

MENSILE DI INFORMAZIONE CULTURALE
DEL CENTRO INTERNAZIONALE DI BRERA

N. 1 OTTOBRE/NOVEMBRE 1978



Il Centro Internazionale di Brera, che si è inaugurato nella primavera del 1973 con una mostra sulla «pittura fredda americana» chiari sin d'allora i presupposti da cui si muoveva e le finalità culturali e sociali che si proponeva. L'attività di questi tre anni ha confermato nei fatti le premesse dando vita col passare del tempo ai vari settori visti come «laboratori» e non, tra cui musica, arti visive, poesia, cinema, teatro, video, politica ed economia. All'interno di questi settori sono stati organizzati cicli di proiezioni cinematografiche, spettacoli di teatro, mostre di arte visiva, di videotapes d'artista, di «cinema d'artista», conferenze, incontri con l'autore, presentazioni di libri o dibattiti su temi d'attualità politica e sociale,

privilegiando in maniera particolare le nuove tendenze culturali ed i laboratori di ricerca. È in questo momento di crescita e di prestigio che il Centro gode presso la pubblica opinione, che diventa necessario uno strumento d'informazione che superi la locandina e che offra una panoramica ed un commento continuo delle nostre molteplici iniziative. Questo è il senso del mensile che inizia ora la pubblicazione e che integra le altre pubblicazioni del Centro, cataloghi, quaderni, locandine, ecc. e che costituisce quindi un passo in avanti nella linea programmatica tracciata, un momento pubblico di verifica tra i vari collettivi che operano all'interno dei settori di lavoro.

Cornelio Brandini

L'ATTIVITÀ DEL CENTRO



Il Centro è nato proponendosi la funzione di circolo culturale polivalente, aperto a tutte le manifestazioni e le espressioni culturali, che offra in particolare uno spazio alla produzione artistica emarginata dai tradizionali circuiti, commerciali da un lato, eccessivamente settoriali dall'altro.

L'obiettivo prioritario che era quello quindi di costituire un momento di incontro, di dibattito che garantisse la pluralità dell'informazione — con un'unica discriminante di tipo politico considerata la precisa collocazione nell'area democratica e antifascista —, nei fatti è stato raggiunto, grazie anche alle favorevoli caratteristiche del quartiere, che pur perdendo gradualmente la sua genuinità, rimane sempre un preciso punto di riferimento per la vita culturale della città.

Le varie iniziative che esemplificano concretamente le finalità teoriche della nostra attività, vanno, per ricordare le più significative, dalle manifestazioni sui Nuovi Media organizzate nel '74 e nel '75, alla mostra sull'arte Shona.

Apparentemente sono agli antipodi, le prime si proponevano di far conoscere e diffondere materiale inedito, sia per i contenuti che per i particolari strumenti di comunicazione utilizzati, film e videotapes usati dagli artisti come nuovi veicoli di comunicazione poetica e ideologica; la seconda costituiva invece un recupero dell'arte di un gruppo etnico della Rhodesia, sopravvissuta all'influenza europea, o meglio rinata conservando intatti i suoi valori spirituali e sociali.

In realtà dimostrano entrambe come il Centro abbia coerentemente risposto alla sua funzione di informare e diffondere esperienze artistiche, d'avanguardia e non, al di fuori dei circuiti commerciali.

Non siamo infatti una galleria nel senso tradizionale del termine: siamo completamente estranei alla logica di mercato. Quando, come è avvenuto in due occasioni, nell'inverno del '74 con una mostra di artisti italiani per il Cile, e nel giugno di questo stesso anno con una collettiva di artisti cileni in esilio, le opere esposte sono state messe in vendita, la finalità era esclusivamente politica, in entrambi i casi si è voluto dare un contributo concreto seppur piccolo alla resistenza cilena.

Un altro elemento caratterizzante

dell'attività del Centro, come del resto è implicito nel suo stesso nome, è l'apertura a tendenze culturali, a gruppi, correnti internazionali. Questo vale non solo per il settore arti visive, ma per tutti gli altri nei quali è articolata la sua attività: cinema, teatro, poesia, ambiente, video, musica e un più generico spazio dedicato agli incontri in cui rientra tutto ciò non è assimilabile specificamente a nessuna delle precedenti discipline. Questa articolazione non è una novità, esiste dalla nascita del Centro stesso, ma nei fatti soltanto il cineclub ha svolto sino a questo momento una attività organica, con programmi e scadenze precise. Per quanto riguarda il teatro ad esempio va ricordato lo scorso anno lo straordinario successo dello spettacolo di Giuseppe Bertolucci e Roberto Benigni «Cioni Mario di Gaspare fu Giulia», che è stata l'unica manifestazione di questo settore nel quale intendiamo proseguire su questa strada, tenuto conto del condizionamento imposto dalla limitatezza del nostro spazio e dal nostro rifiuto del genere «cabaret».

Quest'anno quindi ci si propone un salto qualitativo che consiste nel potenziamento di tutti i settori, che coordinati da gruppi di operatori e di esperti specifici, porteranno avanti una ipotesi di lavoro e di ricerca precisa. Ciò non impedisce che autonomamente, e quindi al limite anche su posizioni diverse rispetto all'impostazione programmatica del lavoro, il Centro offra il suo spazio per dibattiti, conferenze, presentazioni di libri, di artisti, delle quali è responsabile come circolo culturale nel suo complesso. Altro obiettivo da raggiungere è il coinvolgimento degli abitanti del quartiere e parallelamente il radicamento del Centro nei problemi del medesimo. L'assemblea del Consiglio di zona 1 che si è svolta nella nostra sede domenica 3 ottobre costituisce un esempio significativo in questa direzione. Come servizio per i nostri soci, ci proponiamo infine di mettere a disposizione al più presto l'emeroteca e la videoteca che sono in via di allestimento e che potranno essere consultate secondo un calendario ancora da definire. L'iscrizione al Centro suddivisa in 2 quadrimestri costa lire 2.000 e dà diritto alla partecipazione a tutte le attività, esclusivamente per gli spettacoli cinematografici è previsto il biglietto d'ingresso di lire 500.

CINEMA

a cura di: FRANCESCO CASETTI
ALBERTO FARASSINO,

SETTIMANA DEI NUOVI FILMS

Quando due anni fa il Cineclub Brera iniziò la propria attività la situazione cinematografica di Milano era contrassegnata da un chiaro stato di squilibrio e di ritardo. Squilibrio innanzitutto: la politica di lunghissime tenute già iniziata nelle prime visioni aveva cominciato a dare i suoi primi risultati, da una parte riducendo decisamente i film «visibili» a quei pochi che, per una ragione o per l'altra, avevano in partenza la

parole significativa, i «club-cinema». Oggi tuttavia un certo cambiamento nella situazione generale ci permette e anzi ci impone di ridefinire meglio il nostro ruolo. Da una parte infatti l'esercizio commerciale e quello cosiddetto d'essai hanno portato avanti la loro ristrutturazione confermando sempre di più l'intercambiabilità delle loro proposte, e in modo tale da non lasciare più nemmeno l'illusione di



garanzia del «successo», dall'altra dequalificando le tradizionali seconde/terze visioni a getto per prodotti di ultima serie o a locali di passaggio per pellicole già buone per il macero. Ma anche ritardo: Milano non possedeva quelle strutture, presenti invece in altre città, capaci di promuovere la visione di film in alternativa alle strette del «grande mercato» e di operare in favore di quei fenomeni che risultavano ancora emarginati. I luoghi deputati dell'«aggiornamento culturale», infatti, erano già ripiegati su soluzioni tranquille e senza rischio: le sale d'essai, lungi dall'individuare i settori più trascurati della programmazione commerciale, erano già ridotte al ruolo di seconde visioni per film ancora non del tutto invecchiati; la cineteca e i cosiddetti cineforum si limitavano in sostanza a un'attività di divulgazione cinematografica per il pubblico più giovane trascurando quasi del tutto il lavoro di informazione, di «riletture» moderna dei classici eccetera.

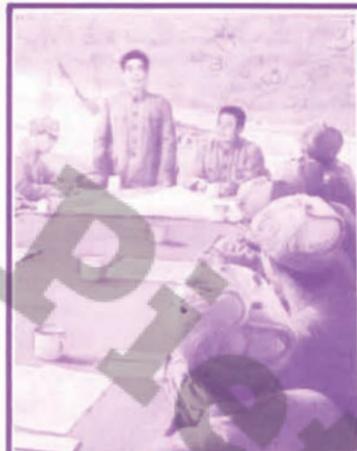
In rapporto a quella situazione veramente sconsolante il Cineclub Brera sortì con l'obiettivo di riempire almeno alcuni dei vuoti che si erano creati e individuò la propria formula nella presentazione e nella difesa del «nuovo cinema» (le linee del «cinema giovane» italiano ed europeo, del cinema emarginato, del cinema underground e sperimentale) e, in misura minore, nella riscoperta di certi momenti marcati della storia del cinema e tuttavia poco noti (ricordiamo la rassegna della commedia sovietica della NEP, i film di Ozu o quelli con Louise Brooks). Era insomma la formula, ma nettamente più sbilanciata verso il nuovo che verso l'antico, di quelli che di lì a poco sarebbero stati chiamati, con una inversione di

uno spazio agibile. Dall'altra (e, pensiamo, grazie anche alla nostra presenza e a tutto ciò che essa ha dimostrato in termini di maturità del pubblico, ampiezza delle proposte possibili ecc.), i club-cinema sono diventati anche a Milano una realtà piuttosto diffusa; nei riguardi della città essi possono ormai svolgere con una discreta coerenza il ruolo di circuito alternativo e di poli di aggiornamento culturale. Nel mutato panorama dell'«altro» cinema cittadino, e nella nuova e più completa struttura polivalente che da quest'anno il Centro Internazionale di Brera si è dato, è importante quindi per noi riaffermare con più precisione gli intenti di partenza e, nel contempo, trasformare le modalità della nostra presenza. E poiché, nei rapporti con gli altri club-cinema cittadini non ammettiamo altre forme di «concorrenza» che non siano quelle che impongono un maggior impegno di ricerca e producono proposte sempre più nuove e rigorose, abbiamo pensato di abbandonare le proiezioni a scadenza settimanale, che inevitabilmente risulterebbero ormai disperse e occasionali rispetto alla più continuativa attività di altre iniziative cittadine, e di sostituirle, mensilmente, con rassegne più omogenee e complete. In concreto, l'attività del cineclub consisterà quest'anno nella proposta, una volta al mese, di «settimane» dedicate a temi o cinematografie specifiche, con film come è nostra tradizione, inediti per Milano. I settori di intervento saranno individuati dalle «nuove» cinematografie di varie nazioni (e cominciamo, come si può vedere, con la Cina e la Germania) o dai temi più cruciali presenti nel cinema moderno e nel più ampio dibattito culturale di oggi (sessualità, potere, avanguardia, ecc.).



Presso il Centro Internazionale di Brera opera la Sezione italiana di Amnesty International, la nota organizzazione che lavora per la liberazione dei prigionieri politici nel mondo e lotta contro l'uso della tortura. Per informazioni telefonate tra le 15 e le 19 tutti i giorni feriali al n. 879 815.

Rainer Werner Fassbinder



a cura di: UGO LA PIETRA, ETTORE PASCULLI,
FRANCO MAZZUCHELLI

**IPOTESI INIZIALE DI APPROCCIO
E RAPPORTO CON IL « SOCIALE »**

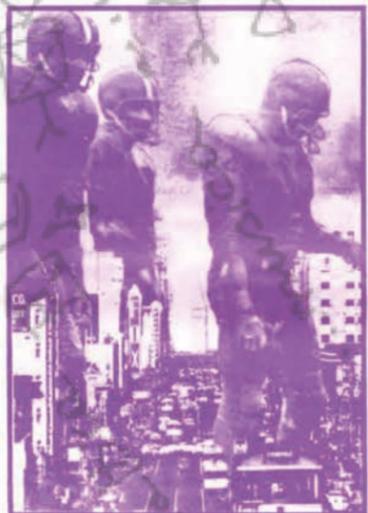
Da quest'anno, il Centro Internazionale di Brera, inizia una attività che comprende nuovi e diversi ambiti culturali, tra cui quello riferito alle arti visive e all'« ambiente ».

Non sono pochi infatti gli operatori che agiscono in questo settore — se così si può definire — eppure molto spesso le esperienze e le analisi che ci vengono sottoposte mostrano grosse lacune e talvolta evidenti contraddizioni.

L'ambiente rappresenta da tempo una nuova area di esperienze per l'operatore culturale sia esso un sociologo, un artista o un altro qual si voglia specifico.

« La più attuale nozione di ambiente è quella di ambiente come sociale, urbano e non » così sostengono i promotori del padiglione italiano del settore arti visive alla Biennale di Venezia; dire questo anche se genericamente è esatto non è del tutto sufficiente.

Bisogna a nostro avviso dire innanzitutto che il problema dell'ambiente va direttamente collegato allo spazio o al luogo sociale dove le contraddizioni e lo scontro tra interessi alternativi e antagonisti si manifestano con maggior evidenza.



Identificare l'ambiente in alcune tematiche di carattere urbanistico oppure in schematiche analisi condotte sul rapporto tra città e campagna piuttosto che sul pendolarismo, credere di risolvere il problema attraverso limitati strumenti ecologici, tipologici, urbanistici e così via, significa fuggire nei confini di una problematica particolaristica, settoriale o puramente metodologica che rappresentando della realtà soltanto dei frammenti ne mistifica gli aspetti principali.

E a partire dal 1970 che si determina la coscienza di una continuità tra il terreno del lavoro « produttivo » e quello del sociale, è questo il momento cosiddetto della città-fabbrica, proprio per la progressiva assimilazione della città alla fabbrica e per la diretta subordinazione del territorio agli interessi della produzione e del profitto.

In questo periodo la città si configura come una macchina produttiva con precisi interessi di classe, il cui scopo specifico è la disgregazione della forza-lavoro. La città diviene così un luogo di concentrazione per l'efficienza produttiva da un lato e di disgregazione della socialità dei cittadini dall'altra.

Si passa così a una fase (fine '74) caratterizzata da problemi di carattere territoriale: attuazione della pianificazione da una parte — decentramento delle strutture produttive, ristrutturazione del suolo, espulsione dai centri storici, ecc. —, formazione di organizzazioni di base sugli interessi sociali e urbani dall'altra — trasporti, pendolarità, abitazioni, carovita —.

Solo con l'inizio del processo di riconversione produttiva di questi ultimi due anni, che modifica sia l'impresa (settore trainante vedi piano chimico), che la struttura pubblica, si determinano gli attuali rapporti sociali caratterizzati da nuove e diverse forme di massificazione:

dalla città-fabbrica (1969) alla fabbrica-sociale (1976); dall'operaio-massa — grosse industrie catena di montaggio, '68/69 — al proletario-massa —

pianificazione del territorio — alla massificazione della vita nei suoi termini complessivi ('76).

Oggi questo processo passa attraverso problemi quali: l'emarginazione produttiva e sociale a diversi livelli (donne, omosessuali, malati, soldati, disoccupati, giovani in cerca di prima occupazione, ecc...), l'alimentazione (nuova fabbrica del profitto) la salute (...), i rapporti e i modelli di comportamento (fabbrica di ideologia), l'inquinamento a tutti i livelli (...). All'interno di questi problemi sociali, e dell'« ambiente », (terreno sul quale agiamo) l'operatore culturale in particolare non deve porsi in modo unilaterale dal colto al culturalizzabile, ma quale sollecitatore culturale disposto a dare quanto a ricevere in una esperienza che diventa comune e bilaterale.

E.P.



LA RIAPPROPRIAZIONE DELL'AMBIENTE

Negli ultimi dieci anni solo pochi artisti, qui in Italia, hanno abbandonato le connotazioni intimistiche, esistenziali e di linguaggio puro legato alla logica della disciplina per invadere un campo più complesso, nel tentativo di chiarire il rapporto esistente tra l'individuo e l'ambiente.

Oggi l'ambiente, non solo come spazio fisico, ma soprattutto come luogo in cui si manifestano i comportamenti e dove si determinano le più complesse conflittualità tra gli individui è diventato, per un sempre più vasto numero di operatori estetici,

l'argomento fondamentale delle loro ricerche.

La conquista di questo spazio operativo e la presa di coscienza di un ruolo « diverso » dell'operatore estetico — comunque è storia recente e ancora oggi non si può dire che questo processo abbia raggiunto posizioni particolarmente avanzate. Basterebbe fare riferimento alla rivista « IN » e poi alle monografie di « Progettare Inpiù » e in parte anche alla rivista CaSabella (pubblicazioni che dal 1970 al 1975 hanno raccolto tutto ciò che era possibile trovare circa il problema della « riappropriazione dell'ambiente ») per notare la scarsa presenza di operatori di estrazione « artistica » in contrapposizione ad una più massiccia partecipazione di operatori di chiara derivazione — « architettonica » (architetti radicali) nell'affrontare i problemi legati all'ambiente. Infatti l'artista, legato purtroppo alla logica di mercato, che lo vuole operante all'interno delle gallerie, difficilmente può uscire da questi spazi sia dal punto di vista operativo che da quello concettuale.

Ma qualcosa sta succedendo! Gli interventi degli architetti radicali e gli oggetti ludici di alcuni artisti prima, le lotte per la casa i comitati di quartiere il teatro di animazione l'artigianato di animazione ora, sono tutte situazioni legate ai problemi sociali, ambientali ed estetici che tutto sommato stanno creando nella coscienza dell'artista nuove basi di lavoro creativo.

Naturalmente non è tutto oro quello che luccica! Molti artisti, soprattutto in questo particolare momento di crisi, si stanno accorgendo che la committenza privata si sta esaurendo e che quindi solo la committenza pubblica (vedi le recenti proposte di trasformazione della legge del 2%, tra cui quella elaborata discussa al Centro il 19 dicembre del '75) può sostituire il vuoto creato dalla scomparsa del « ricco collezionista ».

In questo senso, molti artisti (spesso appoggiati anche da qualche critico compiacente) cominciano il proprio lavoro di « socialità », di aspetti fisico-ambientali e addirittura di risvolti pseudo-politici. Sono questi gli artisti, prodotti dalla nostra cultura borghese, capaci di camuffarsi ed adattarsi ad ogni nuova moda o necessità legata al guadagno e al potere. Sono questi gli artisti che credono di indirizzare il loro messaggio verso il popolo, solo perché hanno preso la « scultura », che fino ad ieri qualificava « la galleria », per poi

abbellire la villa del ricco collezionista, per collocarla in una piazza, dando così al popolo la possibilità finalmente di accedere (sic!) a quella « cultura » fino ad ieri goduta e posseduta soltanto da pochi.

Ancora molto bisognerebbe scrivere ed operare per far capire che il nuovo lavoro dell'operatore estetico è soprattutto nella decodificazione di tutta una serie di simboli, di luoghi comuni, e di situazioni in cui l'abitudine ha determinato comportamenti rigidi e codificati; tale operazione deve essere sempre tenuta presente nel recupero e reinvenzione degli spazi pubblici che ci sono stati sottratti, dal sistema, stimolando ogni individuo alla liberazione di una capacità creativa repressa; in poche parole deve esplicarsi nella partecipazione di quel vasto processo liberatorio che si può sintetizzare nella « riappropriazione attiva dell'ambiente » per una definizione dello spazio in cui viviamo ed operiamo.

In questo senso crediamo di dover approfondire, attraverso una attività di analisi e di divulgazione (che si svilupperà periodicamente all'interno del Centro) la conoscenza di tutte quelle forze che in questo momento stanno affrontando questo problema, nel superamento di particolari pratiche disciplinari e in diretto rapporto al dibattito politico culturale che si sta sviluppando per la gestione alternativa dello spazio urbano.

U.L.P.

VIDEO

a cura di: GIANNI LO SCALZO

Il settore Video del Centro Internazionale Brera apre quest'anno operativamente, dopo un anno di osservazione delle esigenze, emerse in questo campo. Il linguaggio televisivo è ormai diventato una parte importante della comunicazione metropolitana e sempre più va diversificandosi dalla sola esperienza insegnata dalla TV nazionale. Sorgono esigenze individuali e di gruppo. Artisti,

ricercatori, operatori culturali stanno elaborando, con esperienze diverse, nuovi usi e nuove politiche dell'informazione, a partire da questa tecnologia.

Tuttavia, a parte alcuni momenti privati (TV cavo o etere) non esistono centri a disposizione del pubblico, il cui fine non sia di profitto immediato, nei quali sia possibile verificare questi mezzi di comunicazione.



Presso il Centro è aperta l'iscrizione per la scuola di videotape, è sufficiente la tessera di socio.



Centro Internazionale di Brescia

Programma

OTTOBRE-NOVEMBRE 1976

Chinema

Rassegna dei nuovi film della Repubblica Popolare Cinese in collaborazione con l'Associazione Italia-Cina di Milano

« Il cinema cinese, questo sconosciuto »: così, nel 1960, Ugo Casiraghi intitolava un suo lungo saggio (in *Centrofilm*, n. 11-12), frutto di un viaggio in Cina e della conoscenza diretta di molte opere, che rappresentò, e non solo per l'Italia, il primo serio tentativo di sistemazione critica e storiografica del cinema cinese dal periodo del Kuomintang fino a tutti gli anni 50. Un ampio dossier di Régis Bergeron (in *Cinéma* 64, n. 86) ne aggiornava, dopo qualche anno, le informazioni, soprattutto per gli aspetti riguardanti le strutture produttive.

Oggi, a distanza di tanti anni, non si può dire tuttavia che il cinema cinese sia meno sconosciuto di allora. Il grandioso fenomeno della Rivoluzione Culturale, che si è svolto nel frattempo e che ha trasformato con tutta la concezione del lavoro artistico anche i modi e gli obiettivi della pratica cinematografica, non ha fatto che rendere ancora più datate quelle ormai lontane pubblicazioni.

La riapparizione di film cinesi sugli schermi europei dopo la Rivoluzione Culturale, iniziata alla Mostra di Venezia del 1971 con la presentazione del film-opera

Il distacco rosso Lemnitiile, è stata infatti assai occasionale e sporadica e non ha consentito finora sintesi critiche, o anche solo informative, di una certa ampiezza (si può vedere comunque il n. 1 di *Ombre Rosse* nuova serie che riporta dati e giudizi su alcuni film cinesi specialmente degli anni 60).

Bisogna inoltre ricordare che uno degli effetti della Rivoluzione

ARENA



giovedì 21 ottobre alle ore 20 e 22

STELLA ROSSA SCINTILLANTE dello Studio Cinematografico (1° agosto 1975) colori, 16 mm., 120 min., ed. o.

venerdì 22 ottobre alle ore 20 e 22

LA MONTAGNA DELLE AZALEE dell'Opera di Pechino (1974) colori, 35 mm., 120 min., sottotitoli francesi

sabato 23 ottobre alle ore 20 e 22

DA SUD A NORD degli Studi Cinematografici di Pechino (1974) colori, 35 mm., 120 min., ed. o.

domenica 24 ottobre alle ore 16,20 e 22

programma di cartoni animati
IL PICCOLO TROMBETTIERE degli Studi Cinematografici di Shanghai (1974) colori, 35 mm., 60 min., ed. o.
LE DUE SORELLE DELLA STEPPA degli Studi Cinematografici di Shanghai (1970)

giovedì - 18 novembre - ore 20 e 22

ALICE IN DEN STÄDTEN (t.l. *Alice nelle città*)

Regia: Wim Wenders

Sceneggiatura: Wim Wenders e Veith Von Fürstenberg

Fotografia: Robert Müller

Musica: The Can

Interpreti: Rüdiger Vogeler, Yella Rottländer, Elisabeth Keuzer,

Edda Köchl, Didi Perikat, Ernest Böhm, Sam Presti

Produzione: Filmverlag der Autoren, 1973, 112 min.

venerdì - 19 novembre - ore 20 e 22

FONTANE EFFI BRIEST (t.l. *Effi Briest, da Fontane*)

Regia: Rainer Werner Fassbinder

Sceneggiatura: R.W. Fassbinder (dal romanzo omonimo di Theodor Fontane)

Fotografia: Jürgen Jürges e Dietrich Lohmann

Musica: brani di Saint-Saëns

Interpreti: Hanna Schygulla, Wolfgang Schenck, Ulli Lommel,

Lilo Pempeit, Herbert Steinmetz

Produzione: Fango Film, 1974, 140 min.

sabato - 20 novembre

ore 20

DIE VERVOHUNG DES FRANZ BLUM

(t.l. *L'imbruttimento di Franz Blum*)

Regia: Reinhard Hauff

ore 22

LINA BRAAKE

Regia e sceneggiatura: Bernhard Sinkel

Fotografia: Alf Brustlilin

Musica: Joe Haider

Interpreti: Lina Carstens, Fritz Rasp, Herbert Bötticher,

Erica Schramm, Benno Hoffmann, Ellen Mahike

Produzione: Bernhard Sinkel Filmproduktion, 1974, 88 min.

Produzione: Bernhard Sinkel Filmproduktion, 1974, 88 min.

ARTI VISIVE AMBIENTE



POESIA



SEMINARIO SUL LAVORO POETICO

CONDOTTO DA NANNI CAGNONE

(novembre 1976/maggio 1977)

Lo si può descrivere come un seminario a statuto misto, articolato in due attività complementari: (a) fondazione teorica e (b) sperimentazione.

(a) Lezioni tenute da una persona; lezioni dialogiche tenute da più persone; formazione di un archivio; bibliografia e glossario.

(b) Costituzione di gruppi di lavoro che si danno un compito specifico; analisi testuali; tecniche dell'esecuzione orale; esercizi di bioenergetica; contatto con poeti e ricercatori.

Mentre in (a) il rapporto *grà ehi* conduce il seminarario e i partecipanti sarà quello attore/spettatori o attori/spettatori, in (b) si avrà un rapporto attori/attori.

I temi dell'insegnamento:

il "genere" poetico; linguaggio poetico e linguaggio ordinario; la funzione poetica; senso e significato; leggibilità e comunicazione; la letteralità; l'enunciazione; l'immagine, la rappresentazione; lo schema referenziale; tipologie culturali (i codici, il contesto, la traduzione); la grammaticalità; norma e trasgressione; gli atti di parola; il soggetto della scrittura; l'organizzazione testuale; lo stile; le figure di parola; considerazioni fonologiche; il ritmo, il metro; oralità e scrittura; il corpo, la voce.

Le lezioni saranno tenute da Luigi Ballerini, Nanni Cagnone, Mario Diacono, Alfredo Di Legge, Pietro D'Oriano, Tomaso Kemeny, Charles Metz, Jacqueline Risset. Interverranno poeti e specialisti in semiologia, filosofia del linguaggio, psicobiologia, bioenergetica.

Culturale sulla produzione cinematografica cinese fu di arrestare la realizzazione di lungometraggi di finzione (gli ultimi due furono *La guerra sotterranea*, del 1964-65, che si sono poi visti anche in Italia per concentrare le forze lungo tre direzioni: i cartoni animati per ragazzi, i documentari e la trasposizione cinematografica di opere rivoluzionarie modello (come appunto *Il distaccamento rosso femminile* e *La ragazza dai capelli bianchi*). Solo negli anni più recenti è ripresa la realizzazione di film di finzione e solo recentemente questi hanno cominciato a essere visibili in occidente.

La rassegna che presentiamo è quindi di estrema importanza perché offre finalmente una esemplificazione completa delle tendenze dell'attuale cinema cinese. Dei tre film a soggetto, uno, *Rottura*, che ha per tema la riforma dell'insegnamento e l'istituzione delle università rurali, è in anteprima assoluta per l'Italia dopo una proiezione a Parigi nel marzo scorso che ha richiamato più di 4.000 persone; gli altri due appartengono invece a quello che è probabilmente oggi il « genere » cinematografico più diffuso in Cina, e cioè il film di guerra.

Stella rossa scintillante è ambientato nel 1931, durante la Seconda Guerra Civile Rivoluzionaria, e *Da sud a nord* nel 1949, negli ultimi mesi della guerra di liberazione (in questo periodo è anche collocata la storia *Al di là del fiume Azzurro*, altro film di guerra che si è visto in settembre a Milano nell'Umanitaria).

La montagna delle azalee, relativamente più noto, appartiene invece al filone delle opere rivoluzionarie della celebre Opera di Pechino, mentre i due disegni animati, freschissime favolette didascaliche, continuano su nuove basi ideologiche la grande tradizione di film d'animazione degli studi cinematografici di Shanghai. La rassegna è completata da un programma di documentari fra cui particolarmente interessante quello sull'agopuntura, da non confondere con il già noto « L'anestesia con agopuntura ».

Ma evidentemente lo scopo della rassegna non si esaurisce nella semplice informazione su un paese cinematograficamente sconosciuto, nè nella semplice visione di film pur estremamente affascinanti anche sul piano formale. Il dibattito sul cinema popolare — per indicare un solo punto di riflessione fra i molti possibili — che alcuni « casi » cinematografici hanno reso di grande attualità negli ultimi mesi, non potrà non trovare nel cinema cinese un punto di riferimento indispensabile per approfondirsi e precisarsi. Per i film in edizione originale cinese verrà distribuita una trama scritta e funzionerà un servizio di traduzione simultanea.

lunedì 25 ottobre alle ore 20

programma di documentari
L'AGOPUNTURA DAI PRIMI ESPERIMENTI
AGLI ULTIMI SVILUPPI
colori, 35 min., ediz. francese, 75 min.
PAESAGGI SULL'HIMALAYA
colori, 16 mm., 14 min., ed. o.
LA POPOLAZIONE DEL DISTRETTO DI HUIXIAN
colori, 35 mm., 60 min., ed. o.

martedì 26 ottobre alle ore 20 e 22

ROTTURA
degli Studi Cinematografici di Pechino (1976)

Film und Drang

Rassegna del nuovo cinema tedesco
In collaborazione con la Biblioteca Germanica
Il nuovo cinema tedesco è conosciuto in Italia assai meno di quello che merita. Pur essendo largamente apprezzato in occasione della presentazione di questo o quel film nei festival « canonici », finisce poi con il restare abbastanza misterioso nei suoi confini, nella sua genesi, nelle sue presenze spesso contraddittorie, nei suoi movimenti interni. La sola eccezione di un qualche rilievo è stata la rassegna che Verona ha organizzato quest'estate: ma autori come Fassbinder, Wenders, Syberberg continuano ad essere nomi noti più per « chiara fama » che per conoscenza reale.

La settimana che presentiamo, organizzata assieme alla Biblioteca Germanica, senza voler riempire tutti i vuoti, cerca almeno di portare un contributo significativo. In particolare saranno proiettati tre film di Hans Jürgen Syberberg, indicativi dell'alternanza di documentario e finzione che questo regista pratica: il *Ludwig*, « sinfonia » del famoso « re vergine », sullo stesso tema di un film di Visconti e con risultati assai più sorprendenti; il *Karl May*, « biografia » d'un notissimo scrittore di libri d'avventure d'inizio secolo (il film è inedito in Italia); e *Die Grafen Pocci*, spregiudicato « ritratto » di una nobile famiglia bavarese d'origine italiana. Sarà un primo approccio a quello che è il progetto ambizioso di Syberberg, un catalogo complessivo dei « miti » tedeschi. Seconda presenza importante, Wim Wenders: in attesa di realizzare una personale completa del regista, vera scoperta dell'ultimo festival di Cannes con l'affascinante *Im Lauf der Zeit*, diamo il suo penultimo lungometraggio, *Alice in den Städten*: un film in bilico tra il sogno e la realtà. Del prolifico Fassbinder (altro giovane « maestro ») proiettiamo *Effi Briest*, ipotesi per un melò a partire da Fontane. E inoltre *Lina Braake* di Bernhard Sinkel, e *Die Vervollung des Franz Blum* di Reinhard Hauff.

I film saranno proiettati con sottotitoli in italiano o con traduzione simultanea.

martedì 16 novembre alle ore 20 e 22

LUDWIG, REQUIEM FÜR EINEN JUNGFRÄULICHEN KÖNIG
(t.l. *Ludwig, requiem per un re vergine*)
Regia e sceneggiatura: Hans-Jürgen Syberberg
Fotografia: Dietrich Lohmann
Interpreti: Harry Baer, Balthasar Thomass, Peter Kern, Peter Moland, Ingrid Caven, Hanna Köhler
Produzione: T.M.S. - FILM, 1972, 134 min.

mercoledì 17 novembre alle ore 20

DIE GRAFEN POCCHI (t.l. *I conti Pocci*)
Regia: Hans-Jürgen Syberberg
Fotografia (b.n./colore): Kurt Lorenz e Martin Lippel
Produzione: H.-J. Syberberg, 1967, 90 min.

ore 22

KARL MAY
Regia e sceneggiatura: Hans-Jürgen Syberberg
Interpreti: Helmut Käutner, Kristina Söderbaum, Attila Hörbinger, Mady Rabl



Il programma che si intende svolgere all'interno del Centro, in riferimento a questo ambito, si articolerà attraverso seminari, interventi, individuali e di gruppo, mostre e un'attività di laboratorio sperimentale permanente.

Parallelamente il Centro fornirà un servizio di documentazione per una consultazione aperta.
L'attività inizierà quindi attraverso un primo seminario dedicato alla « Riappropriazione dell'ambiente » a cui faranno seguito ogni quindici giorni (circa) interventi di operatori e gruppi. Tra gli altri saranno presenti: Gruppo Piazzetta (Sesto S. Giovanni), Giuliano Mauri (Milano), Franco Mazzucchelli (Milano), Gruppo Laboratorio di Comunicazione Mifitane (Milano), Franco Summa (Pescara), Ugo La Pietra (Milano), Gruppo Salerno 75, Gruppo Ufo (Firenze), Riccardo Dalisi (Napoli), Gruppo Cavart (Padova), Guarino (Trieste), Collettivo autonomo Pittori Porta Ticinese (Milano), Eduardo Alamaro e Cooperativa Artigiana di Pomigliano d'Arco.

giovedì 28 ottobre alle ore 21

SEMINARIO: «ARTE E SOCIETÀ»

Verifica degli strumenti e metodi per la definizione del ruolo dell'operatore all'interno dell'ambiente come sociale. Parteciperanno fra gli altri: E. Crispolti, U. La Pietra, Gruppo Laboratorio di Comunicazione militante, Gruppo Piazzetta, V. Fagone, A. Natali, G. Mauri, A. Mendini, F. Mazzucchelli, Guarino, Collettivo Autonomo Pittori Porta Ticinese.

giovedì 11 novembre ore 21

INTERVENTO: «GRUPPO LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE»

giovedì 25 novembre alle ore 21

INTERVENTO: «G. MAURI e F. MAZZUCHELLI»

MUSICA

mercoledì 10 novembre alle ore 21,30

TIME-ASPECTS Albert Mayr
Analisi della significanza di eventi/silenzi (assenze di eventi) per attività individuali/collettive e delle relazioni/gerarchie che vengono a formarsi tra eventi/silenzi in funzione delle loro organizzazioni nel tempo.

I. Trova/crea/osserva fenomeni/situazioni/attività in cui si verificano delle simultaneità, delle periodicità di eventi/silenzi in campi che sono collegati tra loro/in campi che non lo sono
a) simultaneità degli inizi/delle fini di eventi/silenzi dove
1) nessuno degli eventi/silenzi
2) alcuni degli eventi/silenzi
3) tutti gli eventi/silenzi

b) periodicità di eventi/silenzi - che si manifestano
1) nelle attività di altri; nella natura; nella tecnica
2) nelle tue attività
II. Valuta/misura/paragona durate di eventi/silenzi di cui controlli
1) né l'inizio né la fine
2) o l'inizio o la fine
3) sia l'inizio che la fine

durate: uguali/differenti (commensurabili/incommensurabili)
III. Combina I. & II.

mercoledì 24 novembre alle ore 21,30
ha inizio il seminario, le date successive verranno comunicate mensilmente.

VIDEO



Programma generale

- 1) Gruppo operativo formato da 6-9 persone che raccoglie il materiale visivo relativo a « l'ambiente come sociale »:
a) zone di Milano, b) comuni dell'hinterland
- 2) Spazio aperto: raccolta di Tapes d'autore e programmazione pubblica
- 3) Produzione di videotapes d'artista
- 4) Archivio: a) arte, b) teatro, c) attualità Milano (per un almanacco visivo annuale), d) cinema
- 5) Archivio attività del centro (seminari, incontri, ecc.)
- 6) Creazioni di una mappa ragionata delle situazioni televisive (TV cavo, TV etere a Milano)
- 7) Archiviazione significativa della TV nazionale o altre

INCONTRI



martedì 9 novembre alle ore 21,30

TRAVESTIRE GLI IGNUDI
Elvio Facchinelli, Mario Mieli, Daniela Palazzoli, Lea Vergine, parleranno del libro di Lisetta Carmi « I travestiti ».

martedì 23 novembre alle ore 21,30

FAUST COME SCIENZIATO
Corrado Costa e Tomas Maldonado parleranno del libro di Giorgio Celli « Le tentazioni del dottor Faust » edito da Feltrinelli.

MUSICA

a cura di: ALBERT MAYR

MEDIA SONORI NEL PENSIERO E NELLA PRASSI ARTISTICA CONTEMPORANEA



« Music is a welcome by-product to this meritations » scrive Pauline Oliveros nell'introduzione alle sue « Sonic Meditations » una serie di brevi partiture verbali contenenti istruzioni per esercizi, riti, performances destinati al « ensemble da lei fondato. « A huge musical composition is unfolding around as ceaslessly. We are simultaneously its audience, its performers and its composers... Which sound do we want to preserve, encourage, multiply? » (R.M. Seifer in « toward acoustic design »).

« Are musical sounds to other sounds as black and white is to color?... Colors are not to objects one sees as a sound quality to sounds one hears. Or are they? » (da « Play » Prose Collection di Christian Wolff). Da tempo ormai l'impossibilità di definire il fatto musicale nell'evento sonoro ripetibile (cioè o codificabile digitalmente o conservabile con procedimenti analogici) da una ipotesi contro la quale per esempio si sono ribellate molte delle prime esperienze di una musica elettronica, si è trasformata nel substrato principale della nuova musica. Nella sua eterogeneissima panoramica le differenziazioni tra i vari indirizzi non potranno dunque più avvenire sulla base del solo aspetto fenomenico sonoro ma saranno fatte a seconda della scelta del medium (inteso non solo come il mezzo generatore e propagatore degli stimoli fisici, ma come l'elemento o insieme di elementi che si colloca, nel flusso bidirezionale, tra il processo mentale/stato emotivo dell'artista e le reazioni: sensazioni dei destinatari, tra cui ovviamente

l'artista stesso). Cercando di individuare alcuni degli indirizzi che ci sembrano più significativi vediamo per esempio chi lavora all'invenzione, reinvenzione di « strumenti » e di una tecnologia « strumentale » (come David Behrman e Gordon Mumma del Sonic Arts Group, Mauricio Kagel, Joe Jones, tutto il campo della computer-music da Mathews a König a Grossi); la « Land Art » sonora (come il gruppo del World Soundscape Project); che impiega in modo determinante le caratteristiche fisiche dell'ambiente che lo circonda e/o del proprio corpo (per esempio Alvin Lucier, Bill Viola, Charlemagne Palestine); chi fa assurgere la « notazione » a veicolo autonomo di contenuti musicali (come per esempio Dieter Schnebel in « Visible music », Anestes Logothesis); chi traduce nel fare musica la sua dimensione esistenziale/sociale (come Franca Sacchi) chi privilegia la componente comportamentistica (per esempio Giuseppe Chiari, Walter Marchetti, Juan Hidalgo); chi agisce in ambiti parametrici o isolati o circoscritti (come Steve Reich, La Monte-Young in alcuni lavori, Don Drūk, Alberto Mayr). Il ruolo del momentaneo risultato sonoro della nuova musica oscilla dunque tra quello di un semplice acedens e quello di un fatto sì centrale ma non necessariamente « musicale » nel senso di elemento imprescindibile, oggetto di grammatiche individuali o collettive. « La musica è intorno a noi sia che ci troviamo in una sala da concerto o no » scrisse John Cage; potremmo aggiungere: « sia che la percepiamo uditiveamente o no ».

termini, di partire dal riconoscimento del fatto che il teatro è in primo luogo, e continua a essere, spettacolo: macchina della fantasia posta in movimento dai congegni della ragione. Mezzo di comunicazione e strumento di conoscenza e di critica del presente attraverso la mediazione della cultura e della sua storia: in teatro vuol dire la famigerata « inutilità dei classici ».

Uno dei grandi temi dello scontro aperto fra le forze del teatro italiano, è quello di « una politica per il teatro ». Anche a questo proposito, tuttavia, debbono essere respinte le confusioni degli ambiti di competenza e intervento. Non c'è infatti dubbio che uno degli effetti più negativi dei sociologismi, del misticismo e degli ideologismi correnti, sia quello delle troppo frequenti e disinvolte sovrapposizioni di cultura e politica

culturale. Con la conseguenza, generalmente, di sacrificare le ragioni della cultura a quelle della « politica » che dovrebbe servirla, organizzarla, diffonderla, renderla strumento di sviluppo civile. Non si tratta in alcun modo di negare o semplicemente sottovalutare la grande importanza di questi temi. Si tratta, appunto, di definirne gli ambiti. Fra questi non possono rientrare le attività di un Teatroclub, le quali neppure possono peraltro confondersi con quelle svolte rispettivamente dai teatri, dagli enti pubblici, dalle commissioni culturali dei partiti. Così come non possono confondersi con gli orientamenti affermati da una corrente artistica o culturale. Questo non significa arroccarsi in una (del resto impossibile) neutralità indifferente alle idee e ai problemi. D'altra parte la definizione del teatro come

« spettacolo », come evento scenico, linguaggio e non « rito » collettivo, fatto artistico e non strumento attivo di lotta politica, costituisce oggi in Italia non solo una dichiarazione d'identità, ma una presa di posizione sufficientemente chiara e « tendenziosa ». Senza che, a sua volta, si risolva in una ottusa chiusura alle esperienze concrete a quell'impegno di completezza e onestà intellettuali implicite nella nozione stessa di informazione. Il Teatroclub è stato inaugurato, lo scorso anno, prima di tutto nell'intento di ampliare il carattere interdisciplinare delle attività del Centro di Brea. A questa esigenza, le indicazioni (se si vuole « politiche ») sui programmi che esso svolgerà e che verranno definiti nelle prossime settimane, ci sembrano corrispondere nel modo più coerente.



POESIA

a cura di: NANNI CAGNONE

L'ARTO FANTASMA

Il poeta sente la poesia come il « grande invalido » sente l'arto fantasma.

N. Cagnone, *What's Hecuba to Him or He to Hecuba?*

Oggi si parla in qualche modo di « poesia », almeno nel senso che anni fa non se ne parlava affatto. In altre parole, capita finalmente di sentire in proposito alcune sfrenate sciocchezze e c'è chi diffonde volentieri proverbi dell'ancien régime. Si tende a ridurre la possibile poesia a un certo modello, i cui equivoci vengono coraggiosamente ridefiniti, in modo da portare fortuna al « noto », che si avvantaggia — è noto — di neocontenuti, e in genere ottiene la mozione degli affetti.

L'arto fantasma è un tentativo non generico di comunicare i problemi del testo poetico ad alcune persone, possibilmente curiose, e intende rappresentare l'esigenza — ormai troppo attenuata — di sperimentare modalità della scrittura e della sua interpretazione meno attendibili e più promettenti di quelle ritenute fotogeniche nel nostro contesto. Questo seminario è stato preceduto da altre due iniziative, di cui è in qualche modo la conseguenza. *Corpus scripsit* (testi, atti di parola). Nel giugno 75, a Roma, alla Tartaruga, una ventina di poeti ha letto i propri testi a un pubblico. A quella circostanza — che ha avuto un certo successo, naturalmente per equivoco — io chiedevo di sperimentare cosa accadesse quando un testo, scritto per essere taciuto, veniva parlato. In effetti, era una circostanza sorprendentemente banale: leggere ad alta voce qualcosa che è già stato scritto, in apparenza non costituisce che una replica. Certo, la lettura avviene a cose fatte (il testo c'è già) ma fa qualcosa a sua volta. C'è la voce, c'è che la voce inverte il corpo e il corpo mostra ciò che dice: il testo si somatizza. E colui che lo ha scritto torna come prima persona e, assumendo il proprio enunciato, di fatto riscrive il testo nel corpo. In realtà, la situazione è più complessa, ma fermiamoci qui.

Pratica della lettura. Dal marzo al giugno 76, a Milano, al Mercato del Sale, quest'altra faccenda, che ho condiviso con Kemeny. Si trattava di questo: si sceglieva ogni volta un testo (di un poeta medioevale, moderno o contemporaneo), se ne dava una copia a ogni intervenuto, se ne facevano alcune esecuzioni orali; quindi io e Kemeny (di solito con un terzo) davamo l'avvio a un'attività interpretativa, cercando nel testo i percorsi del senso. Dato che ciò avveniva tra altri, di solito l'interrogazione provocava l'entrata di alcuni nel gioco. Accertare che cosa « in pratica » succedesse quando ci si metteva a leggere una poesia, era quanto mi interessava in questo affare. Devo dire che ero particolarmente attratto dalla probabilità di una cattiva mescolanza di risposte emotive e citazioni legittimanti, fatti personali e sfondi referenziali. Queste due esperienze mostrano agilmente i loro limiti.

Corpus scripsit ha finito per essere niente altro che quattro sere di lettura, il solito saggio di fine anno, questa volta per poeti ripetenti, ah del tutto piacevole, ma i poeti non si sono accorti di quanto si andasse complicando la loro posizione (sono incorruttibili, loro) e i lettori, ridotti a spettatori, sottomessi al vecchio e famoso complimento delle luci della ribalta e all'ostentazione del suono, non avevano alcuna possibilità di leggere dentro il testo, che passava sopra loro con una certa eleganza.

Pratica della lettura: qui il lettore sembrava autorizzato a diventare attivo, anzi attore, contrattando un rapporto col testo « proprio » e il testo « altrui » e talvolta — sia pure molto ambiguamente — con l'autore. Ma la manifestazione contemporanea di convenzioni linguistiche poco compatibili e l'atmosfera vagamente agonistica acuiavano il disagio dei partecipanti, già impressionati dalla necessaria non-conclusività del discorso e dalla mancanza di timidezza dei conduttori. Se a me piacevano la bastardaggine della situazione e il suo deludente destino, agli altri proprio non piaceva che la promessa di partecipazione venisse delusa, esistendo di fatto una discriminazione tra tecnici e

amatori, tra addetti e inaddetti ai lavori. Insomma si prometteva di « prestare » l'automobile a chi era incapace di guidare a quelle condizioni o troppo emozionato per non sbattere.

Dunque, *L'arto fantasma* assumerà un'intonazione nettamente didattica: una serie di lezioni sui temi fondamentali del lavoro poetico, tenute da specialisti, con una complicazione progressiva del discorso (una difficoltà alla volta) e la fornitura di strumenti adatti alla sua comprensione. Se tutto ciò è « insegnabile », tanto vale farlo in modo esplicito, senza fingere una parità di competenza. Questa « scuola » sarà la condizione di un'attività di laboratorio, che inizierà più tardi e sarà centrata



sull'esperienza diretta del testo poetico, in termini sia di lettura che di scrittura. Si tenderà ad applicare, si formeranno gruppi di lavoro (ma i difidenti potranno fare da soli) e si fornirà un contributo tecnico che renda accessibili le diverse esperienze.

Un esito non trascurabile di questo seminario potrebbe essere quello di consentire ai poeti (immagino giovani) di accrescere la propria consapevolezza e discutere in termini professionali del proprio lavoro. Naturalmente, non intendo allevare alcuno (è una cosa che non mi viene mai bene) ma supplire a uno dei difetti insistenti degli istituti.

N.C.

TEATRO

a cura di: PASQUALE GUADAGNOLO

ANALISI DEL SISTEMA

Il dibattito in corso nel teatro italiano, e che lo divide in modo spesso radicale fra opposte tendenze artistiche e culturali, rende sempre più evidente l'esigenza di un'informazione rigorosa sui diversi aspetti e componenti del lavoro teatrale.

Un'informazione, cioè, che prima di tutto si sottragga agli accademismi sociologizzanti sul « Ruolo del Teatro », alle enfasi misticheggianti sul « Rapporto con il Sociale », ai furori ideologizzanti sul « Recupero di un'espressività alternativa ». Si tratta, in altri

ARTE e CINEMA

DUE E SEGUITO



Domenica 3 ottobre si è svolta nella sala del Centro l'assemblea del Consiglio di zona I, sul tema: Riquadificazione sociale, culturale, urbanistica del quartiere Brera-Madonnina. Ipotesi e prospettive. L'ampia introduzione esposta da un rappresentante del comitato di quartiere Garibaldi, dal quale era partita la richiesta dell'assemblea, ha passato in rassegna i vari problemi che investono drammaticamente ormai anche i quartieri limitrofi il Brera-Madonnina: trasformazione del tessuto sociale, insicurezza costante degli abitanti per la paura dell'espulsione, degrado delle abitazioni, mancanza di verde pubblico. L'intervento introduttivo

e alcuni tra i numerosi che sono seguiti, hanno inoltre posto il rilievo l'esigenza di un rapporto tra il patrimonio culturale del quartiere e la residenza popolare, in relazione soprattutto al progetto « Grande Brera ». Al termine è stata votata una mozione con richieste precise di intervento pubblico per la soluzione immediata dei problemi più urgenti: applicazione del vincolo di edilizia popolare, decreto d'occupazione degli appartamenti vuoti, convenzione con la piccola proprietà, tutela degli insediamenti artigianali ecc. Inoltre è stata proposta la richiesta di una revisione dell'orario di chiusura dei locali pubblici per permettere il sonno

degli abitanti, e di un pigile quartiere che con la collaborazione degli abitanti intervenga per reprimere i fenomeni collegati alla droga. Sempre in relazione a questi problemi si è deciso di inviare una delegazione di rappresentanti dei comitati di quartiere in questura per richiedere un intervento più energico della polizia. Queste ultime misure a nostro parere rischiano di essere esclusivamente repressive, mentre sappiamo che il problema della droga è molto grave e va a monte del singolo drogato, richiedendo interventi ben più complessi e profondi.

A.Q.

« CIONI MARIO DI GASPARE FU GIULIA »

Recensione dello spettacolo teatrale di G. Bertolucci e R. Benigni « Cioni Mario di Gaspare fu Giulia »

Sotto una lampadina appesa al soffitto, un solo attore: rimarrà tutto il tempo immobile se non fosse per l'instancabilità delle mani peraltro sempre prigioniere in tasca, o per un viso occhialuto di spigliato ragazzo qualsiasi che si imbianca e si colora, si gonfia di venature, rinuncia alla sua individualità per designare molte altre persone. Il lungo monologo con cui si trova alle prese inizia ripetendo emblematicamente alla ricerca dell'esatta pronuncia il nome di Berlinguer col supporto di significative scansioni e di mutevoli atteggiamenti, e prosegue con un liberatorio diario sessuale di un Portnoy toscano e proletario, leit-motiv la sega. Scritto e diretto con estremo rigore e tensione letteraria nonostante il carattere popolare da Giuseppe Bertolucci — fratello di Bernardo e autore recentemente di un film girato sul set di Novecento — il Cioni Mario segue la tecnica del monologo interiore per raccontare la povera realtà di un giovane medio, descrivere ambienti, inventarci una galleria di personaggi. Estremamente realistico, si arrampica allo stesso tempo inavvertitamente per le vie delle assonanze e dell'astrazione verbale, e si sottopone alle regole di uno schema: così ritorna ciclicamente, a ondate montanti, lo sfogo rabbioso delle maledizioni alla Cecco Angiolieri che ne costituisce la chiave, dato che si tratta in definitiva di una protesta senz'altro sbocco delle parole a una situazione d'impotenza ahimè esemplare. Interprete straordinario del sorprendente e anomalo testo — di cui è anche corresponsabile — è Roberto Benigni, che al risultato di una comunicazione comica irresistibile arriva saltando a piè pari ogni norma di recitazione, per dare al pubblico direttamente, in presa continua, un documento di vita in forma di pantagruelica barzelletta.



U. Nespolo « un supermaschio 1968 »



G. Baruchello « perforce 1968 »

Baruchello « costretto a scomparire 1968 »



SAFE FILM

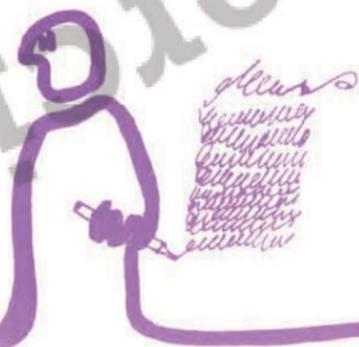


Nel clima d'interesse sempre più vivo per il cinema d'artista testimoniato in Italia quest'anno da una serie di inedite e vivaci iniziative a Torino (Antidogma), Firenze (Zona), Padova (Studio Eremitani), Roma (Filmstudio), Varese (S 292), Milano (Multipla) e, in campo internazionale, da una attenzione critica sempre più specificatamente orientata su questo campo di ricerca, la manifestazione Arte e Cinema, per un catalogo del Cinema d'artista in Italia 1965-1976, I, realizzata nel mese di maggio dal Centro Internazionale di Brera, ha voluto fornire il primo inventario ragionato dei films d'artista italiani. Le personali cinematografiche di Baruchello, Cioni Carpi, La Pietra, Nespolo, Patella, il completo regesto dei films da loro realizzati, hanno avviato una ricognizione documentata sulla produzione degli artisti italiani che in più di un caso, va detto, gode di maggiore considerazione in campo internazionale di quanto non sia nota agli appassionati frequentatori delle nostre gallerie. Si sa che in Italia la « galleria » in questi anni, per il mondo dell'arte, è stata tutto. Ma gli artisti hanno fatto i films anche per uscire dalle gallerie; per opporre alla merce-feticcio l'immagine-segnale. E questo non è stato — neppure in Italia — assorbito dal « sistema ». Guardare tutta insieme la produzione degli operatori italiani in questo campo, registrarla, può fornire più di qualche motivo di sorpresa. Molte personalità d'artista hanno specificato il loro orizzonte di ricerca nel cinema: il cinema è la loro « opera ». Difficile da ritagliare e da esporre in vendita sui muri, ma coerente, chiara, in una progressione naturale di verifiche, di affinamenti, di riprove sperimentali. Il cinema non è oggi il « divertimento » dell'artista, come cinquant'anni fa, ma un medium ancora da esplorare in tutte le possibilità che offre all'immagine e alla visione; al gioco di relazioni tra riconoscimento, ordinamento e lettura di questa immagine. C'è una questione sottile, qualche volta sollecitata come pretesto artificioso, sul confine del cinema d'artista. Presentando il primo catalogo di Arte e Cinema abbiamo cercato di avvisare che la specificità del film d'artista non si contrappone al cinema diverso, all'« altro cinema », del quale anzi naturalmente fa parte. Ma « specifico » è il modo di operare che gli è proprio: al confine tra il cinema di narrazione e il cinema di visione, il film d'artista sperimenta, estende, contraddice, dialettizza modelli che sono della ricerca visuale. Si tratta di espansioni e sconfinamenti vitali, che fanno attiva la periferia della ricerca e che possono ancora oggi dimostrarne crescita e vitalità. Il cinema degli artisti, che non è « divertimento », non è neppure opera ingenua o in digressione. Anzi esso gioca con accortezza sui limiti costitutivi dell'immagine in movimento, sul tempo, sul codice stesso del cinema,

portando avanti molte volte quel « processo analitico » che è la caratteristica costante degli ultimi vent'anni di ricerca visuale. Questo cinema chiede naturalmente un occhio diverso. L'occhio di chi è abituato a guardare le immagini dell'« altro cinema », ma anche di chi sa cogliere i significati di certi interventi minimali, il senso di alcuni raddoppiamenti, spostamenti, fissazioni dell'immagine, e riportarli dentro un più ampio orizzonte di riferimento disciplinare. Una lettura di questo genere può oggi, anche in Italia, essere condotta su « testi » che rivelano spesso una storia, un progetto, una progressione non casuale. Il Centro Internazionale di Brera, entro la fine di quest'anno o nei primi giorni di gennaio, pubblicherà il secondo catalogo del cinema d'artista in Italia. I films di Schifano, Loffredo, Frasca, Adami, Berardinone, Paradiso, Simonetti, Moretti, De Santis, De Filippi, A. Pomodoro, Mari, Pardi, Vaccari, Oberto, Ontani, Granchi, Plessi, Pacus, Ricci-Lucchi e Gianikian, Becattini, verranno proposti per completare il ragionato panorama del Cinema d'Artista in Italia. Si tratterà di una fitta serie di proiezioni organizzate in modo da consentire a ogni artista di presentare un riconoscibile percorso del proprio lavoro creativo. Come per la prima manifestazione, al pubblico saranno forniti materiali, informazioni, documentazioni di ogni film, una indicativa guida critica. Il traguardo naturale delle due manifestazioni, quella di maggio già realizzata e quella di quest'inverno, in fase di avanzata preparazione, è tuttavia la creazione di una nuova occasione di incontri culturali a Milano. Nel mese di maggio, con la collaborazione di una commissione internazionale, alla quale hanno già assicurato il loro contributo un gruppo di operatori e di esperti di questo settore della ricerca, il Centro Internazionale di Brera avvierà sotto la sigla Arte e Cinema, Incontri Internazionali di Brera, una manifestazione annuale dedicata alla proiezione di una selezione di films d'artista inediti. L'iniziativa si propone di dare un'informazione tempestiva e rigorosa su quanto in questo campo viene realizzato oggi in Europa e in America e di promuovere su questa materia, un dibattito e una attenzione critica. Milano ha visto tutto dell'arte contemporanea, ma solo qualcuna delle sue « opere in cinema ». Un'iniziativa di questo tipo, abituerà anche il pubblico a saper leggere dentro l'ampio e formulante codice del cinema d'artista e a distinguere tra opera e opera. L'etichetta « film d'artista », va detto, non basta a salvare velleitarie e insicure esercitazioni, nebulose parafrasi di opere mal definite. Il cinema d'artista ha da cinquant'anni la sua dichiarata chiarezza, la sua efficacia e la sua « filosofia ». Non è difficile, e non è inutile, abituare il pubblico a scoprirlo.

Vittorio Fagone

La rivista accetta collaborazioni esterne che arricchiscano il dibattito sui temi trattati.





Brera-Flash periodico mensile del
 Centro Internazionale di Brera
 Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

Direttore responsabile: Alessandra Quaglia
Redazione: Cornelio Brandini, Nanni Cagnone, Francesco Casetti,
 Alberto Farassino, Pasquale Guadagnolo, Ugo La Pietra, Cini Liguori,
 Gianni Lo Scalzo, Franco Mazzucchelli, Ettore Pasculli.
Collaboratori: Vittorio Fagone, Albert Mayr, Franco Quadri
Impaginazione: Ugo La Pietra e Aurelia Raffo
Stampa: Arti Grafiche Milanese, Via Morosini 7, Milano

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data
 15 marzo 1976
 Spedizione in abbonamento postale gruppo III



L'iscrizione al Centro
 Internazionale di Brera
 per il primo quadrimestre
 è di lire 2000 e dà
 diritto a partecipare
 a tutte le attività.
 Esclusivamente per gli
 spettacoli cinematografici
 è previsto l'ingresso
 a lire 500.