



A MARGINE

emarginazione e marginalità nelle ricerche visive

I NUOVI SPAZI CULTURALI

La cultura emarginata rivendica i propri diritti al convegno dei centri culturali-sociali milanesi

RADUNI SULL'ARTE DI ARRANGIARSI

Motivazioni politico-culturali della manifestazione che ha provocato la chiusura del Macondo

Archeologia del '68

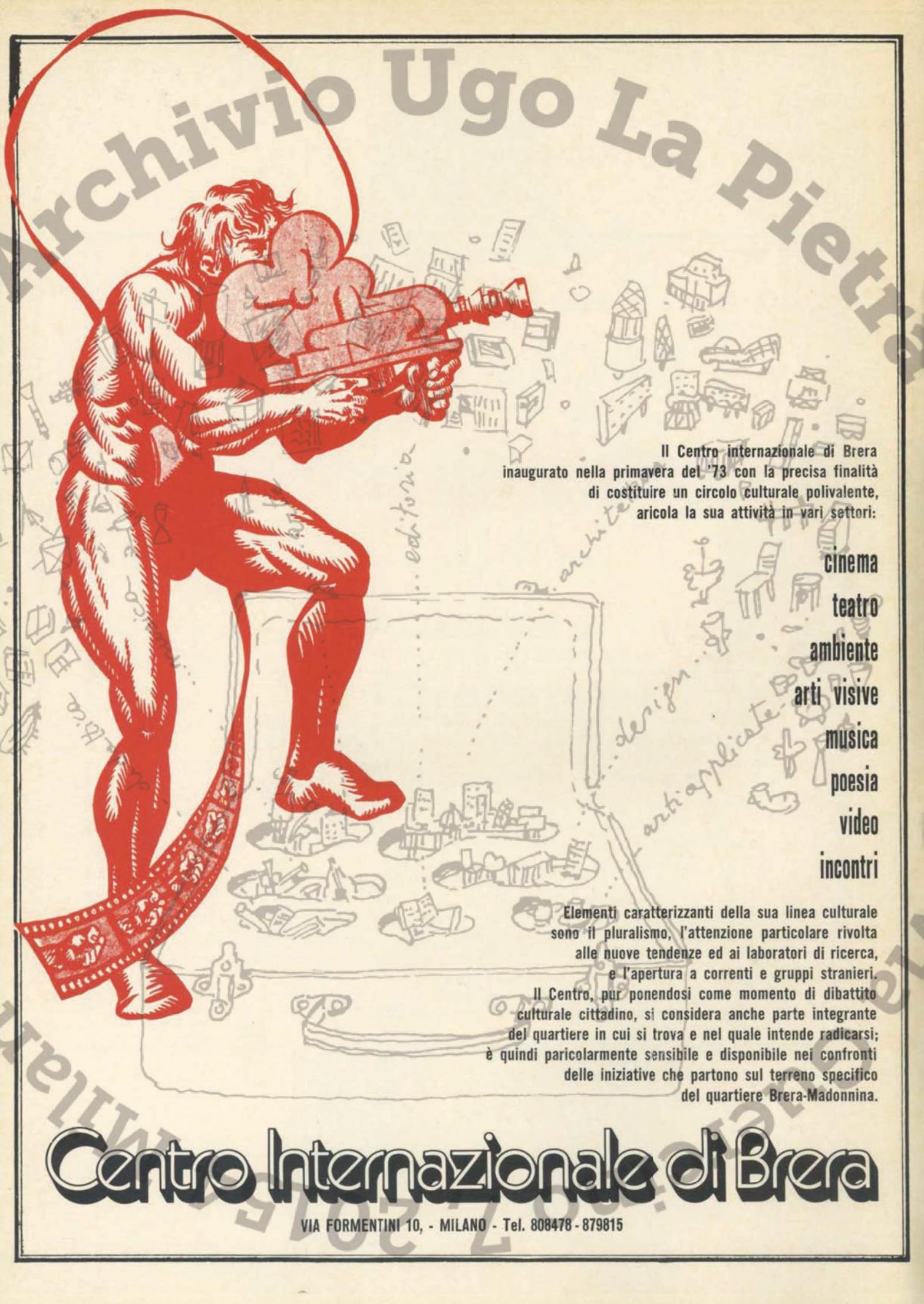
analisi dell'attività artistica in rapporto con il sociale

TEATRO SPERIMENTALE A NEW YORK

CINEMA E PORNOGRAFIA

La prima rassegna di Cinema Pornografico a Milano





Il Centro internazionale di Brera
inaugurato nella primavera del '73 con la precisa finalità
di costituire un circolo culturale polivalente,
arricco la sua attività in vari settori:

cinema
teatro
ambiente
arti visive
musica
poesia
video
incontri

Elementi caratterizzanti della sua linea culturale
sono il pluralismo, l'attenzione particolare rivolta
alle nuove tendenze ed ai laboratori di ricerca,
e l'apertura a correnti e gruppi stranieri.

Il Centro, pur ponendosi come momento di dibattito
culturale cittadino, si considera anche parte integrante
del quartiere in cui si trova e nel quale intende radicarsi;
è quindi particolarmente sensibile e disponibile nei confronti
delle iniziative che partono sul terreno specifico
del quartiere Brera-Madonnina.

Centro Internazionale di Brera

VIA FORMENTINI 10, - MILANO - Tel. 808478 - 879815



Pubblicazione bimestrale
di Interventi e Analisi nel Sistema Culturale
Editore: Cornelio Brandini
anno 3° numero 7

Direttore responsabile: Ugo La Pietra
Segretaria di Redazione: Anna Maria Fusco
Redazione: Cornelio Brandini, Claudio Guenzani, Cini Liguori,
Vincenzo Ferrari
Impaginazione: Giovanna Barbieri e Ugo La Pietra
Stampa: Arti Grafiche Milanese

Redazione/Amministrazione: Via Formentini 10
Tel. 808478/879815 - 20121 Milano, Italia

Registrata presso il tribunale di Milano al numero 111
in data 15 marzo 1976

Spedizione in abbonamento postale gruppo 3°, 70% - Lire 700



A margine di Vittorio Fagone	pag. 2
Raduno sull'arte di arrangiarsi del Collettivo Viola	pag. 3
Bisogni, intenzioni, progetti: la cultura emarginata	
rivendica i propri diritti al convegno dei centri	
culturali-sociali milanesi di Adriana Pulga	pag. 5
Archeologia del '68 di Maurizio Vitta	pag. 5
I nuovi spazi culturali a cura di Claudio Guenzani	pag. 6
Del lavoro artistico e dintorni di Achille Mango	pag. 10
Giù dal piedistallo di Ugo La Pietra	pag. 11
Un altro archivio di Vincenzo Ferrari	pag. 13
Cartellino d'invito di Luciano Bartolini	
e Pier Luigi Tazzi	pag. 15
Alla ricerca delle professioni perdute di Valerio Eletti	pag. 16
Da « Per l'arte n. 2 »: Italiana (cultura) Lavoro collettivo	pag. 17
Ripensandoci di Nanni Cagnone	pag. 18
Cinema e pornografia di Alberto Farassino	pag. 19
Note in margine alla realizzazione di Forza Italia	
di Marco Tullio Giordana	pag. 22
Il gergo inquieto di Ester Carla de Miro	pag. 23
La riappropriazione della città di Paolo Mereghetti	pag. 24
Il dire e... il fare di Paolo Mereghetti	pag. 25
Off Off Broadway, la sperimentazione tende al classico	
di Ester Carla de Miro	pag. 26
Fare Teatro Oggi di Maurizio Migliore	pag. 28
Crediamo ancora nello stupore! Comuna Baires	pag. 29
Rappresentazione di una follia storica in « Quasi	
un uomo » di Barbara de Miro	pag. 30
Dissenso o dissidenza dell'inconscio? di Marco Focchi	pag. 32

E' questo il settimo numero e primo della nuova versione a 36 pagine in formato uni distribuito in tutta Milano di Brera Flash, periodico.

Un tentativo nostro e di alcuni collaboratori, che prestano la loro opera gratuitamente per fare un « certo » periodico, attento ad una non ancora codificata area culturale e il cui vuoto stampa risultava ormai a molti troppo palese. Infatti la nostra attenzione si presta a raccogliere « fabbricando » tutte quelle notizie dei modelli culturali che vogliamo esplorare e che possiamo definire non istituzionalizzata e che assai spesso non trova altra diffusione se non in fogli ciclostilati o riviste cosiddette underground.

Teatro, cinema, arti visive-ambiente, musica suono-ambiente, poesia, ecco alcuni settori individuati per la nostra analisi, insieme ad uno studio continuo sui nuovi centri di aggregazione giovanile che di volta in volta presenteremo per tentare di vincere quel mondo che per diffidenza culturale non considera, « questa », nuova forma o maniera di fare cultura giovanile e associazionismo.

L'editore



Brera Flash si propone come un mezzo di informazione che, consapevole delle proprie responsabilità e ruolo all'interno delle strutture culturali cui si riferisce, intende presentarsi come uno strumento realizzato per coloro che prescindendo dalle proprie collocazioni culturali e sociali sentono la necessità di una costante attività autoeducativa.

Brera Flash vuole essere uno strumento capace di cogliere all'interno del nostro sistema culturale alcuni elementi di valutazione critica tali da mettere in discussione l'attività di chi « manipola » la cultura e della complicità, in questa attività, degli strumenti d'informazione.

Di fatto oggi, lo strumento d'informazione più viene diffuso e socializzato, più tende ad essere un veicolo di contenuti cristallizzati e di interpretazioni prestabilite.

La stampa, ad esempio, nel tentativo pienamente riuscito di formare un fruitore sottomesso e disattento, ha finito col negare al proprio lettore-tipo persino quella, pur modesta, partecipazione creativa che poteva essere rappresentata dal « completamento » della notizia. Infatti ciò che più si cerca sul proprio giornale è ciò che già più si conosce, e dal momento che dipende dal modo in cui le cose ci vengono dette il fatto che queste ci risultino familiari e in un qualche modo conosciute, il problema di tacere o nascondere intere notizie è ormai pressoché estraneo a chi possiede lo strumento di informazione.

Delegando una volta per tutte la nostra facoltà interpretativa a coloro che detengono il cosiddetto « sesto potere » abbiamo in realtà rinunciato ad un diritto tra i più vitali. E ci hanno così bene insegnato a ricavare la nostra sicurezza dalla condizione di stabilità psicologica che certi mezzi di informazione sono in grado di garantirci, che qualsiasi innovazione non può più apparirci una novità, ma tende piuttosto a rappresentare il rischio di ciò che reputiamo per sempre acquisito. Così anziché affidarci ad una adeguata percezione delle situazioni, ci predisponiamo a tentare di salvare la « realtà » cui siamo assuefatti esplicando a nostra volta una ambigua volontà di potere.

Un tempo la notizia era raccolta, oggi deve essere fabbricata.

Brera Flash, con la precisa volontà di superare questo « modello », intende fare riferimento soprattutto a quelle forze culturali (operatori impegnati nelle varie discipline creative) che gestiscono direttamente il loro lavoro.

U.L.P.

al margine

Vittorio Fagone

« Se in un futuro non troppo lontano non si avrà un mutamento, il consapevole pensiero critico in grado d'intendere il linguaggio delle immagini artistiche scomparirà dalla nostra società. »

Questa nota di Klaus Honnef — che condivido — non è estrapolata da un testo generico, ma da un corpo di relazioni, di analisi motivate e documentate, che l'Unione Tedesca degli artisti ha discusso esattamente un anno fa (il 24 e il 25 febbraio a Francoforte) preoccupata dalla « progressiva e sistematica » emarginazione dell'arte, e della sua comprensione, dalla vita quotidiana. Bazon Brock, uno dei più noti studiosi di estetica del mondo contemporaneo, attribuisce questa marginalizzazione inarrestabile all'omologazione, in atto in tutto il mondo occidentale, tra arte e tempo libero, occasione di svago e non critica intelligente del mondo delle immagini. Le analisi degli studiosi e degli artisti tedeschi (che ho già avuto modo di commentare estesamente confrontandole con i dati di una ricerca sulle Arti Visive a Milano ora pubblicata da Marsilio), mettono in discussione il ruolo privilegiato (separato) del Museo che induce un tipo di lavoro artistico a sua immagine e somiglianza, la spinta consumistica e fondamentalmente reazionaria del mercato, gli scarsissimi risultati ottenuti con l'introduzione di una didattica centrata sulla « comunicazione visiva » anziché sull'immagine artistica, la espansione dei mezzi di comunicazione di massa e del tipo di attenzione superficiale che essi impegnano come una sorta di « ricezione acritica » generalizzata. L'Unione Tedesca degli artisti ha raccolto insieme i dati di quanti operatori hanno abbandonato la libera professionalità della attività artistica, di come l'artista si va-

da trasformando sempre più nel didatta di una disciplina scarsamente apprezzata e il cui linguaggio più vivo viene considerato estraneo e inaccessibile. Da qui non è difficile arrivare alla conclusione che poche attività umane registrano oggi una distanza così grande come quella che separa nelle arti visive operatori e pubblico.

Di fronte a una situazione di questo tipo, nascondersi dietro il dito della « crisi del mercato », o dell'« immaginazione dell'operatore » (anche questa tesi è stata di recente formulata), equivale a non voler riconoscere la portata di un fenomeno che obbliga a una radicale revisione della nozione stessa dell'arte e del suo spazio, a un confronto aperto con gli strumenti della grande comunicazione che, nella crisi, pesano senza dubbio come un elemento di decisiva portata.

La guerriglia tra l'immagine artistica e l'immagine di grandissima diffusione, tra il « pensiero immaginativo » e il « vedere senza immaginare », è in atto da circa vent'anni: in questa chiave è possibile leggere il movimento di accelerazione della ricerca negli anni Sessanta e Settanta, l'importanza dei processi di concettualizzazione come sono stati esplorati dagli operatori visivi, ma anche i tentativi di muovere criticamente i nuovi media (il video, il cinema, l'immagine di comunicazione) usati in una ridefinizione creativa.

E' legittimo domandarsi se l'emarginazione dell'arte dalla società — definita oltre che progressiva e sistematica, inarrestabile — non sia congruente al modello di sviluppo che la società occidentale ha perseguito, e non solo in campo econo-

mico, ma anche nel modello di conoscenza che ha adottato, nella immagine del mondo in cui si è proiettata. La separazione della ricerca artistica dal campo sociale, dalla sua ineliminabile ragione di comunicazione, corrisponde alla crisi del modello scientifico autodeterminato e autoregolato che il mondo occidentale ha coltivato (sino a dieci anni fa) come la sola utilizzazione possibile della conoscenza scientifica.

Ancora oggi, di fronte a una realtà che è sotto gli occhi di tutti e che è difficile rifiutare, c'è da noi chi s'appella — mi riferisco a un dibattito fiorentino su « Artisti e Istituzioni » pubblicato in questi giorni — allo stregoneo giudizio di Dio del « tempo lungo », chi invoca una indiscriminazione (di tipo idealistico) tra passato e futuro dell'arte, sostanzialmente per negarne un presente determinato nella storia, non obliquo, chi è convinto che l'opera dell'artista si dia solo come « squisita e eccellente ». Oltre l'aura neocrofila, le gallerie d'arte risultano deserte, le Istituzioni incespicano non sostenute da una direzione politica di coerenti prospettive: la Biennale di Venezia fa un passo avanti e tre indietro, palestra polverosa delle esercitazioni « romane » del potere.

La situazione italiana non è certo più allegra della condizione messa a fuoco dai colleghi tedeschi, ma il discorso dell'arte non sembra preoccuparsene. E' sempre accademicamente a ridosso delle « questioni generali », quelle che non conoscono parabole, ma che troppo spesso ignorano la « realtà oggettiva delle cose ».

E Milano? Milano vive una condizione complessa

e inquietante di marginalizzazione. E' lontana dai luoghi dove il « potere » assurdamente centralizzato, intraccia anche per la vita culturale, i suoi nodi, decide scelte e programmi. Vive le distorsioni di crescita di una città industrializzata che non ha ancora programmato un progetto organico e aperto di sviluppo culturale (un piano per le arti visive andrà verificato in un più ampio contesto). Sconta un'informazione lacunosa, generica, retrograda, gestita dai « grandi » giornali, secondo parametri e forme ormai desuete anche dai quotidiani di provincia.

Contro questa realtà opera però una « nuova città », reattivamente e attivamente. Un frammentato e disperso universo culturale tenta esperimenti e aggregazioni, vuole costruire un modo di fare cultura, comunicazione, espressione in luoghi diversi e modi non convenzionali. Se la ricerca visiva resta molte volte estranea da queste esperienze, è problema che pone necessità di riflessioni approfondite agli operatori specifici.

Va notato come Milano intervenga con insistenza dalle « zone di margine », dai confini del campo tradizionale della ricerca visiva. Queste aree — dove l'immagine artistica è vitalmente contaminata dalle pratiche della scrittura, dalle relazioni di ambiente, dalla espressione corporea, dall'esercizio dell'immagine cinematografica e teatrale — si rivelano le uniche forse oggi percorribili; esse mettono in discussione, secondo una libera strategia, nella prospettiva degli anni Ottanta, una nozione che non è storica ma statica del campo dell'arte, provano la ridefinizione di una nuova « immagine critica » in grado di assorbire e attivare modelli e tecniche della comunicazione.

RADUNO[®] SULL'ARTE D'ARRANGIARSI

rete di re-
sistenza
nella
metro
poli

BEVETE

Coca
Viola

A MACONDO
via castelfidardo

ALLA FABBRICA DI
COMUNICAZIONE
largo formentini
chiesa s. carpofo
e nelle strade, piazze,
vicoli, slarghi e strettoi
della città

IL LAVORO
DISTRUGGE
L'ABUSO DEI
SENTIMENTI

COLLETTIVO DI VIOLA

Il punto determinante è di riuscire a sopportare la realtà, e la propria felicità oltre che naturalmente riuscire ad opporsi alla oppressione. Non c'è dubbio che in questi anni stiamo vivendo la fine d'una fase storica dello scontro di classe così come lo stesso Marx l'aveva delineato. Il passaggio da una fase di sussunzione formale della società da parte del capitale, ad una fase di dominio reale, nei modi d'una colonizzazione integrale dell'esistente, pone oggi un problema di Volumetria del Potere, del suo Corpo (che non è più quello dei capitalisti), che fa del « disciplinamento » della totalità del processo di autoriproduzione sociale, la propria « fisiologia ».

Nessuna metafisica delle « autonomie » intese quali sinonimi di « autosufficienza ». Nessun progetto, quindi in questo caso del raduno sull'arte di arrangiarsi, di costruire un « tessuto sociale » collaterale, che scorra al fianco della società « ufficiale ».





Nessuna nuova ideologia « tecnico-scientifica » di costruzione di macchine desideranti, che nella riorganizzazione di una sopravvivenza « a latere », finisca per ingabbiare gli individui vivi tra i suoi fili, valvole e transistor costringendoli in una rete di percorsi « automatici », nessun mito delle « tecniche » quindi.

Il punto centrale sta nel riuscire a contrastare, « ovunque », e non costringendosi quindi in una zona « franca » inesistente, i meccanismi del disciplinamento spazio-temporale degli ambiti quotidiani di produzione ed autoriproduzione dei soggetti.

Noi dobbiamo renderci conto di come la « produzione allargata » della alienazione, costringa le « forme » della vita umana nelle condotte forzate della « coazione », della ritualizzazione, della gestualità quotidiana, che produce la possibilità della sopravvivenza. Ed è proprio a questo livello, cioè, del comando sui confini spazio-temporali della sopravvivenza che trae origine la forza colloidale della stessa Coesistenza Sociale, la quale in tal modo assurge ad unico luogo egemonico — il solo concretamente « frequentato » — dell'autoriproduzione della specie.

E la sua Disciplina è la « ragione » di quel sistema di rappresentatività universale delle « forme »

della vita umana, che consente il comando unificato e positivo della « conoscenza », da parte del potere, dei singoli destini: il volto « umano » del Sapere-Potere.

Il problema che dobbiamo affrontare è il seguente: individuare allora il luogo e le modalità della « rottura rivoluzionaria » nella fase del post-politico, del dominio puro, del Sapere-Potere.

Io ritengo che la questione debba essere affrontata dal punto di vista della marginalità, dell'autonomia, ovvero della Rottura della conoscenza del Potere dei meccanismi di autoriproduzione del proprio Corpo. Una pratica di attacco « biologico » alla composizione organica del Potere, alla sua fisiologia, alla sua disciplina.

Le « autonomie » continueranno nei fatti a rimanere solamente il limite del Potere, finché non avverrà una frantumazione progressiva del potere stesso nella molteplicità delle contraddizioni incubate che esplodono nel suo corpo fisico fino alla decomposizione.

Nella pratica quotidiana. E questo accade già ora nella marginalità « dei saperi vivi della Disciplina ». La tragicità della nostra condizione non può essere ignorata. Solo nella possibilità dei conflitti vi è possibilità dei saperi autonomi, e della moltiplicazione dei conflitti e di nuove, ulteriori, possibilità di bisogni ricchi. Dobbiamo riprendere in esame « la relatività » del rapporto tra tempi individuali di liberazione umana e tempi di trasformazione dell'assetto sociale. La « ragione » di un progetto definitivo di trasformazione del Mondo è la morte delle « materialità irragionevoli ». La possibilità concreta di « vivere » sta nella « ribellione disimpegnata ». Unico momento, che sempre muore e rinasce, in cui non solo « ciò che di razionale vi è nella testa degli uomini », ma l'unità dei loro corpi « esiste » come necessità immediabile.

E' ora di eresia.

La pratica della decomposizione del Potere non ammette scoriaie ideologiche, si tratta di scegliere di rischiare la discontinuità di ogni consuetudine esistenziale.

Nel punto più alto dell'alienazione, la possibilità della sopravvivenza stessa, è un gesto di sovversione continuata dentro e contro il Corpo del Potere, dentro e contro la struttura dei bisogni, contro la macabra archeologia del quotidianesimo dei morti-vivi, chiamata a resuscitare l'anima fenicia di commerci avventurosi, di trafficanti di reliquie.

Lasciamo che i morti valorizzino la loro « vita ».

Sta a chi lo vuole, la possibilità della lucidità d'inficiare « la consuetudine esistenziale per garantirsi una chance di vivere oltre ».

Vivere è rischiare la propria possibile felicità, o frammenti di felicità con un « salto mortale » che non può riguardare nessun convegno, nessuna assemblea, nessun Impegno Politico, ma che nella potenza della volontà della sua scelta, sta nel segreto della solitudine di ognuno.

IL BIGLIETTO È CEDIBILE A CHIUNQUE ALTRO STA ROLLANDO. DISONESTO USARLO PIÙ DI UNA VOLTA O PER PRENDERE IL METRO, COMUNQUE NON C'È NULLA DA PRECUPARSI, BAMBULE.

MACONDO

GRADUNO SULL'ARTE D'ARRANGIARSI

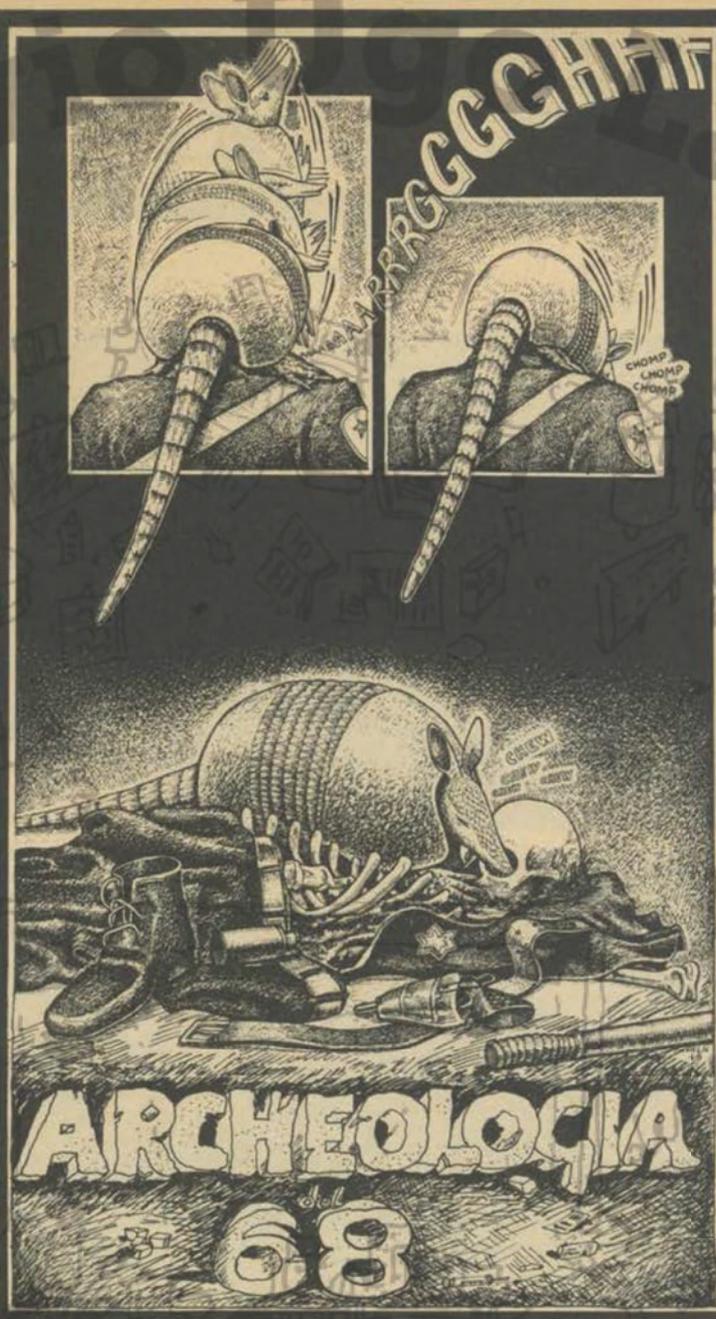
MILANO 27-28-29 GENNAIO



Viola
Viola

Il Sessantotto è ormai entrato nella storia, e anzi molti sono addirittura pronti a giurare che ne è già uscito. Ma è probabile che lo storico — o l'archeologo? — di domani si troverà alquanto in imbarazzo dinanzi a certi problemi — di datazione, soprattutto se eviterà le punte estreme di chi continua a dichiarare il «sessantottismo» una moda passeggera e chi invece ne fa ancora una specie di categoria dello spirito. Per esempio, che posto assegnare a quelli che oggi si comportano come se in questi ultimi dieci anni nulla o quasi fosse accaduto, e riprendono, con l'implicita premessa dello *heri dicebamus*, tematiche e argomenti che sembravano ormai sublimati nelle antologie letterarie e nei manuali di storia dell'arte? Si dirà che sono polemiche di intellettuali, gente eternamente insoddisfatta e sempre bramosa di novità da dibattere. Questo è vero: solo che stavolta non si tratta di «superare» un argomento con un altro più aggiornato. Semplicemente si cancellano esperienze, discorsi, solenni prese di posizione e perfino crisi esistenziali, per ritornare di colpo, come se davvero nulla fosse accaduto dall'altro ieri a oggi, a esperienze, discorsi, prese di posizione e perfino crisi esistenziali che erano stati il discutibile patrimonio di situazioni vecchie di decenni.

Prendiamo un settore culturale ben definito, quello delle arti visive. Non è una scelta casuale: pare proprio che non ce ne sia un altro così profondamente toccato dalle lacerazioni dell'ultimo decennio. Non soltanto, infatti, prima ancora che il Sessantotto nascesse, qui già serpeggiavano inquietudini, si moltiplicavano rifiuti, si denunciavano disagi altrove sconosciuti; ma addirittura, una volta esplosa la crisi, essa ne investiva alla lettera ogni aspetto, frantumando una radicata immagine sociale, rimettendo in discussione modi di lavoro anche recenti, al punto da indurre coloro che vi lavorano a rigettare la comune definizione di «artista» per reclamarne un'altra più grigia, modesta, rigorosa, come quella di «operatore estetico», o meglio ancora di «operatore visivo», se non addirittura di «operatore culturale», da taluni preferita per il suo più assoluto anonimato. Mentre altrove lo scrittore restava scrittore, il poeta poeta, il musicista musicista, accontentandosi di dibattere le modifiche, tutte interne, da apporre allo statuto sociale delle rispettive attività, nel settore delle arti visive molti hanno puntato a un cambiamento totale, a un autentico sradicamento del proprio essere, dei propri strumenti di lavoro, del modo stesso di entrare in rapporto con gli altri. Si è come usciti fuori di se stessi, sciogliendo i grumi di una travagliata identità culturale e sociale nel gran calderone collettivo di una società in ebollizione, con una marcata preferenza per i punti più incandescenti. Che in tal modo si desse un colpo definitivo a impalcature già traballanti è ve-



Analisi dell'attività artistica in rapporto al sociale

a cura di Maurizio Vitta

ro, ma poco importa. Lo stesso discorso può valere per qualsiasi altro settore. Quel che conta è la forza e la determinazione del colpo sferrato, la volontà liberatoria e senza remore che almeno per un attimo vi si potè leggere. Del resto, quella volontà si è in molti casi tradotta in una coerente linea di azione culturale, che anziché affievolirsi col mutare delle situazioni, s'è via via maturata e irrobustita.

Oggi però, con una conversione apparentemente improvvisa, ma in realtà ben preparata dalla superficialità di passate adesioni e attenzioni, sembra che a queste esperienze si debbano voltare definitivamente le spalle. Non si tratta di un ripensamento critico né, men che meno, autocritico, di un lucido tentativo di adeguare i propri comportamenti culturali a nuove situazioni: sem-

plicemente si cancella dalla memoria ciò che è stato, ciò che in alcuni casi si è stati, per tornare «al prima che», a un rassicurante mondo in cui tutto era possibile perché magari niente era vero. Il caso più clamoroso di questa senilità intellettuale è la recente polemica fra neoromantici e neoilluministi, ripresa con gran gusto e amplificata dagli organi di stampa più còliti. Qui davvero non manca niente, se non la novità: ci sono la morte, il dolore, l'arte, le passioni, il sentimento da una parte; e la ragione, la razionalità, la filosofia sociale, l'*utile dolci* e il richiamo alla mitologica tecnologica dall'altro. Né si tratta di un caso isolato, se su altri versanti il rapporto fra intellettuali e popolo è così accanitamente e dottamente dibattuto, sia pure in termini più aggiornati, giacché vi fa capolino

il trentennale tema dell'impegno e del funzionario della cultura. Tuttavia, accanto a questi ritorni di fiamma c'è un più sùdolo atteggiamento, che serpeggia in particolare nel settore delle arti visive. Negli ultimi tempi ci si è chiesti con sempre maggiore insistenza se l'artista, anziché, come si dice, «operare nel sociale», non debba invece dedicarsi esplicitamente alla «ricerca», beninteso intendendo sempre questo termine nel senso di «opposizione», ossia nella sua accezione più «autenticamente rivoluzionaria». Il problema del «rapporto col sociale» rimane; solo che lo si interiorizza, lo si riduce a una dimensione privata, con il solenne impegno, però, di restituirlo poi, esteticamente (o linguisticamente, se si vuole) rielaborato, alla società. Le intenzioni, magari, sono delle migliori; ma non si può fare a meno di ricordare che tutta l'estetica tradizionale, da quella della filosofia del bello a quella della scienza dell'arte, si sono basate, ai tempi loro, proprio su questa concezione dell'artista (o dell'opera) come momento di confluenza, elaborazione e restituzione creativa di immateriali impulsi destinati, non si sa bene da chi, agli «uomini» o alla «società».

Eppure, quanti ancora lavorano o progettano nel solco delle indicazioni collettive scaturite da esperienze sempre più fitte e corpose (soprattutto se accanto al settore della comunicazione visiva poniamo i non pochi e agguerriti gruppi teatrali) non sembrano scorgere motivi di frustranti disillusioni. Beninteso il lavoro è sempre arduo e faticoso, perché non gratificato da risultati subito entusiasmanti, e anzi in certi casi fatto di pazienze routine e di snervanti resistenze quotidiane (il che certo spiega, almeno in parte, i cedimenti e i passaggi sull'altra sponda). Tuttavia esso è almeno servito fin qui non soltanto a mantenere attuale una prospettiva per nulla utopistica, quantunque di lungo termine, ma soprattutto a dimostrare che al di là dei drammi intellettuali e delle buone intenzioni culturali esiste alla base, nel tessuto collettivo delle nostre strutture sociali, un'autentica domanda di progetti e realizzazioni che fornisce ampi spazi a un serio lavoro. Questa, in fondo, è la realtà con cui, per dirla in gergo, dobbiamo «confrontarci». Oltre questa realtà ci sono i dibattiti televisivi, le polemiche sui rotocalchi, le crisi dinanzi a pubblici benevoli e gli sfoghi stampati, fitti di note a pie' di pagina. Ci si può anche accontentare. Senza illusioni, però: se qualcosa dovremmo avere imparato negli ultimi tempi, e non certo per accademiche induzioni, è che esiste un movimento ascendente della cultura che è possibile capire, solo vivendo giorno per giorno nei luoghi in cui esso nasce e si diffonde; e questi luoghi, che non sono pochi, di solito sono più lontani dai «centri» intellettuali di quanto non si pensi.

I NUOVI SPAZI CULTURALI

a cura di
Claudio Guenzani

Negli ultimi anni, in particolare dal 1975 ad oggi, abbiamo assistito al diffondersi nella città di un numero sempre maggiore di «centri culturali», «centri culturali-sociali», e più in generale di forme di aggregazione o di «spazi» che hanno dedicato i propri interessi e la propria attività alla produzione di «cultura». Il riferimento al fenomeno è ampio quantitativamente, ma altrettanto vago nel definire come «culturale» la produzione.



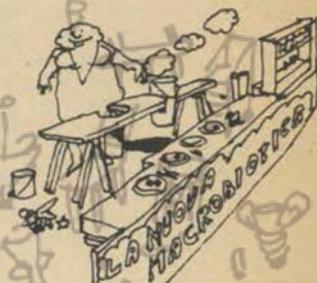
Questo volutamente, da parte di chi scrive, perché se è facile dimostrare il proliferare delle iniziative culturali, è invece difficile avere un quadro preciso della qualità delle stesse iniziative: differenti per esperienza e per interessi specifici ai quali vogliono rispondere, legate a diversi aspetti del territorio metropolitano, ciò che le unifica è la necessità di rispondere a un bisogno espresso da strati sempre più vasti di popolazione.

Il bisogno di «cultura» non si identifica più solo con la possibilità di essere spettatori riverenti di un prodotto finito (film, mostra, spettacolo musicale, opera teatrale, ecc.) capaci unicamente di esprimere un giudizio qualitativo (bello!, brutto!, interessante!, ecc.): sempre di più si va affermando la volontà di partecipare direttamente alla produzione culturale. La scolarizzazione di massa, che ha fallito l'obiettivo di inserire le masse giovanili nei processi produttivi con una maggiore professionalità, accompagnata dalla crisi produttiva e dalla riconversione industriale, hanno socializzato più alti livelli di conoscenza e contemporaneamente espulso gli stessi giovani dal sistema produttivo, sono emerse nuove figure sociali di emarginati dal sistema produttivo (disoccupati, in particolare giovani costretti al lavoro nero, sottoccupati, precari) e dal sistema sociale (donne, omosessuali, malati, soldati) che esprimono una domanda politica e praticano una rivolta non contenibile nei canoni della tradizionale battaglia politica italiana.

In questo quadro nasce il bisogno sociale di cultura: inteso nel senso generale della parteci-



pazione «personale» ai processi conoscitivi, inventivi e produttivi. Perciò assistiamo non solo al moltiplicarsi di iniziative specificamente culturali (centri culturali, cineclub, teatri di quartiere, centri di ricerca e di comunicazione artistica), ma contemporaneamente a nuove forme di ricerca e di analisi dei comportamenti (teatri di strada, feste e animazioni sul territorio, ricerche musicali legate all'ambiente) e ad aggregazioni di «produttori» di oggetti artigianali e di comportamenti (macrobiotici, nuovi artigiani).



Contemporaneamente si è verificata una rottura tra queste richieste e la politica culturale delle istituzioni pubbliche, che non sono riuscite a rispondere ai nuovi bisogni, ma che continuano nella logica del «pluralismo delle tendenze» a riproporre contenuti, i tradizionali degli «artisti genuini». D'altra parte, per chiarire come sia diversificato il quadro e il contenuto del bisogno emergente di cultura e di partecipazione alla sua produzione, basta ricordare come siano falliti i tentativi di organizzare e definire precisamente una strategia e una ideologia comuni: da Parco Lambro ai festivals e rassegne organizzate dal movimento studentesco, dai partiti e dalle tradizionali organizzazioni culturali.

Con questo non penso che sia impossibile definire un terreno comune su cui confrontare le diverse esperienze di questi ultimi anni, o identificare le indicazioni che dalle stesse esperienze emergono, ma piuttosto meglio porre dei problemi che solo una serie di futuri interventi su queste pagine potranno chiarire.

Dal prossimo numero della rivista raccoglieremo contributi di operatori, gruppi e centri che riterranno opportuno portare le loro esperienze e le loro problematiche.

Una storia dei centri culturali e dei gruppi di operatori, la conoscenza dei problemi di gestione, di rapporti col territorio e le prospettive di ciascuno potranno trovare qui un momento di verifica.

INIZIAMO COL PUBBLICARE UN INTERVENTO SUL CONVEGNO DEI CENTRI CULTURALI-SOCIALI MILANESI, SVOLTOSI ALLA FABBRICA DI COMUNICAZIONE IL 24-25-26 GENNAIO.



ASSEMBLEA/CONVEGNO DEGLI OPERATORI E DEI CENTRI CULTURALI

BISOGNI CULTURALI INTENZIONI
PROGETTI ESPERIENZE REALIZZATE
SVACCO CONFUSIONE NUOVE
IDEE SPAZI SOLDI DECENTRAMEN
TO ISTITUZIONALE PARTITI GRUPPI
POLITICI E MOVIMENTO

ORGANIZZATO DAL LABORATORIO SUI BISOGNI RADICALI (INCL. ARCHITETTURA), ARBA, FABBRICA DI COMUNICAZIONE, S. MARTA, LEONCAVALLO, LA COMUNE, L'ISOLA, PALAZZINA LIBERTY, COMUNA BAIRES, CENTRO CINEMA MILITANTE, CIRCOLO GIOVANILE MERCANTI, BASE, COLL. ANTIPSICHIATRICO MILANESE, RADIO POPOLARE, CANALE 56, ARSENALE, MACONDO, CONSORZIO COMUNICAZIONE SONORA, LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, TEATRO EMARGINATO, LABORATORIO DI VIA MARRONCELLI, AGENZIA STAMPA TAM TAM, LA BIBLIOTECA DI COMUNICAZIONE, CENTRO CULTURA POPOLARE, CENTRO OPERATIVO AUDIOVISIVO.

BISOGNI, INTENZIONI, PROGETTI: LA CULTURA EMARGINATA RIVENDICA I PROPRI DIRITTI AL CONVEGNO DEI CENTRI CULTURALI, SOCIALI MILANESI

di Adriana Pulga

Nell'enorme raffinato ingranaggio dell'industria culturale che sempre più sta a garantire che tutto funzioni nelle società ad alto sviluppo tecnologico, stabilendo ruoli, funzioni, comportamenti e le stesse idee da pensare, c'è qualcosa che funziona sempre meno nella produzione delle coscienze.

La devozione collettiva al meccanismo o il rifiuto post-sessantottesco dei nuovi politici a invischiarci nelle torbide acque della

cultura borghese, quasi fosse deviante il solo porre il problema di un'alternativa da vivere e costruire prima del socialismo, hanno lasciato il passo alla voglia di restituire a se stessi la possibilità di determinare la propria vita su un piano che riesca ad abbracciarne tutta l'estensione di funzioni, rapporti e attività incominciando da subito.

Il bisogno di capire, di agire costruendo mille nuove realtà è condiviso ormai da molti.

Da questo processo irreversibi-

le esce il Convegno dei Centri Culturali Sociali milanesi, tenuto il 24-25-26 gennaio nella Fabbrica di Comunicazione in P.zza Formentini a Brera, come primo momento di bilancio e ricerca di nuove prospettive di sviluppo del lavoro di questi ultimi due anni.

Molti sono i partecipanti, una trentina tra centri sociali e culturali e molti gli intervenuti per interesse personale, oltre i singoli operatori culturali della sinistra.

Non mancano anche quelli istituzionali, che non si sono lasciati

sfuggire l'occasione di poter capire finalmente qualcosa di questa nuova realtà politica e culturale che prolifica a vista d'occhio e da cui sono esclusi, essendo veicolata e fruita solo nel movimento; è questa una preziosa occasione per avere finalmente una immagine quantitativa e un'idea dei contenuti di questo strano fenomeno.

Presenti anche i consiglieri di zona del PCI, i circoli ufficiali (Turati...), rappresentanti dell'amministrazione comunale, tenacemente silenziosi nonostante i ripetuti riferimenti e dissensi negli interventi alla politica del Decentramento e alla recente Delibera quadro del C.d.Z. sulla gestione dei centri sociali.

I TEMI E GLI SCOPI

I temi proposti al dibattito sono quelli che si impongono sempre più fra i giovani operatori e non: autonomia e politicità della cultura, bilancio su due anni di attività dei centri culturali e sociali milanesi, il ruolo del decentramento della amministrazione pubblica, il rapporto con il movimento.

L'incontro, promosso dalla Fabbrica di Comunicazione e dal Laboratorio di analisi sui «bisogni emergenti della metropoli» della Facoltà di Architettura di Milano, vede inoltre una lunga lista di organizzatori; molti di quei centri, circoli, collettivi, laboratori, ecc. che tuttora contribuiscono personalmente a determinare questa nuova realtà culturale oggetto del dibattito.

Duplica lo scopo del convegno: 1) iniziare l'inchiesta su tutti gli spazi e gli organismi culturali e sociali che operano nell'area metropolitana milanese, allo scopo di rendere possibile una sistematizzazione da parte dei soggetti e una maggiore consapevolezza nel procedere dell'attività; avviare un processo di confronto e di dibattito sulle specifiche esperienze, per sollecitare un bilancio critico come condizione necessaria alla prosecuzione del lavoro, ed alla individuazione di obiettivi nuovi.

Negli ultimi anni a Milano c'è stata una proliferazione di cooperative: laboratori, collettivi, centri, leghe, consorzi, circoli, negozi alternativi e aggregazioni varie, che hanno dato vita ad una insolita realtà politica e sociale.

La necessità espressiva e creativa e l'esigenza di un reddito liberato dalla subordinazione al profitto capitalistico sono alla base di questo fenomeno che esprime un diffuso nuovo bisogno di cultura.

Il nuovo bisogno di cultura reclama per sé un nuovo diritto sociale, quello di «conoscere, inventare, produrre» anche con i sofisticati strumenti elettronico-tecnologici prodotti dall'industria culturale.

Esclusi e doppiamente emarginati, dalla cultura e dal lavoro, i fuoriusciti dalla scuola di massa ('68-'73) insieme alle ultime generazioni, che ricevono nella metropoli la sollecitazione ambivalente dei media, hanno dato vita

a nuove forme di aggregazione politica sul territorio per soddisfare i propri bisogni quotidiani.

Molti sono stati i punti individuati nella discussione:

- 1) Le cause e i modi in cui si manifesta a Milano il bisogno di una nuova cultura.
- 2) La necessità di spazi e strumenti essenziali per la produzione culturale.
- 3) La necessità di spazi fisici, di strutture e strumenti come condizione essenziale per la produzione culturale e la riproduzione degli operatori.
- 4) L'organizzazione degli spazi, il relativo problema della gestione e della autonomia politica di chi opera.
- 5) Il rifiuto del volontarismo, del tempo libero nell'attività culturale; il controllo e l'ideologia del servizio sociale.
- 6) Il nuovo comportamento di massa e il problema del linguaggio espressivo; la necessità della socializzazione della conoscenza tecnica e scientifica.
- 7) La funzione dell'Ente Pubblico e del decentramento rispetto alla proliferazione di strutture di tipo nuovo.
- 8) La spesa pubblica nel settore culturale e sociale e la funzione degli spazi comunali.

Come si vede, ciò che interessa sviluppare è il confronto sul tipo di contenuto culturale, sul linguaggio, ecc., e non necessariamente sul significato di cultura in senso strettamente filosofico, poiché ciò significherebbe l'affossamento del dibattito sull'esperienza della pratica quotidiana.

Si parte dall'assunto che intorno al problema della conoscenza, della ricerca, della sperimentazione, e della produzione culturale, si è sviluppata l'enorme macchina dell'industria culturale, caratterizzata in modo determinante dall'elettronica che rappresenta il secondo settore portante dell'economia multinazionale subito dopo quello petrolchimico.

E' dunque una cultura materiale quella a cui ci si riferisce, una cultura che, da espressività individuale, diventa produzione e di conseguenza merce, veicolata attraverso strumenti ricercati: dalla stampa elettronica alla teleinformatica ecc.

Misurarsi su questi temi a partire dall'esperienza personale è lo scopo del convegno.

SOPRAVVIVENZA O FINANZIAMENTO PUBBLICO?

Nonostante la vastità dei temi e il grande interesse riscosso, il convegno ha risentito della stessa precarietà delle condizioni ambientali di cui risentono quotidianamente gran parte degli stessi organismi partecipanti.

Nel freddo della chiesa sconsecrata di S. Carpoforo è difficile mantenere a lungo interventi vivaci e calorosi. E' già un fatto non trascurabile che il convegno sia stato organizzato con il sostegno di una struttura pubblica come la facoltà di Architettura. E comunque, gli organizzatori hanno dovuto «arrangiar-

si» con 500.000 lire in tutto, per coprire le spese di stampa, di manifesti, questionari, e della spesa che raccoglie le testimonianze dei partecipanti, oltre al riscaldamento per tre giorni dell'ampio spazio della chiesa sconsecrata. «Non siamo più disposti a lavorare in queste condizioni» dicono i compagni della Fabbrica, in apertura del convegno. «Sono necessari i finanziamenti per continuare la gestione». E tutto questo nonostante la Fabbrica di Comunicazione sia stata tra i primi organismi operanti a Milano a rivendicare nel rapporto con l'istituzione, il riconoscimento della propria legittimità sociale e culturale e di conseguenza il diritto ad un finanziamento pubblico.

Nonostante una lunga vertenza col Consiglio di Zona, che ha anche votato un documento di riconoscimento e di impegno responsabile al sostegno economico, è ancora da chiarire in che misura il Consiglio di Zona svolgerà il proprio ruolo di organo di decentramento e sollecitazione rispetto alle iniziative in atto sul territorio, e quanto invece tale decentramento verrà inteso solo come controllo, tendendo ad ingabbiare ogni iniziativa e imponendosi, nella spartizione di potere tra i vari partiti, sull'autonomia politica degli operatori culturali. (Si noti fra l'altro che l'ex chiesa di S. Carpoforo è proprietà comunale e che da tempo sono stati stanziati i fondi per il suo restauro).

Tutta la storia di questa trattativa, disponibile nella stessa dispensa che raccoglie le esperienze dei partecipanti, è un'utile testimonianza pratica su uno dei temi più scottanti del convegno: quello sui finanziamenti, rapporto con l'Ente Pubblico, ruolo del decentramento. Ponendo nella pratica molti dei problemi e delle questioni che oggi si trovano ad affrontare la maggioranza dei centri intervenuti.

Infatti nel corso delle tre giornate di lavoro, all'unanimità è emerso il rifiuto del volontariato, del lavoro nero coperto dalla mitologia della militanza di sinistra: l'impegno dei centri sociali e culturali va riconosciuto e pagato dalle strutture pubbliche. Da qui il diritto ad un finanziamento rivendicato da tutti gli organismi presenti: «nel primo anno di attività ci si è basati sul lavoro volontario dei compagni... ma ci si è resi conto dell'assoluta insostenibilità di questa situazione... per risolvere almeno in parte i problemi economici ci siamo subito indirizzati verso i finanziamenti pubblici, di cui godono gli altri centri culturali o teatri più ufficiali. Ma anche ora che abbiamo le carte in regola, è difficile ottenere con le sole nostre forze di pressione un intervento pubblico sostanziale, schiacciati come siamo dalla preponderanza di istituzioni che godono di un sostegno politico saldo all'interno dell'Amministrazione Pubblica.

Ciò che sino ad ora abbiamo potuto ottenere sono delle briciole, preziose per noi, ma che

non risolvono certo i nostri problemi.» (Arsenale)

«Il finanziamento pubblico deve essere richiesto ma come un nostro preciso diritto e riconoscimento del nostro lavoro quale servizio sociale, cioè come diritto di tutti a partecipare in modo determinante ed attivo al fare cultura, con il diritto di scegliere, pensare, agire in modo autonomo. (S. Marta)

MA ORA, DOVE VANNO I FINANZIAMENTI?

Vale la pena, a proposito di finanziamenti, di aprire una parentesi su alcuni dati del bilancio comunale del '76 rispetto la voce «istruzione e cultura».

Come affermano i consiglieri comunali di D.P., i contributi a terzi per la cultura, sotto cui figurano gli enti istituzionali (Ente Autonomo Piccolo, Scala, Triennale, Teatro dell'Arte, Enti Vari), sono stati di 1.513.000.000. Sempre per la cultura sotto la voce «servizi e prestazioni», sono stati assegnati (per Manifestazioni Culturali Amministrazione Comunale, Premi biennali Città di Milano, Settimana dei Musei, Biblioteche Comunali), 1 miliardo 657.500.000.

Ma l'aspetto paradossale emerge dai dati relativi all'occupazione di locali comunali e IACP da parte di partiti, enti e associazioni varie: «Nel gennaio '78 vediamo che la giunta mentre continua a portare avanti un martellante attacco alle occupazioni organizzate dai centri sociali, circoli giovanili ecc., assiste impassibile e complice alla completa e legalizzata occupazione e lottizzazione di gran parte del patrimonio comunale e IACP.

Nella sola zona centro, ove non si trova un buco per un centro sociale, consultorio, asilo nido, ecc. dove Polotti, alle richieste di apertura di un centro sociale, non ha fatto alcuna promessa, visto che il Comune non ha 24 milioni da spendere (!) sono circa 80 fra associazioni, circoli di ogni razza e tipo che si sono accaparrati quasi tutto il demanio comunale. Sul demanio pubblico regnano quindi indisturbate associazioni e circoli di ogni tipo e razza che il più delle volte vengono utilizzati come uffici privati dei vari notabili, sedi delle varie correnti, luoghi di organizzazione di forze apertamente reazionarie (basti pensare alle associazioni combattenti). Tra le associazioni culturali e sportive si possono notare, come esempi luminosi, per il contributo che hanno dato alla crescita culturale, fisica, intellettuale dei lavoratori: Circolo Culturale Mameli, Winner's Club, Circolo Culturale Troiano, Associazione Calcio Ilirico, Suore Poverelle, Donne della Carità, e ancora Ragazzi del '99, Associazione Nazionale Gloria Fedeli del Reno, Associazione Austriaci a Milano, Coro Baita Trovati, Associazione Amici della Regione, questi ultimi tutti in zona I.

Non contenuta di ciò (le varie associazioni pagano affitti irriso-

ri) la Giunta ha visto bene, oltre che mantenere queste occupazioni legalizzate, anche di finanziarle poiché sarebbero un prezioso patrimonio per tutti... e il Comune ha il compito di sostenere le istituzioni utili ai cittadini.

Vediamo alcune di queste utili associazioni convenzionate: Associazione amici del Po, Ass. Internaz. della Polonia, Casa Militare Umberto I veterani di Turate, Suore Poverelle, Consorzio Tempo Libero, Società Maschile di S. Vincenzo De Paoli.

Per sovvenzionare cento e più associazioni, molte di questo tipo, l'anno scorso la Giunta ha stanziato mezzo miliardo.

LE «TESTIMONIANZE» E I PROBLEMI SALIENTI

Dalla rivendicazione che il controllo per produrre una propria cultura sia pagato perché socialmente necessario, a quella di spazi e strumenti adeguati, alla realizzazione dei programmi di lavoro, a tale determinazione i vari gruppi presenti al convegno sono giunti da pratiche ed esperienze spesso assai diverse, ma comunque attraverso un lungo travaglio ideologico.

Partendo dall'assunto che la cultura, in quanto bene socialmente e storicamente determinato, si configura come «bisogno sociale» in tale bisogno, che come abbiamo visto si è manifestato a Milano e in tutta Italia con il prorompente dilagarsi di occupazioni di spazi a scopo prevalentemente sociale e con la formazione dei più disparati organismi e strutture culturali, si determina oggi da parte del nuovo proletariato metropolitano la ricerca di una propria identità. Rivendicando una cultura in cui riconoscersi, si socializzano nuovi comportamenti determinando la crescita e la riproduzione del movimento stesso. Il bisogno culturale in tutti i suoi aspetti è dunque una condizione necessaria di ricomposizione politica per ritrovare, in seguito allo sconvolgimento delle tradizionali categorie economiche e figure sociali prodotte dalla crisi, una nuova ed efficace unità di classe. Dunque nuova organizzazione politica. Non a caso nelle spontanee aggregazioni abbiamo assistito allo scioglimento o stravolgimento di alcune emittenti libere o centri sociali, poiché nate come emanazione meccanica di questo o quel partito, che comprimeva nei fatti la gestione e la partecipazione diretta del proletariato con tutte le sue componenti. Di questo processo di formazione, molteplici sono le testimonianze raccontate dagli organismi nel corso del convegno: «l'Arsenale, che ha solo un anno di vita, si è formato dall'incontro di due esigenze: l'una espressa da un collettivo politico in termini di socializzazione di uno spazio, l'altra affermata da un gruppo di operatori culturali in base all'esigenza di poter sviluppare organicamente l'aspetto della diffusione della propria produzione culturale. Il problema più grosso che abbiamo incontrato, a partire dall'esigenza

sopra esposta, è stato quello di definire una nostra identità sia rispetto allo spazio che a noi come operatori, capire cioè chi siamo e cosa fare rispetto ad un movimento poliforme e contraddittorio come quello esistente in questo momento a Milano.

In tutte le testimonianze l'elemento comune è il distacco forzato che si era dato in precedenza fra politica e cultura, vedendo spesso l'ultima in rigida funzione della prima: « Proprio quest'ultima constatazione, ci ha portato ultimamente, a sforzarci di far funzionare i nostri nuclei di lavoro come creatori di un discorso culturale proprio, per farci uscire da una dimensione ristretta di manovalanza politica e culturale (qualcuno di noi ha coniato la definizione di portinai del centro sociale) e per le nostre personali esigenze di esprimerci come gruppo». (Teatro Quartiere Leoncavallo).

E ancora « non essere più estraniati dall'attività politica, partire dai nostri bisogni e il punto fisso per i compagni che fanno attività culturale ». « Era il periodo infatti in cui il lavoro culturale era inteso, sia nel tipo di richieste che ci pervenivano che, in parte, nella nostra pratica, come momento di supporto, di abbellimento, a quelle che erano le scadenze politiche che all'epoca ci erano imposte » (Circolo La Comune). Esempio l'esperienza di radio canale 96, nata per volontà di un'organizzazione politica (A. O.) « Venute meno le condizioni politiche di fondo per tale progresso — l'avanzamento del processo unitario tra i gruppi — il carattere di apertura che distingueva la nostra struttura si è rivelato invece il suo aspetto più vitale, capace di farla sopravvivere alla crisi dell'organizzazione madre, ed anzi, di rilanciare il discorso politico al di là di esse ». E ancora a proposito dell'autonomia politica degli operatori: « anche per quanto riguarda il ruolo e la funzione dell'operatore culturale ci riesce difficile fare delle valutazioni generali, avere come referente oggi il movimento vuole anche dire fare i conti con una realtà articolata e varia. Ci limitiamo a porre dei problemi collegati direttamente alla nostra attività, sui quali ci interessa confrontarci ». (Area). « La legittimazione della Radio democratica come strumento del movimento di classe complessivo determina la necessità di operare sul terreno dell'informazione superando le fasi iniziali di radio come megafono del movimento, per tendere ad una informazione gestita dal basso, condotta direttamente dai soggetti... » (Radio Popolare).

Autonomia quindi dei gruppi tradizionali, dai partiti, e anche dalle stesse organizzazioni della sinistra, rivendicando un nuovo modo di fare cultura, e negando nei fatti la concezione di una cultura tutta strumentale alla politica.

Dalla disparità degli interventi la tendenza emersa è quella di produrre un lavoro che parta dal movimento e lo esprima nella sua



molteplicità. Con questo si cerca un nuovo rapporto per i fruitori che li renda protagonisti e a loro volta produttori; socializzando le tecniche e le modalità espressive: « Accusati in questi anni di cerebralismo, abbiamo fatto autocritica: apriremo corsi sull'uso dei mezzi vocali e gestuali » (Out Off), « Libri e teorie devono scendere dal cielo dell'astrazione per essere discussi in concreto nei centri sociali » (Area), « ...allo stesso modo anche il rapporto tra spettatore e spettacolo tende almeno nelle richieste e nelle aspettative del pubblico, a modificarsi verso atteggiamenti più creativi da parte degli spettatori; ...anche in questo senso va tra l'altro la scelta che abbiamo operato quest'anno, di aumentare il tempo per scuole di musica,

teatro ed altro, fino a dedicare momenti serali solitamente destinati alla programmazione di spettacoli » (Arsenale). In questo senso il problema del linguaggio va ricercato in un rapporto e modo di essere diverso degli operatori nei confronti del movimento, ma anche nello sforzo di produrre con una migliore qualità dei contenuti e con gli strumenti necessari: « va riconosciuta la professionalità nel lavoro: cultura non è solo massificazione degli strumenti, ma la possibilità per operatori e fruitori di agire con conoscenze adeguate » (Canale 96). « Vogliamo una tecnologia adeguata a ciò che desideriamo produrre, bisogna appropriarsi degli strumenti più attuali per non essere tagliati fuori dal mondo della comunicazione » (Circolo La

Comune di via Festa del Perdono). « Impadronirsi degli strumenti tecnici e in generale del mezzo di comunicazione di massa è un fatto di cultura, e tale è stato in effetti il movimento delle radio ». (Radio Popolare).

Gli interventi sono andati avanti in un clima che si faceva via via sempre più difficile: le parole si alternavano a lunghi silenzi. E' evidente la difficoltà di trovare soluzioni miracolose che risolvano in un batter d'occhio i tanti problemi. E il convegno si è concluso senza esaurirli, del resto non ne aveva la pretesa, ma stimolando a continuare oltre il confronto tra le diverse realtà, creando innanzitutto un coordinamento stabile che funziona già dalla settimana seguente il convegno stesso.



di Achille Mango
settembre 1977

Una cronaca odierna degli accadimenti artistici non può prescindere dalle considerazioni generali sulla funzione dell'oggetto della creazione nella società industriale, a meno che cronaca non intenda essere nel modo più restrittivo e banale della parola. E nell'assumere come istanza fondamentale dell'analisi il rapporto fra l'arte e le componenti più disparate della società, diventa indispensabile avanzare qualche ipotesi sul significato che tale rapporto può e deve avere. Una volta che sia stato pronunciato il rifiuto contro ogni modello sovrastrutturale, in quanto condizionato e dipendente in misura diretta da una concezione economicistica dei termini di esistenza e delle ipotesi di sviluppo, e che sia evidente come ogni vagheggiamento di inidentificabili e improponibili età dell'oro appartenga al mondo delle illusioni e sia, comunque, fuori dalla storia, si tratta di individuare, ove ciò sia possibile, il compito dell'artista nella fase di transizione a un concetto di arte/struttura.

Non insisterò sul concetto di partecipazione, come pure si potrebbe essere indotti in situazioni che quel processo negano affatto. Mi sembra che il punto centrale di un discorso appena plausibile sia contenuto in quella affermazione di Marx alla quale non si può mancare di far riferimento qualora si vogliono evitare le seccate di affermazioni pretestuose:

«La concentrazione esclusiva del talento artistico in alcuni individui e il suo soffocamento nella grande massa, che ad esso è connesso, è conseguenza della divisione del lavoro». (*Ideologia tedesca*, trad. it., Roma 1958, pag. 359) e in quanto è scritto poco più avanti come conseguenza naturale dell'osservazione: «In un'organizzazione comunista della società in ogni caso cessa la sussunzione dell'artista sotto la ristrettezza locale e nazionale che deriva unicamente dalla divisione del la-

voro, e la sussunzione dell'individuo sotto questa arte determinata, per cui egli è esclusivamente un pittore, uno scultore (...). In una società comunista non esistono pittori, ma tutt'al più uomini che, tra l'altro, dipingono.» (*Ibidem*). Ma poiché tutta l'analisi di Marx ed Engels ruota, in questo caso, intorno al concetto di società comunista, viene da chiedersi se nel passaggio dal capitalismo al comunismo l'artista non possa svolgere altro ruolo che quello premeditato dalla logica implacabile del consumo. E mi vien fatto di pensare, in primissimo luogo, ad alcune attitudini non ineccepibili di non ineccepibili (sotto questo aspetto, naturalmente) amici, i quali predicano benissimo ma malissimo razzolano, come suoi darsi, partono lancia in resta contro le condotte troppo prudenti, a loro detta, di persone e movimenti tenacemente abbarbicati alla realtà e poi dimenticano questa loro propensione di segno palinogenetico e di mettere in discussione le dimensioni effettivamente condizionanti dell'intervento singolare e di gruppo, ovvero i rapporti di produzione. Mi riferisco agli intellettuali da terza pagina del «Corriere della Sera», ai teorici del dissenso a direzione unica, ai milleuno rivoluzionari della carta stampata con villa al mare e cordone ombelicale (corto) che li lega ai padroni.

Il significato dell'affermazione marxiana porta, come conseguenza, ad accentuare il discorso sull'elemento del linguaggio, concependolo non nei termini strumentali che il «marxismo volgare» (per riferirmi ancora a Marx) ha un tempo preteso, ma come agente primario e privilegiato dell'espressione e probabilmente l'unico, nelle condizioni storiche in cui l'artista è chiamato ad operare. La constatazione sottolinea il fatto che l'artista tende a uscire dallo specifico nel momento stesso in cui lo specifico sembra esaltare, in quanto il linguaggio scelto o inventato o

recuperato si presenta diverso rispetto a quello convenzionalmente adoperato e imposto dal sistema produttivo. Diciamo, allora, che l'artista, costretto dal principio della divisione del lavoro ad agire entro spazi particolari, si libera del codice linguistico premeditato dalla produzione, esercita un intervento diretto nel quale fa salve almeno le proprie ragioni se non ancora (e non certo) quelle del destinatario/partecipante. L'operatore difende le esigenze che lo determinano agendo in nome di se stesso, rifiutando cioè di mettersi a padrone e correndo il rischio, in un primo momento, di non essere riconosciuto o addirittura di essere frainteso. La sorte delle avanguardie, quelle che erano dentro una siffatta concezione e quelle che ne erano naturalmente fuori, è stata questa; non diversi i motivi delle loro successive (e talvolta repentine) integrazioni nel sistema produttivo vigente.

Non rifiutare il mercato, sia pure sotto la motivazione (che è pretesa) di condizionarne i termini, significa tutto sommato accettare il principio che qualcuno stabilisce la qualità e la consistenza (oltre che la direzionalità) dell'oggetto. Questo qualcuno è naturalmente colui che possiede l'oggetto, che ne controlla la produzione, che ne canalizza e impone il consumo. Sotto questo aspetto, («... le merci si equivalgono in determinate quantità, si sostituiscono le une alle altre nello scambio sono considerate equivalenti e in tal modo rappresentano la medesima unità malgrado la loro variopinta apparenza». (K. Marx, *Per la critica dell'economia politica*, trad. it., Roma 1957, p. 16). In questa equivalenza come oggetto di scambio, l'artista si trova nelle medesime condizioni alienanti in cui è qualsiasi altro prestatore d'opera, quindi nella impossibilità di scegliere strumenti, forme, linguaggio, direzione del proprio lavoro. Lo scollamento fra dimensione estetica e dimensione sociale ha raggiunto, così, il vertice. Quando lo sciamano comincia a provare piacere dal suono del tamburo da lui percorso (M. Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, trad. it., Milano 1953, p. 145), il suo destino di possessore, di proprietario di oggetti commerciabili in virtù di una loro capacità privata, è segnato. Ed è nella esasperazione della separazione fra chi esercita la tripla funzione di intellettuale, di operatore estetico, di proprietario dell'oggetto e chi, al contrario, può al massimo costruirlo, l'oggetto, e apprezzarne le potenzialità espressive, che si stabilisce un primo rudimentale ma non per questo meno inflessibile rapporto di produzione.

L'uscita da una siffatta condizione è la bisogna cui l'artista contemporaneo, un certo tipo di artista almeno, si è accinto. Tale necessità si esplicita sul doppio binario della esaltazione nella diversità e del suo annichimento. La contraddizione è solo apparente. Il superamento dello stato

di emarginazione in cui la società capitalista e postcapitalista ha confinato l'intellettuale viene superata, credo io, restituendogli il ruolo di agente primario nella gestione degli spazi collettivi (che significa esaltare la diversità). Il primo passo per il superamento dello statuto mortificante della separazione è la discesa verso la ragione delle masse, mostrandosi per quello che si è ma, nello stesso tempo, facendosi portatore di istanze unitarie, ossia politicizzando al massimo il discorso dell'arte.

In che consista questo massimo di politicizzazione è cosa che deve farci riflettere, perché non possono bastare più le istanze ingenuo e tendenziose di Brecht o di un Piscator o di un Boal e la carica dilacerante ma troppo privata di un Beck o di un Grotowski a soddisfarlo. E' probabile che una esigenza del genere venga sublimata dalla formula dell'intervento diretto, che è modo, a un tempo, di sollevare le questioni fondamentali dell'esistenza e di calare lo specifico, chiamiamolo così, nel reale. In questo senso, ogni discorso sull'intellettuale come portatore di geni comportamentali particolari è destinato a venir superato da quello sull'intellettuale protagonista, *parte non divisa*, dell'esistenza. E dalla constatazione che il concetto di struttura deve essere capovolto, trasferendolo dal significato di primario economico con il corollario infrastrutturale che ne consegue, a quello di primario comportamentale e le relative essenze dell'arte/struttura. La interazione del comportamentale, dell'economico, del biologico sullo statuto morale dell'individuo è motivazione indispensabile per una presenza nuova dei rapporti sociali.

Se di rivoluzione vogliamo parlare nel valore autentico della parola, è urgente giocare sulla modificazione dello spirito dell'uomo, perché non possono bastare lo sviluppo dei mezzi di produzione e le contraddizioni delle tradizioni storiche, con il loro sia pur perenne evolversi, a determinare le trasformazioni nei rapporti di produzione e a travalicare il principio della divisione sociale del lavoro. In un quadro del genere, l'abbattimento delle strutture mercantili e la coscienza di una autonomia disponibile di sé costituiscono un sensibile progresso in direzione di una acclimatazione partecipazionista correttamente intesa. Che per arrivare a tanto si percorra la strada dell'apparente isolamento degli elementi linguistici è non soltanto auspicabile ma necessario. Perché quando sarà stato percorso interamente, l'itinerario ci mostrerà un modo nuovo di considerare l'individuo e di organizzare l'esistenza nel sociale. Che un siffatto progetto appartenga al regno del futuro e rientri nei margini abbondanti dell'utopia non va considerato un impedimento. Del resto, l'utopia non è forse il viaggio dell'intelligenza per venire fuori dai meandri bui dello sfruttamento?

SIU' DAL PIEDI STALLO

IL MONUMENTO: SIMBOLO DELLE GERARCHIE SOCIALI L'ESPRESSIONE DI POCCHI PER IL NOSTRO CONDIZIONAMENTO QUOTIDIANO

di Ugo La Pietra

Alcune forme collocate all'interno della «scena urbana» hanno la capacità di gerarchizzare l'ambiente con cui vengono a contatto e sono questi elementi emergenti rispetto alla generalità ed omogeneità del tessuto urbano.

Essi svolgono spesso la funzione di determinare nell'individuo che utilizza lo spazio urbano, una sorta di «segnalética» cioè una serie di punti di riferimento in grado di agevolargli il percorso e quindi di garantirgli un orientamento ottenuto attraverso riferimenti formali facilmente riconoscibili e memorizzabili.

Queste forme però spesso, pur potendole considerare come immagini capaci di rendere più agevole l'uso dello spazio urbano, sono portatrici di messaggi ben più complessi.

Cioè questi segnali sono in effetti la formalizzazione di alcune gerarchie sociali o più spesso rappresentano la volontà di imporre, attraverso dei simboli, una serie di «valori» coi quali si manifesta il processo di condizionamento del nostro vivere sociale nei confronti della logica del «sistema».

Queste forme (che vanno dal monumento equestre fino al grattacielo) si possono leggere così come l'espressione del «potere»



C'è chi distrugge i monumenti e c'è chi ne salva il piedistallo!

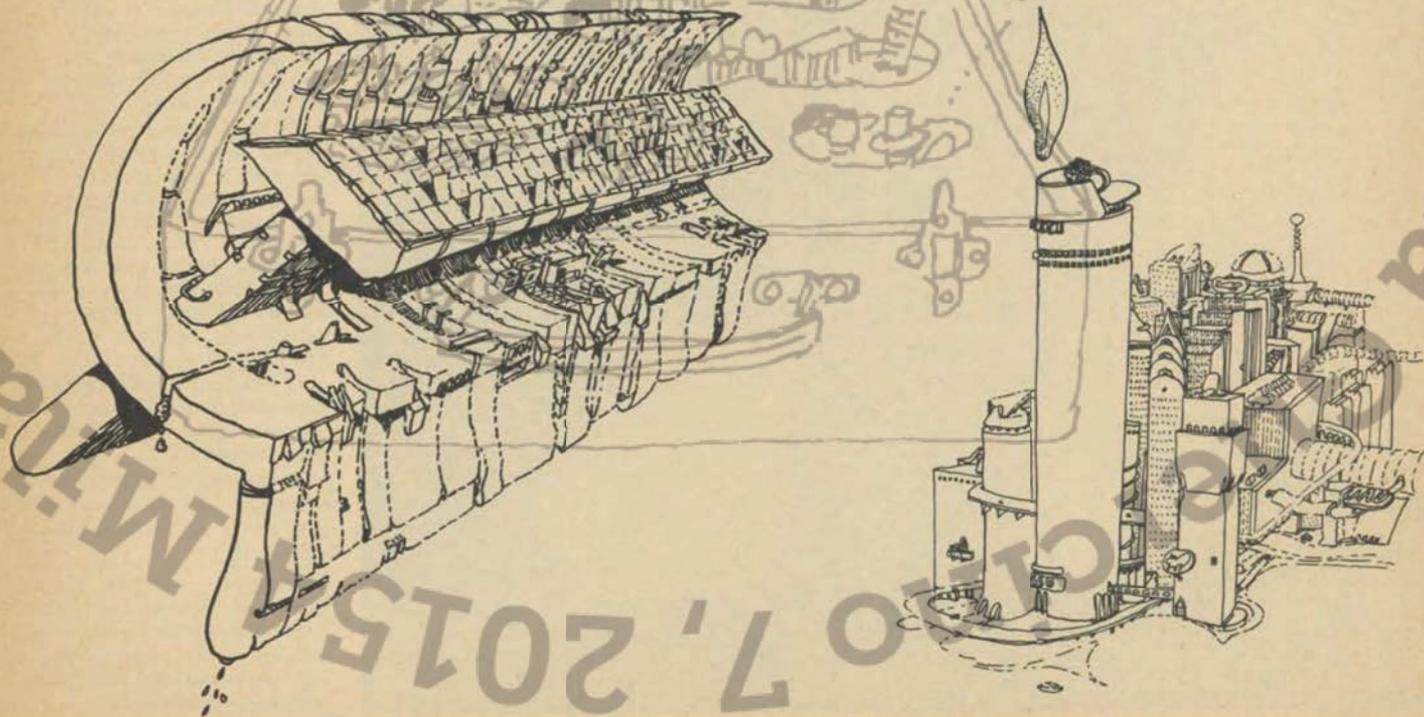
che intende manifestare la propria forza anche attraverso l'imposizione di elementi che contengono simbolicamente tale caratteristica.

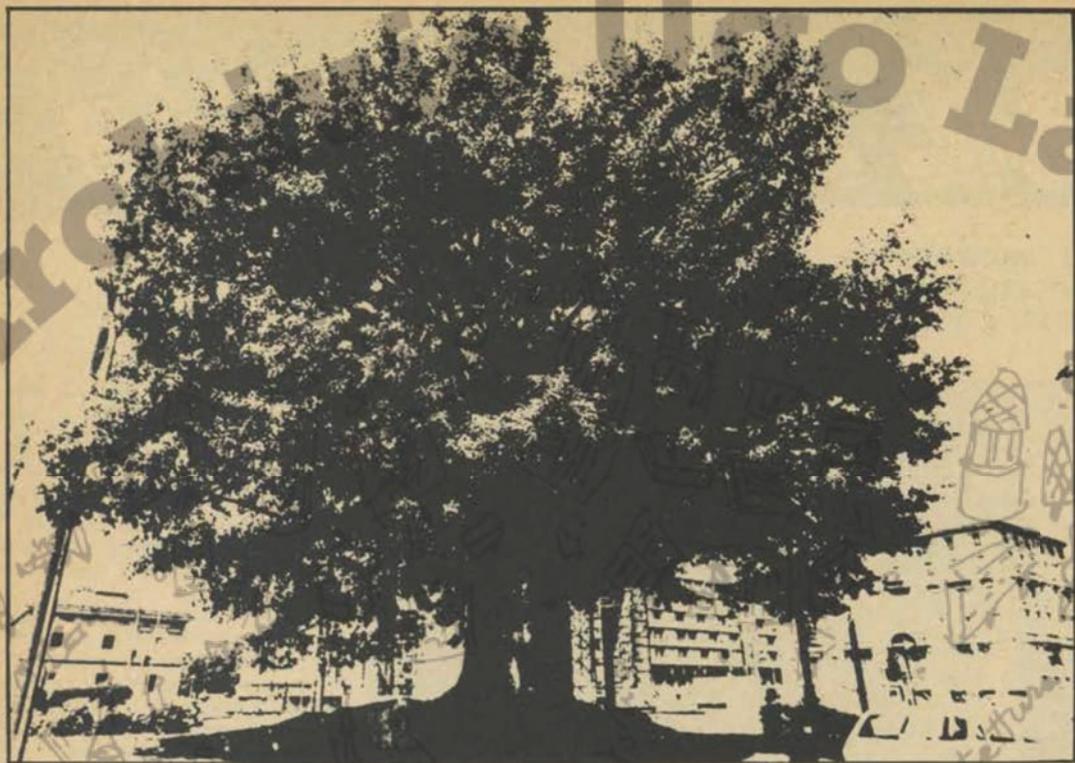
Ed ecco quindi che la città si riempie di elementi architettonici e scultorei che fanno a gara per: emergere, sopprimere, sorprendere, imporre...

La loro azione negativa nei confronti dell'individuo massificato è duplice: da una parte agiscono come suggerimento e pro memoria (anche per i più distratti) circa le persone e le strutture di potere con cui dobbiamo fare quotidianamente i conti; dall'altra tolgono, attraverso il loro manifestarsi impositivo, ogni possibilità di individuare autonomamente dei propri segnali di riferimento, impedendoci di costruire una propria topografia urbana.

Ognuno dovrebbe poter distinguere ed interpretare lo spazio che lo circonda in modo libero ed autonomo; questa capacità di lettura è chiaramente il primo passo per poter immaginare una società dove l'individuo abbia la capacità di gestire e trasformare l'ambiente in cui opera ma soprattutto gestire liberamente la propria vita.

Verso questo tipo di liberazione dell'individuo si oppongono naturalmente molte forze, e tra





L'albero di Porta Ticinese: un monumento alla Resistenza al di fuori delle opere commemorative in modo trionfalistico (Foto G. Dal Magro).

queste anche quelle che dovrebbero, al contrario, creare le premesse per la distruzione delle cosiddette gerarchie formali.

Gli operatori culturali (e all'interno di questi in particolare la

categoria degli scultori) pur analizzando il problema, spesso ne danno una falsa interpretazione e di conseguenza ne presentano soluzioni incomplete e riduttive.

Da tempo infatti assistiamo al-

la proposizione di opere d'arte che, nate e vissute all'interno del ristretto ambito elitario delle Gallerie, vengono riproposte ingigantite e collocate nelle piazze delle nostre città.



Queste operazioni che vogliono passare come momento di democratizzazione dell'arte, in effetti esprimono sempre una comunicazione che viene dall'alto e che non interagisce con l'ambiente in quanto difficilmente crea un rapporto a livello emotivo ma soprattutto a livello mentale con la collettività.

A questa situazione, determinata dall'artista, si aggiunge la voce (ipocrita!) del critico d'arte che esalta, nelle sculture collocate dai nostri «michelangeli» contemporanei, una caratteristica «determinante» per la comprensione di un nuovo modo di fare scultura e per un nuovo rapporto democratico (sic!) di queste opere con la collettività, cioè la distruzione del piedistallo.

Il piedistallo, su cui normalmente veniva collocata la «scultura», viene cioè considerato l'elemento più rappresentativo del concetto di «separazione», identificando in questo l'autoritarismo dell'opera; la sua distruzione viene così contrabbandata come il segno del processo di democratizzazione dell'arte e di adesione ai problemi delle masse che non hanno mai potuto partecipare all'evoluzione della cultura borghese.

A questo punto vorrei far conoscere a tutti coloro che continuano a costruire monumenti realizzati: con o senza piedistalli, figurativi o astratti e, con cavalli che spezzano le catene o con punte d'acciaio che squarciano blocchi di cemento, in nome di un'arte borghese o di un'arte di massa, la storia, che mi ha raccontato un amico, sul monumento di Porta Ticinese a Milano.

Tutti i milanesi conoscono l'albero solitario e maestoso che si erge a fianco dell'antica porta Ticinese, ma pochi conoscono la sua origine e la sua destinazione.

Circa trent'anni fa furono raccolti dei fondi per la realizzazione di un monumento ai caduti della Resistenza e quindi consegnati ad un cittadino che avrebbe dovuto incaricare uno scultore illustre per l'edificazione di detto monumento.

Di tutta questa storia, si sa che questo illustre cittadino si «mangiò tutti i soldi e quindi dovendo far fronte all'impegno che si era preso nei confronti di coloro che avevano raccolto la cifra stanziata per il monumento, lo risolse piantando un albero nel bel mezzo della piazza e realizzando una semplice lapide commemorativa ai suoi piedi.

Il risultato si può oggi apprezzare guardando l'albero che riempie, con la sua dimensione ormai imponente, la piazza.

La morale di questa storia può sembrare semplicistica: piantate più alberi e costruite meno monumenti!

In effetti esprime eloquentemente il concetto di partecipazione nei confronti dello spazio urbano e la distruzione delle «commemorazioni trionfistiche» attraverso i monumenti.

UN ALTRO ARCHIVIO

di Vincenzo Ferrari

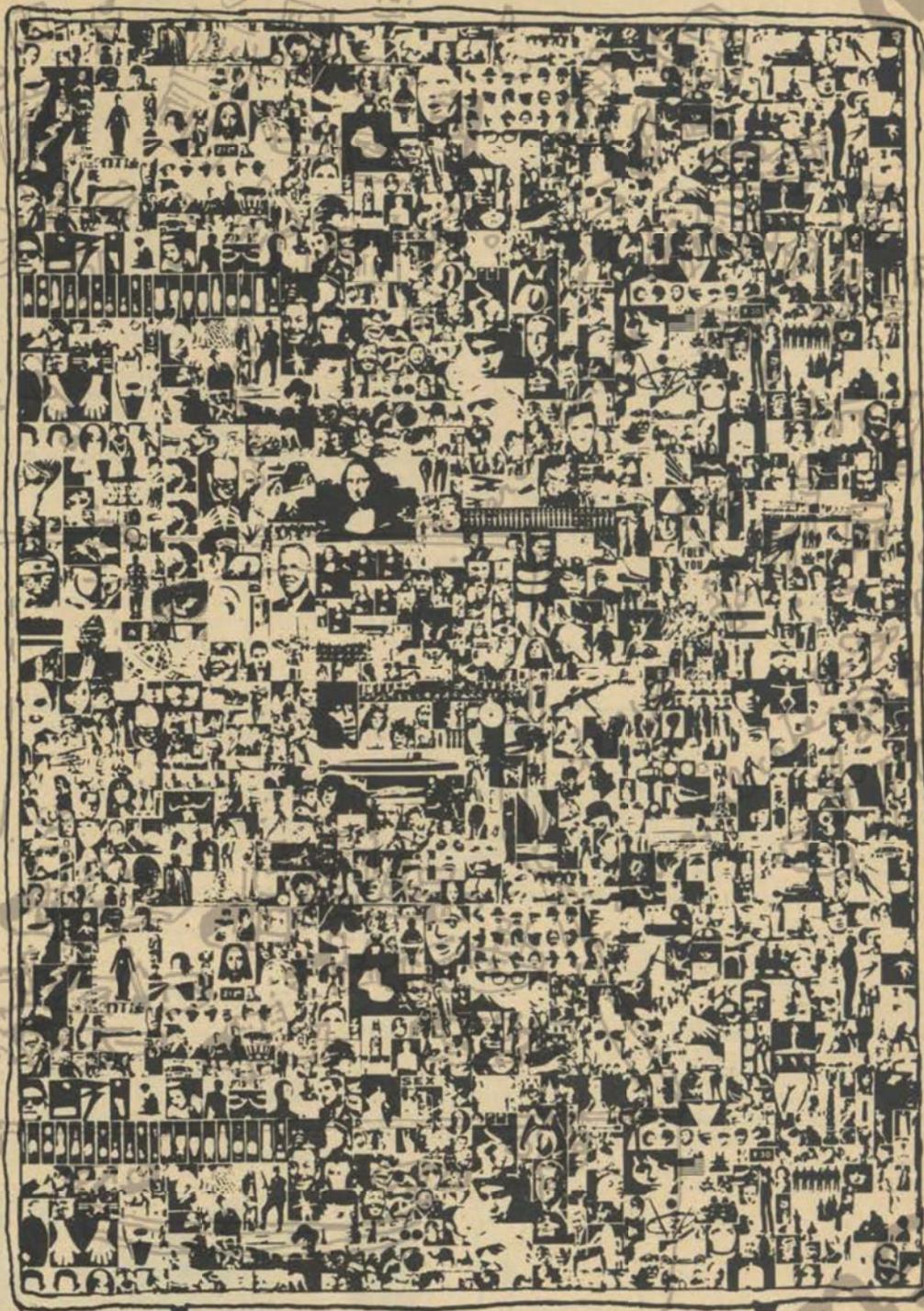
Se è vero che l'archiviazione del documento modifica il rapporto tra l'uomo e ciò che accade o è accaduto perchè riassume i tempi reali e le contraddittorietà dell'evento sostituendoli con un simbolo che stabilizza la dinamica dei rapporti tra le cose e allude ad ipotetiche armonie di relazioni, allora anche ciò che vorrebbe essere pura cristallizzazione dell'evento, che viene pensato come sua continuazione e come supporto per il proseguimento del suo godimento può diventare invito al consumo di repliche, alla ripetitività dell'evento-modello — e ciò toglierebbe senso ad ogni nuova iniziativa in questa direzione.

Ma forse non tutto ciò che non ha senso è non sensato e viceversa. Se infatti penso genericamente ad un archivio, la prima cosa che mi viene in mente è un insieme di oggetti intenzionalmente raccolti e ordinati nel tentativo di documentare, nel modo che all'interno delle umane capacità viene ritenuto il più esauriente possibile, un «qualche cosa» che si ritiene necessario o quanto meno importante memorizzare concretamente.

E se nella sua genericità questa immagine mi sembra corretta è solo perchè evito di interrogarmi sulle finalità di questo ipotetico archivio, e sui modi in cui da parcheggio di informazioni e di dati esso diventi strumento critico, cioè su quali alternative esso può offrire alle individuali capacità di ricerca e interpretazione dei singoli fruitori.

D'altra parte questo tipo di interrogativi ha senso di esistere solo nel momento in cui l'idea stessa di archivio venga messa in discussione e non da evanescenti disquisizioni su personali ed astratte visioni del problema, ma dalla collocazione dell'archivio stesso, nel nostro caso un Centro Culturale che si dichiara aperto sul sociale. Poiché l'archivio nasce qui da una situazione determinata e quindi da presupposti e condizioni che, al di là della loro natura, pregiudicano in anticipo la pretesa di fornire letture conclusive e irreducibili, l'obiettivo a cui mirare è forzatamente il superamento del rischio di cristallizzazione e di consumismo che ci sembrava teoricamente inevitabile.

In questo caso occorre infatti che l'archivio manifesti sin dall'inizio la propria «incapacità» a garantire certezze conoscitive immediatamente trasferibili e che, come è proprio delle cose di cui si occupa o dovrebbe occuparsi, esso stesso si collochi prima o al di là delle definizioni e delle



classificazioni, esorcizzazioni queste legate al timore della situazione di squilibrio, di insoddisfazione e di instabilità che è propria dell'esperienza immediata. Allora l'archivio, che è la memoria del centro culturale stesso, cioè di qualche cosa che non ha concluso il proprio rapporto con la realtà ma anzi, all'interno di questa, tende a svolgere un proprio ruolo, non potrà limitarsi ad accumulare la documentazione delle cose di cui si serve per praticare la propria promozione di discorso, dato che questo materiale potrebbe essere valutato solo da addetti ai lavori. Occorrerà, invece, che il cosiddetto archivio si renda capace di illustrare l'atteggiamento e le finalità per cui ci si muove nella attualità, rendendo esplicite e di possibile comprensione tanto le motivazioni del comportamento quanto la loro parzialità. E' evidente che si rifiuta allora una lettura della parzialità come atteggiamento negativo, poiché la realtà stessa è una costruzione fatta di parzialità e di particolari. E se la realtà è caratterizzata da un insieme di eventi dotati ognuno di un inizio, una direzione e un fine, è innegabile che essa è definita dal contatto che le singole parti realizzano tra loro e che costituisce di fatto la garanzia di un mutamento. Il tipo di materiale raccolto o il particolare modo di raccogliarlo e ordinarlo dovrebbe allora annullare la separazione dell'accidentale dal sicuro, poiché questi elementi si intersecano in realtà

l'un con l'altro in ogni cosa, generando quello spirito di indeterminatezza e di dubbio produttivo a partire dai quali si forma il bisogno e il senso di nuove possibilità, interpretazioni e realizzazioni. In ogni caso accettando e valutando la parzialità come fenomeno inevitabile, necessario e caratterizzante qualsiasi tipo di scelta, si potrà rendere più evidente la diversità di aspettative e di finalità che possono nascere dal rapporto praticato con una iniziativa inevitabilmente « acculturante » quale non può non essere un archivio in qualsiasi accezione lo si voglia intendere. Un certo atteggiamento che nell'affrontare l'attualità culturale cerca di collocare le forme e i prodotti in modo da appagare desideri di ordine e sicurezza, a dispetto della mobilità e del dubbio che caratterizza il presente, può certamente trovare una specie di naturale consenso tra coloro che desiderano conservare una condizione convenzionalmente approvata. Ma per garantire questa aspirazione non è necessario promuovere iniziative che si propongano di celebrare i significati delle cose ormai già sperimentate. E' più che sufficiente che queste iniziative si impegnino a ricordare e a celebrare « le cose », essendo queste tanto piacevoli nella memoria quanto dure sarebbero se subite direttamente. Questo tipo di atteggiamento che non si limita a creare il mito del passato ma vuole promuovere e gestire il rapporto col presente ha bisogno anche che que-

st'ultimo si solidifichi, guadagnando una forza di resistenza alle modificazioni tale da renderlo il più stabile possibile. Ma poiché niente può diventare talmente forte da resistere a un processo in continua accelerazione, più corretto e ragionevole è accettare e promuovere le difficoltà che l'interferenza del nuovo, del precario, dell'irregolare, provoca sullo stabilito, sul sicuro e sull'uniforme. Si potrà così superare la tendenza alla collocazione degli oggetti in compartimenti rigidi e non comunicanti, promuovendo uno strumento di lettura critica capace di trasferire ad altri la conoscenza dei percorsi che nascono dalle relazioni tra gli eventi e la competenza sulle « cose » che ne derivano. A questo punto ci si ritroverà a dover valutare il rapporto tra mezzi e conseguenze, tra processo e prodotto, tra ciò che è strumentale e ciò che è consumatorio o finale, tenendo conto che queste tipologie non dovrebbero mai porsi in alternativa.

Eppure la separazione tra strumentale e consumatorio è abbastanza comune; così ciò che è soltanto strumentale finisce con l'essere un meccanismo capace solo di produrre uniformità e ripetizioni e ciò che è soltanto finale diventa un semplice accessorio di divertimenti e distrazioni passive, mentre occorrerebbe che l'aspetto strumentale e quello finale interferissero l'uno sull'altro e che mezzi e conseguenze costituissero una sola e indi-

visibile situazione. Così come occorrerebbe che l'ipotetico archivio si collocasse in tutta la sua parzialità come occasione di eventi nuovi, sia dal punto di vista della produzione che della fruizione, eventi che si qualificano come più o meno soddisfacenti solo in relazione alle loro successive conseguenze. Queste scelte rivelano una tendenza a considerare la comprensione delle scelte stesse e dei dati che le caratterizzano come più urgente, stimolante e produttiva della contemplazione degli oggetti compiuti. L'archivio allora sarà in grado di procedere e di portarci al di là delle sue manifestazioni contingenti, verso le condizioni che lo mediano e le cose delle quali esso è a sua volta mediatore.

Certo riprodurre e diffondere non è di per sé cosa al di sopra di ogni sospetto, buona e lodevole. Da quando nel '38 sul Manuale della Radio Tedesca Hitler scrisse « Senza gli altoparlanti non avremmo mai conquistato la Germania » molte altre sia pur meno drammatiche conferme ci sono venute in questo senso, e forse cercare di cristallizzare, riprodurre e diffondere il divenire delle cose è in sé, come si diceva all'inizio, non solo difficile ma anche pericoloso. Come del resto ogni cosa che superi il momento teorico per entrare nel grande gioco del fare, dove le cose che non hanno senso e le cose sensate ricordano un gatto che gioca con la propria coda.

TRA COMUNICAZIONE E SIGNIFICAZIONE

Presso il Centro Internazionale di Breda è stato realizzato un « archivio » delle arti visive di prossima apertura. A supporto di questa iniziativa sono state progettate una serie di manifestazioni che presentano l'evoluzione, negli ultimi dieci anni, della qualità dell'informazione e della potenzialità significativa di quella categoria di oggetti che passa sotto il nome di « documenti ».

Sotto la titolazione generale « Tra comunicazione e significazione » sono previste a scadenza successiva tre manifestazioni: « Il libro d'artista », « Catalogo 1967-77 », « Documenti d'artista ».

IL LIBRO D'ARTISTA

« Il libro d'artista » raccoglierà i libri di edizione senza fare distinzione tra edizioni, tipi di edizioni, e tiratura. Caratteristica indispensabile per queste opere è che per la scelta dell'argomento e aspetto grafico-editoriale oltre a rendere esplicita la completa gestione dell'oggetto da parte dell'artista, tengano conto anche delle caratteristiche tecniche, dei metodi e strumenti di realizzazione.

CATALOGO 1967-77

La mostra « Catalogo 1967-77 » raccoglierà, a sua volta, sempre su un arco di dieci anni, una campionatura di « cataloghi » di mostre in cui possa apparire evidente l'evoluzione subita dallo strumento nel rapporto tra necessità creativa dell'artista e necessità divulgativa-promozionale delle strutture pubbliche o private preposte alla diffusione, informazione e mercato.

DOCUMENTI D'ARTISTA

La mostra « Documenti d'artista » si propone di rendere accessibile alla fruizione quel materiale normalmente concepito come appartenente alla sfera privata dell'artista, che riassume nella dizione volutamente ampia di « documento d'artista », che potrà quindi essere rappresentato da appunti di progettazione di forme e di idee che possano costituire un ulteriore strumento interpretativo dell'opera della poetica o dell'ideologia dei singoli artisti.



di Luciano Bartolini
Pier Luigi Tazzi

La nostra ricerca si propone di analizzare alcuni degli aspetti marginali della gestione artistica come strumenti di informazione sul fenomeno artistico. Attribuiamo al fenomeno artistico lo status di segno le cui componenti strutturali sono di natura estremamente complessa, in quanto si connettono a sistemi di segni diversificati, paralleli, interagenti fra loro, o staccati per definizione dal sistema considerato. Fra questi elementi strutturali va anche riconosciuta e rintracciata tutta una serie di procedimenti operativi e di processi comunicativi che hanno una loro autonomia e che nel loro complesso contribuiscono alla definizione, alla articolazione e successivamente alla sistematizzazione del fenomeno artistico. Da più parti

e in campi di studio diversi si sono identificati, e se ne è tentata l'analisi, alcuni nodi strutturali del fenomeno arte e, nello specifico attinente a ciascuna disciplina, si è tentato una chiarificazione e una sistematizzazione scientifica. Parimenti, seppur con processualità e metodologie diverse all'interno dell'universo artistico, singoli operatori o correnti hanno tentato l'analisi e la messa in discussione di alcune fasi o del problema globale dell'arte con esiti diversi. Nella più risolutiva delle ipotesi hanno determinato dei mutamenti, oltre che delle chiarificazioni, del sistema dell'arte stesso.

Per quanto ci riguarda la collaborazione fra noi, cioè fra un artista e uno studioso dei problemi della comunicazione artistica,

CARTELLINO D'INVITO



ha portato alla individuazione di un settore che definiamo « marginale », ma non per questo privo di significato e latore di informazioni sul sistema dell'arte, sul suo evolversi e svilupparsi, anche in concomitanza con universi segnici diversi e con discipline parallele. Il primo obiettivo, che ci siamo proposti, è stato di individuare fra tutte le manifestazioni « marginali » dell'operazione (gestione) artistica una che si presentasse come delimitata entro confini precisi e contemporaneamente estesa a tutto il complesso delle manifestazioni del fenomeno artistico. In questo senso la scelta, è caduta sul « cartellino d'invito », il quale si è dimostrato estensibile nell'uso attuale a tutta una serie di fenomeni che coprono totalmente, una certa area del fare artistico contemporaneo. In particolare si tratta dell'attività che l'artista svolge all'interno dei luoghi deputati quali la galleria privata, il museo e il centro culturale, e in tempi precisi, che più o meno elasticamente compongono il pe-

riodo dell'anno « artistico » (nello stesso modo come si ha un anno accademico, un anno solare, ecc.). Il cartellino quindi si propone fondamentalmente come mezzo di informazione su un determinato evento (artistico) che firmato da una o più persone (artisti) per promozione di un ente, di un'istituzione o di una persona che si dà come istituzione, avviene in un determinato luogo in un tempo preciso. In questo consiste il messaggio primo del cartellino. Tuttavia, per la sua struttura, è suscettibile di trasmettere messaggi secondi attraverso il rapporto che stabilisce con altri codici, o con situazioni interne al contenuto del messaggio, o con situazioni esterne al contenuto del messaggio. In questo modo la quantità di informazione supera il messaggio primo per costituire la fonte di una serie di messaggi secondi, che i destinatari di esso sono in grado di decodificare sulla base di un codice comune, di un sottocodice, a volte di un vero e proprio idioletto. Il nostro lavoro si è pro-

posto quindi la definizione della morfologia del cartellino come anche il rapporto di intergenza che questo assume nei confronti dell'operazione artistica. Contemporaneamente abbiamo esaminato le origini di questo mezzo, non tanto da un punto di vista storico, quanto da un punto di vista di evoluzione da alcuni modelli primari che abbiamo individuato, da una parte, nella riproduzione dell'opera d'arte e, dall'altra, nell'invito scritto. All'interno di questi due modelli abbiamo individuato gli elementi strutturali di base e i loro significati e quindi abbiamo studiato le variazioni che sulla base di questa struttura e in concomitanza con le variazioni del fenomeno artistico il cartellino ha subito e la forma che ha assunto. Al termine del lavoro abbiamo individuato venti categorie sotto cui abbiamo raccolto e suddiviso gli oltre tremila cartellini di cui siamo venuti in possesso e che riguardano manifestazioni artistiche dal 1974 ad oggi. Le categorie si articolano in due serie principali

che fanno capo ciascuna ai due modelli sopra citati (« l'invito » e « la riproduzione dell'oggetto »). In posizione autonoma rispetto a queste due serie, che raccolgono rispettivamente sette e sei categorie, si collocano le altre raggruppate intorno al « riciclaggio della riproduzione » e al « progetto »: queste categorie hanno una relazione meno stretta con i modelli iniziali e raccolgono per lo più i cartellini che riguardano le operazioni di arte di ambito concettuale. Una categoria a parte è rappresentata dall'« autopresentazione ».

A Zona abbiamo collocato un primo saggio del lavoro svolto finora. Si tratta di una mostra documentaria di cartellini/campione relativi a ciascuna delle venti categorie in cui è articolata l'esposizione. Le venti sezioni sono precedute da una scheda di analisi per ciascuna categoria, oltre a questa « Nota Introduttiva ».

L'intero materiale esposto completato da un saggio introduttivo sarà pubblicato col titolo « Invitation Post Cards » nel 1978.

A Roma operano da anni diversi gruppi che lavorano nel sociale. Sono gruppi teatrali, artistici, o, in generale, gruppi di 'animazione'. La matrice politica è quasi sempre molto denotata e si colloca a sinistra del PCI. L'età dei componenti i gruppi è sempre molto bassa. Solo qualche volta si trova insieme ai giovanissimi qualche sperduto « *reduce del '68* ».

Ben diversa è la struttura sociale e politica del « *Centro Iniziative Culturali Pantheon* »: la sede è la Galleria Rondoni, forse la galleria d'arte più ricca della città (almeno come quantità e qualità delle sale espositive); i componenti sono di una generazione più vecchia dei « *reduci* » di cui sopra e vedono tra le loro fila nomi come quelli di Gillo Pontecorvo, Paolo Portoghesi, Maurizio Fagiolo...

Cos'è allora questo Centro Pantheon? Un salotto culturale della intelligentsia romana? Fino a poco tempo fa tutto era nel vago. Oggi il Centro Pantheon esce allo scoperto con una grossa mostra-documento su di alcuni aspetti sociali ed antropologici della attività creativa (artistica, artigianale, materiale... gli aggettivi sono tanti) di alcune regioni del Sud: Basilicata, Puglia e Sardegna.

Operazione che solleva immediatamente — ed anche prima di immediatamente — il dubbio di un facile atteggiamento populistico. Le dichiarazioni ciclostilate del Centro Pantheon tendenti ad eliminare il dubbio sono numerose e dettagliate nelle tappe dei programmi che si vogliono sviluppare. Ma il dubbio non si può cancellare con una semplice pagina di buone intenzioni. Solo il tempo ci darà la giusta dimensione da assegnare a questo lavoro di gruppo.



ALLA RICERCA delle PROFESSIONI PERDUTE

di Valerio Eletti



Ma veniamo a quanto è già stato fatto e presentato al pubblico. La mostra cui accennavo prima è, infatti, comunque un fatto positivo. L'impostazione della analisi e della documentazione è estremamente seria come lo sono i quattro operatori, Mario Cresci, Carlo Garzia, Isio Saba, e Francesco Spada, che hanno presentato, oltre a fotografie documentarie e oggetti artigianali, quattro stralci di « ipotesi di lavoro » su cui discuteranno nel corso del mese con il pubblico, per arrivare, alla fine della mostra, ad elaborare un documento base da cui *partire* per cominciare ad allargare il lavoro di indagine ad altre regioni italiane, continuando nello stesso tempo l'approfondimento del lavoro iniziato nelle regioni prese in esame finora.

Le motivazioni di un tale lavoro emergono molto chiaramente soprattutto nel documento di Mario Cresci che fornisce le implicazioni, anche personali del proprio lavoro, affermando ad un certo punto: « Fare fotografia per me è ancora la realizzazione di una prassi operativa, un 'progetto' continuo e in espansione nel quale, insieme ad altri compagni, ritrovo me stesso, la mia gioia e la mia sofferenza nell'acquisizione di momenti di vita e nella documentazione e ricomposizione di realtà abbandonate a se stesse e dimenticate anche da coloro i quali avrebbero l'impegno morale e professionale di riallacciare alla storia contemporanea ».

La volontà di azione più generale del Centro Pantheon è indirizzata, stando alle dichiarazioni di apertura, ad avviare « la raccolta di una documentazione su quanto già sparito o in via di dissolversi » ed il programma di lavoro si focalizza sull'esame delle possibilità di ricreare la saldatura esistente fra tradizione artigianale e nuove generazioni, alla luce di una risposta positiva da dare alle richieste di queste ultime per quanto riguarda la formazione di una attività creativa, non alienante e nello stesso tempo collegata a sufficienza con la realtà sociale attuale.

Mentre aspettiamo per verificare il funzionamento del Centro Pantheon, mi pare giusto comunicare ai lettori di Brera Flash un suo invito: « Il Centro Pantheon richiede un'aperta collaborazione attraverso l'invio di scritti, documentazioni, fotografie, anche in preparazione delle rassegne successive dedicate ad altre regioni italiane ». L'indirizzo è Piazza Rondoni 48, Roma.

Salvatore Denti nel suo laboratorio magazzino di Ottana. « *Sas merdules* » è il complesso di maschere carnevalesche di Ottana. (« *Su merdule* » è una maschera nera che rappresenta « portatore di sterco ». Il servo pastore che nella rappresentazione teatrale trascina nello sterco « *su boe* » (il buo-pastore maschera con le corna) un invertimento di ruoli possibile solo per il carnevale.

Per l'arte

PER L'ARTE si definisce per proprietà: l'idoneità per l'arte. L'incompatibilità con il generico, richiede il lavoro degli stessi individui che esprimono attenzione per l'arte.

PER L'ARTE è, nella pratica, domanda, elaborazione e consumo delle informazioni, autore, editore e distributore nella veste di ognuno dei partecipanti.

Di conseguenza, PER L'ARTE è una associazione a decidere costosa e versatile i cui componenti emergono di volta in volta.

PER L'ARTE sceglie per l'arte, esclude per l'arte; non nasce dalla noia ma sopravvive sulla noia degli altri; non provoca, afferma e, se è proprio necessario, dimostra.

Disgraziatamente, PER L'ARTE è uno sgarbo che si prega di scusare.

PER L'ARTE 1

Lettere raccolte in una società e pubblicate per l'istruzione di alcune altre da Jole de Sanna.
Pagg. 72. L. 1500.

«La corrispondenza dei critici: questa raccolta mostra il lavoro dei critici d'arte come caccia al potere a spese dell'arte e nonostante l'arte. I personaggi sono autentici e le storie vere. Ho ritoccato nomi propri e luoghi per soddisfare nei protagonisti il piacere di trovarsi ed offrire pretesti alla censura, altro personaggio venuto a cercare autori nel mondo dell'arte.»

Richiedere contrassegno a:

PER L'ARTE

Via Vincenzo Foppa, 16a- 20144 Milano
nelle librerie specializzate.

Per l'arte 2

ITALIANA

CULTURA

Lavoro collettivo

3. LINGUAGGIO

«L'Italia auspica il riassorbimento dei processi di tensione e di conflittualità presenti nel tessuto sociale nell'ambito dei canali istituzionali e in un'articolazione ai tempi brevi dell'integrazione socio-culturale.»
Il tutto si potrebbe anche esprimere come «L'Italia tira a campà», oppure «L'Italia spera».

La località in cui l'Italia auspica è generalmente l'ambito, spostandosi di tanto in tanto in qualche processo quando c'è un po' più di speranza che le cose vadano per il nostro verso e le cose che l'Italia auspica sono ad esempio una «corretta dinamica» o un «recupero di identità».

C'erano baroni e c'erano cafoni nei nostri tempi antichi, e i baroni miravano solo a cacciare, vivere di crapula e generare bastardi (i cafoni pure ma non se lo potevano permettere). Qualcuno doveva fare i conti al castello ma i baroni non volevano seccature. Così presero qualche cafone dai campi, dissero a un prete di insegnargli a leggere scrivere e far di conto e poi lo fecero lavorare seduto. Da questo derivò la classe dei burocrati e la scuola dell'intellettualismo europeo.

I burocrati, riconoscenti, cominciarono presto a rendere. Sapevano ad esempio sfogliare libri e vecchie lettere e scoprire che il barone vicino non aveva diritto ai suoi feudi perchè di padre ignoto. Spesso c'era una guerra e, dopo la vittoria, il burocrate veniva ammesso dalla cucina alla tavola del barone. Questo premio innocente alla diligenza scolastica finì col complicare le cose al castello in modo imprevedibile. I burocrati cominciarono a ritenersi quasi baroni mentre i cafoni li ritenevano ancora quasi cafoni. Per dimostrare che erano più baroni

che cafoni i burocrati cominciarono a lavorare di linguaggio e mescolandoci un po' di latino e un po' di greco crearono una nuova lingua piena di parole che finivano in «logia» e in «osi», una lingua che né i baroni né i cafoni riuscivano a capire. Questa lingua diede un tale potere ai burocrati che non fa meraviglia che gli intellettuali europei la parlassero ancora specie quando si sentono spaventati. Lo scopo di questa lingua però resta quello di nascondere, non rivelare il pensiero, cioè di confondere e possibilmente proteggere chi parla dal pericolo di essere smascherato.

Nel mestiere di giornalista, che è il bastone del potere, il gioco appena descritto risulta formalizzato. Essendo un mestiere di venduti non sono necessari camuffamenti di vario genere, maschere o altro: la contrattazione tra potere e singolo è immediata, aperta, senza intoppi di ammiccamenti, addirittura il potere ti lascia l'ampia libertà di sceglierti la tua giustificazione personale, che ti serva per il tuo specchio e per quelli che ti stanno intorno.

In effetti la grande orchestra del Potere è proprio la stampa, la televisione: i fatti, i dati vengono elaborati e resi pubblici secondo l'ottica interessante il potere, per bombardare il cittadino di nozioni che lo pongano poi in condizione di accettare, in un modo o nell'altro, con e senza consenso, il Dato in assoluto che è il diritto, la Carta. Due sono dunque gli strumenti necessari al potere: la parola innanzi tutto, che è l'artificio primo creato per stabilire priorità e privilegi; e la stampa o, più generalmente, i mass media creatori di mostri, di diversi da isolare, di associati da emarginare.

Tutte immagini che impongono al singolo la reazione e di conseguenza il comportamento voluto dal potere... Questa è una macchina perfetta, a seconda dell'occasione e della necessità crea nella coscienza del cittadino dolore, gioia, entusiasmo, favore o indignazione. Tutto preconstituito, nulla lasciato al caso, attraverso una circolazione di idee che ha soltanto fonti d'informazione allevate dallo stesso potere amorosamente.

4. GRUPPISMO

Il genere umano, mi spiego, consta, nonostante le differenze climatiche e politiche, di un'infinità di società segrete, i cui affiliati non si conoscono, in quanto cambiano ad ogni istante di status.

Il gruppismo o associazionismo non si pietrifica, circola come una linfa mutevole, vivificante; anche noi, che lottiamo per serbare un'equidistanza neutrale, abbiamo appartenuto oggi stesso alla confraternita di coloro che salgono in ascensore e, minuti più tardi, a quella di coloro che scendono nel sotterraneo o vi restano chiusi dentro a mezza strada tra il piano dell'abbigliamento e quello degli articoli casalinghi, in preda a claustrofobia... Il più piccolo gesto, accendere un fiammifero o spegnerlo, ci strappa ad un gruppo e ci ospita in un altro.

Adoperando gli stessi aforismi dell'ideologia, il gruppismo si innesta nel processo di degradazione partendo da esempi deformi (errore) e imponendoli al generale del corpo sociale. Per sussistere deve creare consenso, cioè ha bisogno che tutto ciò che esiste fuori di sé sia ridotto e generalizzato a quell'errore per cui si è dato vita.

I gruppi evidenziano una certa componente infantile che, tutto sommato, sarebbe abbastanza neutrale e inoffensiva, se non recasse inevitabilmente la presunzione di diventare maggioranza e progettarsi nel sociale come verità assoluta dando origine a una barbarie che si moltiplica proporzionalmente alla crescita del gruppo e alla trasgressione che si fa del reale.

Oggi i gruppi si avvalgono della cosiddetta presa di coscienza, ma chi ha bisogno di prendere coscienza è già nell'errore o appartiene ai ceti dominanti (ho fatto cento battaglie e non ho imparato niente di ciò che già sapevo). La presa di coscienza — quando prende — dovrebbe servire ad assumersi le responsabilità dei propri errori; invece serve per continuare a colpevolizzare generalizzandosi nell'ideologia di vivere sfruttando le colpe altrui fino a ritornare ad essere ceto dominante. E a fare altre cento battaglie.

Una certa statistica non bene precisata, ma di buona fonte, dava un 80% di figli nati da: «Sì, era benestante, ma quando l'ho sposato in fondo mi piaceva»; un 15% invece da «e poi era un compagno».

Le cronache hanno parlato fin troppo delle belle di giorno facendo scendere così gli stimoli che portavano molte donne per bene verso tali avventure. Mettiamo che 4 o 5 belle donne della borghesia romana o milanese per cercare emozioni decilono di fare le «conviventi di lusso»: senz'altro andranno a vivere con lo scrittore ufficiale di successo, con il leader politico, con il dirigente o il gruppista. Da tali rapporti di interesse, estranei a stimoli naturali, nascerà prima o poi il G.F.M., Gruppo Femminista Metropolitano.

Detto gruppo farà subito una rivista, anche due; scriveranno libri, organizzeranno convegni, troveranno oppressori dappertutto, ma specialmente sui vasi attici e nell'arte funeraria etrusca, realizzeranno un film di successo «Io non mi vendo» dove i protagonisti uomo e donna rappresenteranno un rapporto uguale a quello instauratosi fra le donne del gruppo e i loro gloriosi conviventi.

Messaggio finale: tutti i rapporti di questo mondo fra uomo e donna sono come la rappresenta questo grande film culturale e rivoluzionario del costume. Tutte le ragazze gregarie e simpatizzanti del gruppo pianteranno mariti, fidanzati, amanti, genitori, zii, casa e paese.

Mentre le prime 4 o 5 belle donne di Milano o Roma, dopo aver fatto gli affari, stanno già cercando situazioni più stimolanti.



RIPENSANDOCI

di Nanni Cagnone

Cosa diavolo provino quei disgraziati che ascoltano volentieri letture di poesia, non lo sapremo mai. In compenso, preferirei non sapere cosa ne hanno detto gli indispensabili testimoni della nostra cultura.

In generale, mi sono sembrati contenti delle goffe esibizioni avvenute un po' dovunque; qualcuno si è anche eccitato, qualcun altro ha notato saggiamente che infine queste cose altrove sono un'abitudine: e infatti basta consultare «This Week in London» per accorgersi che in una dozzina di posti ogni sera giovani esuberanti dicono ad alta voce porcherie inesorabili.

Gli autarchici hanno rovistato nel passato italiano, futurista o no; qualcuno ha detto in modo impeccabile che se si fanno, queste letture, beh vuol dire che c'è richiesta.

Benché non ci tenga ad essere antipatico, vi dirò che secondo me l'esecuzione orale ha un rapporto molto esiguo con la 'lettura' di un testo. Ponendolo come dato immediato, ne finge l'innocenza; riducendolo a 'oggetto per l'orecchio', ne nasconde la processualità. Lo spettatore viene a trovarsi in una posizione illusoria, falsamente transitiva, e tende a credere che la poesia

debba suscitare emozioni, e comunicare, con tutto quello che la parola non vuol dire. Dunque l'epidemia di letture pubbliche si giustifica solo se ha un valore promozionale, se serve a dire «eccomi qua, benché bruttino», oppure se è una cerimonia preliminare che avvia qualcos'altro. Certo, mi hanno fatto notare che sono stato proprio io — tre anni fa, a Roma — a iniziare questo tipo di cose: solo che allora io avevo insistito che la lettura si poneva come cattiva traduzione, come affezione somatica, disavventura dell'incarnazione: il poeta veniva ad assumersi il proprio enunciato e a modalizzarlo; era il corpo a manifestare il testo. Eccetera.

La seconda — ma più modesta: per i costi — epidemia è quella di antologie. Mi ricorda i voli charter. Offre infatti una specie di sconto sulla poesia: tutti insieme malinconicamente, ognuno inorridendo del vicino, stupidi conflitti da boy-scout e tutti i buoni sentimenti dell'Italia di Pinocchio.

Anche le antologie sono un affare delicato: si dibattono tra obblighi di tipo storiografico (classificare, premiare, fraintendere), imbarazzi dovuti all'enunciazione di giudizi di valore, sogni di o-

biettività rovinati da sante alleanze e il supremo dovere di rendere conto della realtà.

Le antologie mettono ordine, e questa è una disgrazia impareggiabile.

Letture e antologie: sono questi i doni del '77 e ambedue mi fanno pensare che si tenda a ridare alla musa una legittimità sociale, come dire «beh dopotutto anche lei è utile, nel suo piccolo».

Che altro è successo? E' nata una rivista di poesia che mi sembra seriamente interessante: «Niebo», che Milo De Angelis conduce con un gruppo di giovani. «Niebo» espone molti testi poetici (e senza gerarchie!) e lavora in senso teorico su autori come Hölderlin, Lucrezio, Bonnefoy, Nerval, Trakl.

L'altra cosa interessante del '77 — visto che mi riguarda sono costretto a dirlo — è stata «L'arto fantasma», un seminario sul lavoro poetico tenuto quasi ogni settimana per sei mesi al Centro di Brera.

Era un seminario didattico, e in effetti si parlava in maniera quasi accettabile con un 'pubblico' a proposito di alcune gravi questioni teoriche della poesia. Il vero insegnamento era 'ne-

gativo': un'introduzione alla difficoltà, alla resistenza del testo, cercando di non presupporre troppo e di criticare gli strumenti interpretativi utilizzati.

La 'delusione' veniva assunta come condizione del lavoro. Bene: in sei mesi alcune centinaia di persone sono andate e venute, ascoltando, prendendo appunti, deplorando a bassa voce: un pubblico disciplinato in maniera disgustosa e passivo in modo esemplare, che ha espresso la propria devozione con l'assiduità o la propria perplessità con l'intermittenza. Ma cosa sia successo loro a causa della faccenda, non chiedetelo. E forse non chiedetelo nemmeno a loro.

Comunque, c'è stato un effetto secondario: parecchi poeti e alcuni loro vicini di banco hanno finito per ammettere che è il momento di pensarci su. Così il seminario ha in qualche modo incitato al dubbio teorico e spinto alcuni a intraprendere un lavoro di ricerca che naturalmente non darà alcun frutto. Già si annuncia qualche convegno, qualche piccola mobilitazione che mi sembra comunque il caso di festeggiare. Insomma, il seminario ha avuto almeno un valore morale. Quindi temo il peggio.



di Alberto Farassino

L'IDEOLOGIA C'ERA, ECCOME, ED ERA PROPRIO LÌ, NEL CAZZO ENORME SULLO SCHERMO

P.P. PASOLINI

Innanzitutto, per favore, non parliamo di cinema « porno », riduzione e banalizzazione analoga a quella di « night » per « night club » e simili, lessema di un linguaggio da parvenus che familiarizzando il termine ne censura la problematicità e la complicazione. Sarà questione invece di cinema pornografico, per sottolineare subito che la pornografia è appunto una grafia, un modo e una pratica della scrittura. Che ha naturalmente un oggetto privilegiato, la pornea, cioè quella vendita del corpo che solo i dizionari di greco per i ginnasi, maschilisti e sporcaccioni come si addice a quell'età, dicono essere soltanto affare delle meretrici, cioè delle donne. Dunque vendita del corpo alla scrittura, all'immagine, al cinema, mestiere dell'attore ma anche situazione di chiunque venga catturato in flagrante dalla cinepresa. Pornografia è scrivere come il corpo si vende, si riproduce entra nel circuito della merce e cioè della rappresentazione.

Ma non parliamo nemmeno, per salvarci l'anima e i bagagli culturali, di cinema erotico, legittimando così un'opposizione, quella fra erotismo e pornografia, che incarna l'ultima e più raffinata forma di censura, la censura estetica e culturale. L'erotismo — dice per esempio un francese — è culto e voluttà del desiderio, messa in opera dell'immaginario e, frequentemente, dell'intelligenza, per giungere al di là dei comportamenti a una certa qualità di gioia cosmica. Il « porno » (dice infatti costui) sopprime generalmente l'immaginario, non fa intervenire per nulla l'intelletto e, marchiadandosi di realismo, priva l'eros delle sue giustificazioni nobili giocando sul voyeurismo e incitando al piacere solitario. Dunque l'erotismo è nobile, cosmico, religioso, artistico. Il pornografico è plebeo, empirico, perverso, mercificato, piattamente realistico e non sublimato dall'Arte. Et alors?

E' accaduto spesso, nella storia delle arti, che parole nate con intenti e connotazioni spregiative abbiano finito per assumere il

solo senso di categorie critiche, definizioni di stili e di linguaggi. Gotico, barocco, decadente sono alcune di queste. Alla parola pornografico ciò non è ancora accaduto, ancora la si usa come un insulto e dunque come uno strumento di potere. L'opposizione di cui si diceva allontana e chiude nel ghetto, e nel gulag, ciò che ne viene definito. Organizzando ora questa rassegna-seminario sul cinema pornografico vogliamo dare un primo contributo perchè la pornografia, uscendo dal ghetto della circolazione clandestina o vergognosa, esca contemporaneamente dal ghetto linguistico e moralistico.

Cinema pornografico sarà dunque inteso come un genere cinematografico specifico, definito, come tutti i generi, dal western al melodramma, per i suoi contenuti — le forme dei suoi contenuti — e per la ricorrenza significativa di determinati tratti espressivi.

Già, espressione, stile, linguaggio. E' appunto ciò che al cinema pornografico si nega anche da parte di chi dice apprezzarlo e studiarlo e cerca di trovargli una specificità che in realtà gli taglia l'erba sotto i piedi. Il cinema pornografico sarebbe quello in cui trionfa il referente, la realtà immediata, prima e al di fuori di ogni struttura simbolica, al di fuori del linguaggio e del racconto. L'ipotesi ha una sua suggestione e una sua apparente plausibilità. Di fronte a ciò che è quotidiano ma che per inspiegata magia si presenta sullo schermo, lo spettatore si trova nella situazione di chi guardava estasiato i primi film di Lumière, ammira la cosa, si riduce totalmente al piacere della visione. Ça bouge! Ça baise!

Ma poi, inevitabilmente, ça parle.

Se è vero che il cinema pornografico è stato a lungo ed è ancora in parte, specialmente in Italia, nella situazione del cinema delle origini (locali più simili al baraccone da fiera che al Teatro, copie manipolate direttamente dagli esercenti, mercato clandestino selvaggio e incontrollabile) è anche vero che ormai esso ha percorso, brevissimamente, a tappe forzate, l'evoluzione del cine-



ma come linguaggio. Era nato, come tutto il cinema, con film « one reel », senza racconto, senza montaggio, a macchina fissa. Poi cominciarono ad apparire i primi raccordi di montaggio, i primi nessi narrativi. Le durate si allungarono, le ambientazioni divennero più complesse. Scenografi, arredatori, operatori e datori di luci si aggiunsero alla figura del pornografo cinematografico isolato che faceva tutto da sé. Negli anni sessanta il cinema pornografico raccontava ormai storie compiute e cominciava a sviluppare il sistema dei suoi sottogeneri: comico, esotico, storico, avventuroso. Nel 1972 Gérard Damiano in *Deep Throat* reinventava il montaggio alla Eisenstein: l'orgasmo di Linda Lovelace è significato da esplosioni di fuochi d'artificio. E con Linda, partner d'America, Mary Pickford del clitoride, iniziava il divismo: Georgina Spelvin, Harry Reems, John C. Holmes, Claudine Beccarie. Oggi il cinema pornografico ha ormai fissato la sua grammatica e la sua sintassi in un linguaggio tecnico definito: invece del primo piano si parla di « come shot », l'angolazione dal basso, che è anche il totalino della copula, è l'« under the ass ».

Ma deve essere ancora inventato tutto il linguaggio critico per parlare del cinema pornografico, bisogna forse creare nuovi strumenti di analisi e di giudizio anche per contrastare il luogo comune più diffuso che circola su di esso, e cioè che i film pornografici siano « tutti uguali » e dunque, come dicono nei salotti con tono blasé quelli che ne hanno visti alcuni a Parigi e a New York, « noiosi ». E' come dire che tutti i western sono uguali o che tutti i film, il che è ancora più vero ma non si dice, sono uguali. Ma dopo aver raggiunto questa coscienza bisogna pur ricominciare a cercare le differenze.



Durante il mese di marzo presso il « Centro Internazionale di Brera » Settore Cinema si terrà una rassegna di « Cinema pornografico »

LE SEZIONI DELLA RASSEGNA

CINEMA D'ARTISTA

Manipolazioni estetiche e sperimentali di film blu, erotizzazioni supplementari prodotte da sforbiciature, bagni d'argento e deformazioni ottiche. Avanguardie storiche dell'estensione dei confini del visibile, pornogrammi d'élite, denudamenti a puro scopo di performance. Primi pretesti per attirare un pubblico non cinéphile nelle salette underground.

ARCHEOLOGIA

Antichi reperti di piccole cineteche perverse, giuochi erotici dei nonni e dei padri riprodotti da una coscienza medio-logica molto avanzata in tempi in cui l'aura era ancora tutto, immaginette semoventi per i primi peep-show. Fantasie danunziane e antenati dal vero dell'odierno filone porno-nazista.

CINEMA CASALINGO

Filmini detti anche svedesi per omaggio a un ormai lontano pionierismo, venduti per corrispondenza in busta discreta, oggetto di sottobanchi nei negozi di ottica, souvenirs di pornoshop danesi e tedeschi. Ingredienti assieme al vassoio dei salatini per animare serate fra amici nelle quattro mura domestiche.

VIDEO

Pornotapes di videomakers, spogliarelli di casalinghe, moderne versioni del vecchio saluto con la manina davanti alla telecamera, spettacoli notturni di reti televisive molto libere e poco private, nuove star del villaggio globale del sesso.

FRAMMENTI E ANTOLOGIE

Ritagli come coriandoli da film stranieri per l'adeguamento al comune senso del pudore italiano o viceversa additivi da inserire quando la situazione lo consenta a film non adeguati alla nuova permissività e da rigenerare con innesti tonificanti. Smontaggi e rimontaggi, scorrimenti paralleli, assemblaggi eterogenei di ciò che circola senza titolo e senza autore, materiali anonimi di un cinema privo di ogni patente e di ogni tutela.

LUNGOMETRAGGI

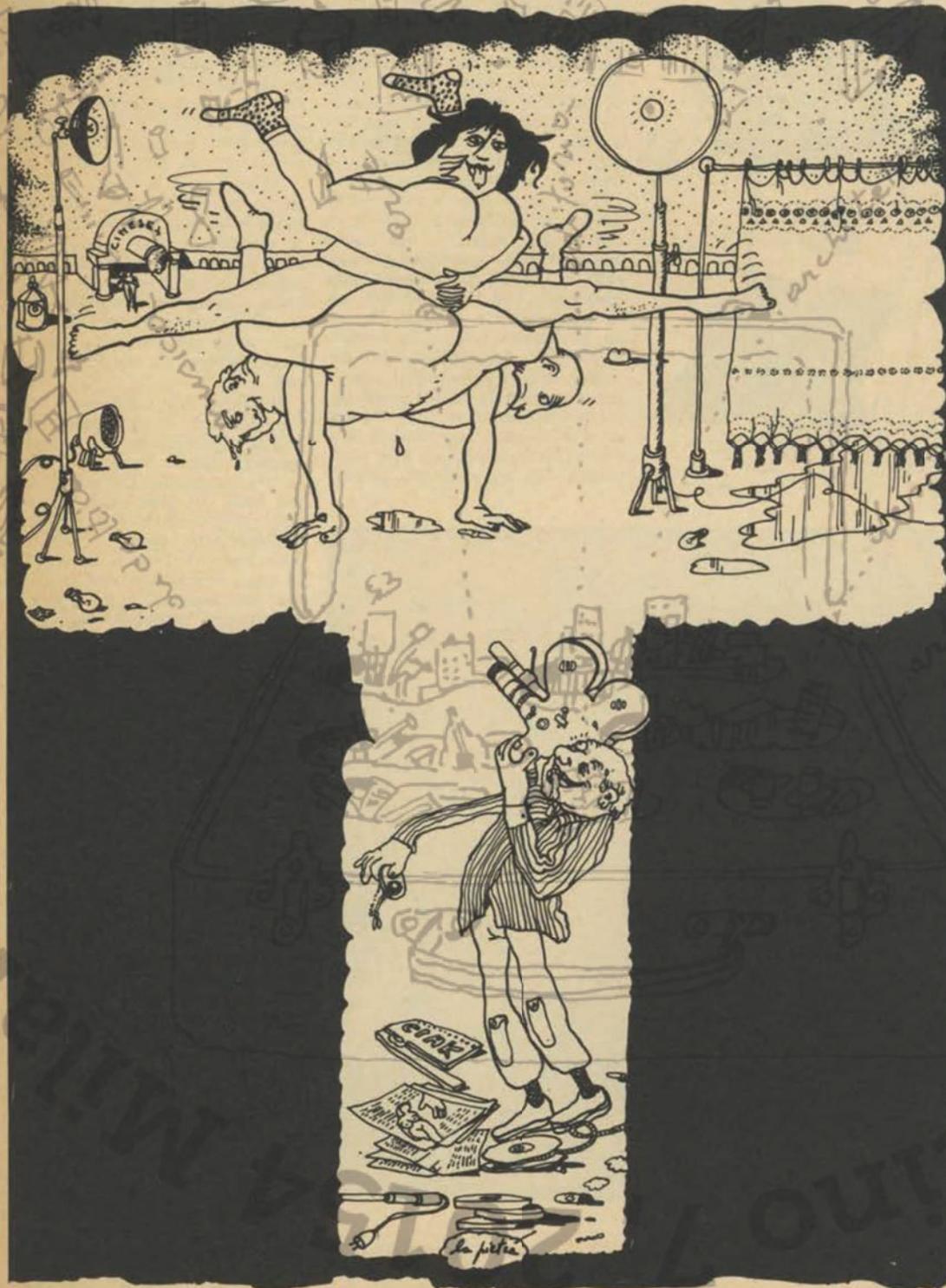
Omaggi a pionieri e profeti del soft-core e testi fondamentali del nuovo hard-core americano e francese, a volte italiano. Registi indiscussi, serate di prestigio a inviti a scopo indubbiamente culturale, film in lista d'attesa agli sportelli delle commissioni dette di revisione cinematografica per una polemica molti civile contro il mercato della censura.

CARTOONS

Disegni sconci animati, détournements disneyani, esagerazioni e grossolanità che la matrice fotografica del cinema altrimenti impedisce, movimenti e erezioni ottenuti in laboratorio fotogramma per fotogramma.

CINEMA FAMILIARE

Film fatti in casa, film d'amori amatoriali, registrazioni a uso privato della sessualità domestica. Cinema purtroppo ancora tecnologicamente represso che troverà la sua piena realizzazione, analogamente a quanto è successo nel campo della fotografia, quando sarà introdotta sul mercato la pellicola superotto Polaroid a sviluppo automatico e istantaneo che consente di evitare la censura di laboratorio.



di FORZA ITALIA

di Marco Tullio Giordana

«Forza Italia!» è un lungometraggio a soggetto la cui particolarità consiste nell'essere composto quasi integralmente da materiale di repertorio recuperato, in molti casi fortunosamente, da archivi cinematografici e televisivi pubblici e privati, operatori dilettanti e gruppi indipendenti di vari paesi: oltre all'Italia infatti sono state effettuate ricerche anche in Francia, Inghilterra, Stati Uniti, Svezia e Svizzera.

In Italia gli archivi nei quali sono stati compiuti gli acquisti più consistenti sono stati quelli dell'Istituto LUCE e della RAI (in altri archivi ci si è limitati alla pura consultazione e all'acquisizione di pochi metri di pellicola: è il caso dell'Unitefilm, della Corona Film, della Cooperativa Cinema democratico, della Cooperativa Pudovkin, dei cinegiornali Radar e Mondo Libero).

Il primo tempo del film, che attraversa con libertà fatti e misfatti di storia patria dal '47 fino allo spirare degli anni Cinquanta, è stato pressoché interamente costruito sui materiali della «Settimana INCOM» della quale l'Istituto LUCE ha acquistato negativi e diritti dopo il fallimento della testata.

Il secondo tempo invece, che

trascorre dagli inizi degli anni Sessanta fino ai giorni nostri, si basa soprattutto su materiali provenienti dall'archivio della RAI qua e là integrati da repertorio d'altra provenienza (indipendente o straniera).

Questi due archivi, l'Istituto LUCE e soprattutto la RAI si possono considerare come la massima accumulazione e catalogazione di memoria audiovisiva che il nostro paese possiede, memoria di eccezionale rarità, valore ed interesse per uno studio dell'antropologia culturale dell'Italia impressionata su milioni di metri di pellicola durante sessant'anni di evoluzione (o regressione...) di modelli sociali, comportamenti pubblici e privati, cerimonie e strutture narrative.

Tuttavia il loro statuto lungi dall'essere equiparato a quello di biblioteche, musei o comunque qualsiasi altro patrimonio culturale di pubblico interesse, non contempla che in modo del tutto tangenziale e casuale l'accesso, la consultazione e la vendita al pubblico del duplicato dei materiali, spesso riducendoli così a polverosa lettera morta (negli obsoleti e fatiscenti archivi del Luce a malapena recuperabili grazie all'abnegazione ed alla complicità dei conservatori) oppure

a serbatoio totalmente endogamico (negli archivi della RAI dove vengono utilizzati solo per i programmi interni o tutt'al più venduti alle televisioni estere attraverso la SACIS, società di commercializzazione dell'Ente radiotelevisivo), comunque inaccessibili al cittadino contribuente e in certo senso azionista di queste società. Infatti sia l'Ente Gestione Cinema (dal quale dipende l'amministrazione dell'Istituto Luce) sia la RAI sono aziende a partecipazione statale, cosa che dovrebbe quanto meno far loro contemplare l'ipotesi di considerare un pubblico servizio non solo la produzione e l'emissione di programmi ma anche la loro conservazione ed accessibilità.

Al contrario le forze politiche altrimenti così solerti nello stabilire le infinitesime modalità della spartizione delle cariche, nei loro programmi sembrano sottovalutare l'importanza di fornire anche questo servizio preoccupate che l'informazione possa essere propagata anche attraverso forme diverse da quelle istituzionali.

Il prezzo che paghiamo a questa latitanza è gravissimo: può infatti succedere (com'è successo secondo quanto hanno denunciato le organizzazioni sindacali non più tardi di due mesi fa) che dall'archivio della RAI possano impunemente sparire oltre 100 mila metri di filmati riguardanti le lotte dell'autunno caldo senza che sia materialmente possibile identificare responsabilità, mandati ed esecutori.

Intanto, in attesa che venga finalmente riconosciuta e perfezionata una normativa in materia che sottragga la disponibilità dei filmati alla discrezionalità pressoché assoluta dei suoi conservatori, il ricercatore indipendente deve superare difficoltà che spesso risultano insormontabili (ciò spiega anche perché in Italia il film di repertorio raramente si misuri con l'attualità per concentrarsi invece su periodi e vicende meno scottanti e polemiche al contrario di quel che avviene per esempio in Francia: cfr. «Le chagrin et la pitié» di M. Ophüls, «Français si vous sachiez» di Harris e de Sédouy, «Mai '68» di G. Laewitz (1) per non parlare del recentissimo «Le fond de l'air est rouge» di C. Marker). Le difficoltà politico-diplomatiche che abbiamo incontrato per accedere agli archivi della RAI le lasciamo facilmente immaginare al lettore. Ritengo che l'autorizzazione a frugare fra i materiali mandati in onda e i materiali «censurati» o «riservati» sia stata ottenuta grazie al fortuito coincidere di due condi-



Il conte Leonardo Bonzi e (nascosto) Maner Lualdi ricevono a bordo del velivolo «Angelo dei bimbi» l'affettuoso saluto dei mutilatini.

zioni: l'assoluta ignoranza dei funzionari sulla vera intenzionalità del film e il fatto di avere presentato la richiesta durante l'interregno liberale della riforma prima che si ricostituisse la fronda bernabeiana. Successive retroscie della SACIS sono state rese inoffensive dalla prematura firma di un contratto che l'avrebbe fortemente penalizzata in caso di inadempienza e comunque esposta al rischio di una mobilitazione dell'opinione pubblica. Simili problemi, fortunatamente, non si sono invece verificati con l'Istituto LUCE.

Tuttavia ciò che più scoraggia la ricerca è indubbiamente il suo altissimo costo d'esercizio: alla RAI infatti un turno di quattro ore di consultazione (noleggio della moviola e personale che l'adopera) costa 50.000 lire; meno esosi, all'Istituto LUCE ne pretendono settemila ogni ora, dunque 28.000 lire a turno.

Durante la visione del materiale vengono « messi i fili » (operazione che consiste nell'infilare un filo di cotone nella perforazione dei fotogrammi estremi alle scene scelte in modo di rintracciarle con facilità) ai filmati che interessano sulla copia positiva. Nel caso di « Forza Italia! » per esempio sono stati messi i fili e successivamente stampati tra un archivio e l'altro oltre settantamila metri di pellicola, dopo averne visionati quasi quattrocentomila.

Una volta messi i fili il laboratorio viene incaricato di stampare dai negativi originali un doppio duplicato: uno negativo che resta nello stabilimento a costituire l'originale del film, ed uno positivo (che alcuni archivi « riganò » per impedire che ne venga tratto un duplicato negativo abusivo) che servirà al montaggio del film.

Terminato il montaggio e ottenuta così la copia lavoro (nel caso del nostro film la copia lavoro era di circa 2.500 metri) composta di tanti frammenti del materiale di origine, questi vanno rintracciati, estratti, tagliati e

montati dal duplicato del negativo per costituire così il negativo definitivo del film dal quale si stamperanno poi le copie per la distribuzione.

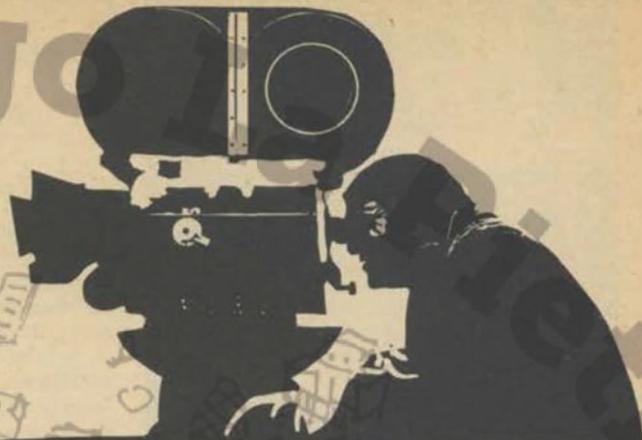
Alcuni archivi (tutti quelli televisivi) hanno solo materiale 16 mm. che, nel caso vada inserito in un film destinato al normale circuito, deve essere « gonfiato » a 35 mm. con una cospicua spesa supplementare.

Altri possiedono materiali ancora su pellicola infiammabile (è il caso di tutti i primi numeri della Settimana INCOM e in generale dei filmati anteriori agli anni Cinquanta) che vanno trasferiti, sempre a carico del cliente, su pellicola safety onde ottemperare alle vigenti norme di sicurezza.

Finalmente al termine di tutti questi complicati (e dispendiosissimi procedimenti) restano da saldare all'archivio che l'ha venduto i diritti del materiale utilizzato; diritti il cui costo per metro varia da cineteca a cineteca ma che si aggira in media sulle 35-40 mila lire.

Come si vede la lavorazione di un film composto con materiale di repertorio è estremamente complessa e suscettibile in continuazione di ritardi, errori, logoramento di documenti che spesso sono posseduti addirittura in unico esemplare, ostacolata dall'obsolescenza ed inefficienza delle strutture in cui riposano la maggioranza di queste copie quando poi gli ostacoli non provengono da volontà e nulla hanno a che vedere con la produzione cinematografica quanto piuttosto con il disinteresse e la spregiudicatezza delle incompetenti autorità.

Auguriamoci che « Forza Italia! » riesca a porre assieme a tutti gli altri problemi anche quello dell'accesso, della libertà e del prezzo politico dell'informazione in modo che una pratica monopolistica del potere dopo avere esercitato il dominio sul passato non debba continuare ad esercitarlo anche sulla memoria.



IL GERGO INQUIETO

convegno sul cinema sperimentale italiano

di Ester Carla de Miro

Nello scorso novembre si è svolto a Genova, sotto il patrocinio degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia, dell'ARCI e del Sindacato Nazionale Critici Cinematografici, IL GERGO INQUIETO, un convegno sul Cinema Sperimentale Italiano.

La manifestazione è stata ideata per fare il punto su un fenomeno abbastanza trascurato in Italia, anche se annovera un rilevante numero di autori. Poiché lo scopo era quello di creare un supporto critico che servisse d'appoggio e di promozione per un simile fatto culturale, si è dato ampio spazio ai vari relatori, lasciando ai film da loro scelti una funzione documentaria ed illustrativa.

Data inoltre la tendenza sempre più diffusa che ha portato a confluire nell'ambito del cinema sperimentale esperienze artistiche provenienti da campi diversi, come il teatro, il video o le arti visive in genere, si è pensato di creare un confronto intercategoriale anche tra critici d'arte (Fagone, Bonito Oliva, Romano), critici cinematografici (Bertieri, Lodato, Farassino), semiologi (Fabbri, Casetti, Magrelli), film-maker (Luginbühl), e personalità interessate in genere all'arte d'avanguardia (Moscato, Quartucci, de Miro). Il convegno, che per la prima volta ha suscitato su questo tema un dibattito interdisciplinare, non ha interessato soltanto gli « addetti ai lavori », ma anche un pubblico vasto che ha seguito animatamente sia le relazioni che le proiezioni. Sono stati rivisti i film di autori ormai « classici » della sperimentazione degli anni '60, come Baruchello, Grifi, Baccigalupo, Capanna, Turi, Lajolo, Lombardi, Bargellini, e film più recenti, tra cui l'unico e nuovo per Genova « Anna » di Grifi e Sarchielli, oltre a film di « artisti visivi » come Berardinone, Simonetti, Gianikian, Ricci Lucchi, La Pietra, Nespolo, de Freitas, Dias, Gioli.

La manifestazione, che ha subito anche una contestazione da parte di alcuni autori genovesi che si sono autodefiniti « emarginati », si è conclusa con la sezione « Spazio aperto: nuovi film », in cui il pubblico ha potuto vedere opere di autori sia aderenti (Delle Piane, Duccani, Pavese, Alberti, Castagnoli, Curà) che dissidenti (Caminati, Costa, Oberto).

Si sta attualmente ordinando il vasto materiale tratto dalle registrazioni per la pubblicazione di un libro che uscirà in primavera. La funzione promozionale del convegno sta intanto per essere assolta, poichè il Museo d'Arte Moderna di New York si è interessato, in seguito ad esso, al cinema sperimentale italiano e prevede una selezione di tali film da presentare per la prima volta al pubblico americano.



L'on. Giulio Andreotti, all'epoca Sottosegretario allo Spettacolo, in visita agli stabilimenti appena ricostruiti di Cinecittà (1949).

LA RIAPPROPRIAZIONE

della



Paolo Mereghetti

« Abitare è essere ovunque a casa propria ». La frase, quasi uno slogan da Carosello, apre il film **La riappropriazione della città** come si inizia un manifesto, specie di parola d'ordine a cui la faccia sorridente di Ugo La Pietra — tutto intento a farsi la barba riflettendosi nelle pareti di una cabina telefonica — offre l'evidenza delle immagini. E alla prima, seguono altre immagini esemplari, di uomini che si ribellano in modi e maniere differenti all'ordine urbano, di persone che cercano uno spazio di libertà da gestire in proprio, di abitanti che rifiutano le canalizzazioni che prefissa il Regolatore; immagini di un audiovisivo trattato di architettura radicale, secondo le suggestioni offerte da Vittorio Fagone.

Di più, ma neppure di meno, La Pietra non chiede al cinema, strumento da usare come il regolo o la matita, in alternativa o in simbiosi con gli altri mezzi che un architetto che non vuol fare l'architetto può trovare. Il suo lavoro di ricerca ha scelto come campo di intervento « lo spazio in cui operiamo, i luoghi in cui viviamo » continuamente imposti dal potere e mai vissuti e autogestiti dai fruitori. Come una specie di Castello kafkiano la città è prima e sopra a tutti; ma a differenza di Josef K. il cittadino Ugo La Pietra rifiuta di adeguarsi alla logica del potere. Per vivere e non sopravvivere, « basta » liberare l'istinto che è represso in tutti e opporre ai codici imposti da fuori un modello mentale interno, capace di coordinare armonicamente tutti gli aspetti dell'esperienza e dell'esistenza.

Ecco allora che il cinema, e gli strumenti che il cinema offre, diventano un mezzo indispensabile per analizzare e decodificare l'ambiente, registrare le tracce di una attività creativa originale, smontare e rimontare i to-poi dell'architettura urbana, realizzare indicazioni di comportamento capaci di dar vita alla « propria » città. A questo punto, però, il far cinema di Ugo La Pietra non è più solo opera d'arte su pellicola: le sue condizioni strutturali, il rapporto in cui si mette col pubblico, la committenza fanno de **La riappropriazione della città** non più del cinema d'artista, ma cinema tout court (forse con la possibile aggiunta dell'aggettivo militante) così come è cinema **Le fond de l'air est rouge** o **Apocalypse Now**. E anche su questo bisogna riflettere.



IL DIRE E... IL FARE

Quattrocentosettanta incontri con duecentotto relatori: il piano messo a punto dall'amministrazione comunale per dare un po' di cultura ai trecentonovantaduemila nuclei famigliari milanesi non ha nulla da invidiare ai più monumentali cast da superkolossal: nel programma che per due mesi impegnerà nello spezzare il pane della scienza « esperti delle università e dei centri culturali milanesi » c'è proprio tutto, dalla cibernetica (programma: l'uomo fra le parole ed i valori. La terza cibernetica) alla parapsicologia (Gli splendori dell'occulto spiegati dalla scienza), dalla paleontologia (Noi e l'uomo preistorico) alla medicina (problemi reumatologici di interesse sociale) eccetera, eccetera. Tutto su tutto detto da chi sa tutto: la politica culturale messa a punto non è molto diversa dal miraggio che offrivano le enciclopedie vendute a dispense dalle edicole sotto casa, la cui sola presenza, ben rilegate nelle copertine in balacron o pelle umana — scritte in oro zecchino e risguardi in carta india — era sufficiente a tacitare il senso di colpa verso l'ignoranza o la mancata laurea. Saremmo facili profeti se dicessimo che anche questa iniziativa finirà ben presto per acquistare la medesima valenza della bibbia a puntate o della divina commedia venduta con la scatola dei formaggini? Pensiamo proprio di no, con una sola differenza rispetto agli antecedenti tipografici, che il senso di sicurezza non l'avrà più l'utente, ma piuttosto il committente. Il quale il suo dovere l'avrà fatto, riuscendo anche a economizzare sui bilanci comunali visto che « gli istituti culturali invitati a

di
di Paolo Mereghetti

Dalla cibernetica alla parapsicologia: quattrocentosettanta incontri di aggiornamento culturale organizzati dalla amministrazione comunale di Milano per trecentonovantaduemila nuclei familiari.

collaborare hanno aderito quasi tutti (ahi, ahi) senza sollevare alcun problema di compensi ».

E' il solito miraggio dell'onnicomprendività, nelle sue varianti del pluralismo democratico o dell'ecumenismo apostolico, convinti che i discorsi possano tranquillamente sostituire i fatti. L'attività culturale di Milano lascia a desiderare? Nessun problema, la Ripartizione competente organizza cinquantotto conferenze e quattro corsi di recupero. A Milano per essere ricoverati in ospedale bisogna prenotarsi quattro anni prima. Ma chi vuoi che se ne preoccupi se a partire dal diciotto febbraio tutti i trecentonovantaduemila nuclei famigliari cittadini potranno andare a sentire qualche illustre luminare che parla su « farmaci ed agenti tossici nella nostra società » oppure su « l'uomo e le sue emo-

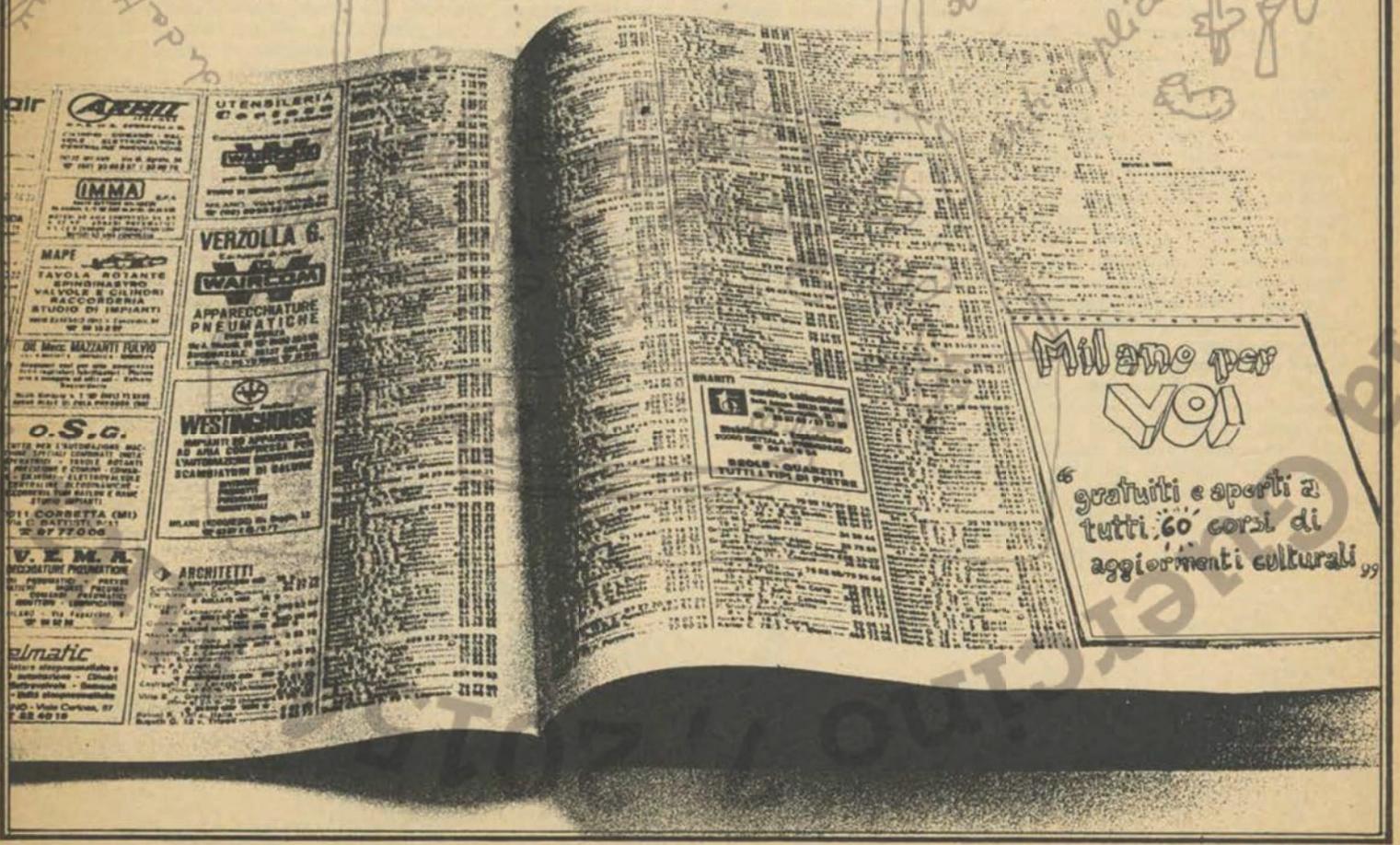
zioni ». Milano è la città col più basso rapporto italiano tra spazio verde e cittadino? Per intanto ascoltiamo la conferenza su « l'uso e tutela dei beni naturali » e poi, se proprio vogliamo, andiamo in largo La Foppa a vedere quante piante sono rimaste e a lustrarci gli occhi col nero bitume del manto di catrame.

Un discorso a parte merita poi il cinema, che offre dal 18 febbraio al 15 aprile una serie di otto conferenze sul linguaggio cinematografico. Quello che non è riuscito a Sadoul in anni di ricerca lunga e appassionata è riuscito a Walter Alberti: in otto puntate c'è tutto, dicesi tutto, il cinema mondiale. Che poi non ci siano i film, questo è solo un problema secondario, l'importante è che la frase a sensazione, quella che fa capire che hai capito tutto, sia ben stampata sul

programma. Anni di sofferenza ci hanno abituato alla Cineteca di via San Marco ad accontentarci dei titoli delle rassegne e a non aspettarci i film, a convincerci che i diecimila (o ventimila, o centomila) titoli vantati da Alberti e C. sono, più o meno, diciotto o diciannove, presentati alternativamente un mese sì e uno no, ma offerti ogni volta in cicli dal titolo diverso, oggi l'uomo la guerra la società, domani il dramma dell'uomo contemporaneo, dopodomani, o ieri, luci e ombre dell'uomo oggi. Come le yacche di mussoliniana memoria, ha scritto con sacrosanta verità Sanguineti.

E così nel corso avremo « luci e ombre dell'espressionismo », « Parigi dal boulevard al ritmo cinematografico » (sic!) oppure « cinema sovietico storia di una rivoluzione » (sic sic!). E prepariamoci, dopo aver « fruito » del feuilleton in dieci puntate sulla avanguardia, a spupazzarci per quest'estate una storia del cinema in cento film. (Molto probabilmente i venti soliti, proiettati un quinto al giorno).

In fondo il sogno di Alberti e quello degli amministratori cittadini non è molto diverso: basta aver organizzato la conferenza, naturalmente con conseguente e democratico dibattito, o aver trovato il titolo che fa colpo. Che poi le lezioni sulla musica barocca non potranno mai sostituire l'ascolto dei concerti di Paquebel, che i corsi sulla storia della pianificazione non risolvano i problemi urbanistici di Milano o i programmi della Cmeteca non soddisfino la nostra sete di cinema, questo è evidentemente un discorso che certe persone non riescono neppure ad immaginare.



OFF OFF
BROADWAY

LA SPERIMENTAZIONE TENDE AL CLASSICO

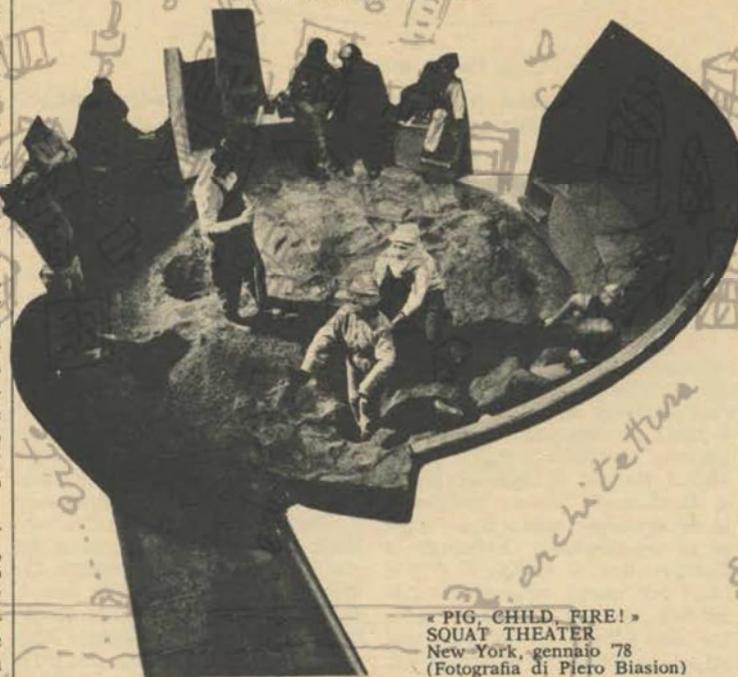
Nello statico panorama del teatro sperimentale newyorkese, la rivelazione off off Broadway di questa stagione è un gruppo ungherese che si è stabilito negli USA recentemente, dopo essere faticosamente riuscito a varcare i confini del paese d'origine, lo SQUAT. La compagnia, costretta dalle autorità di Budapest a chiudere il proprio teatro nel '72, ha continuato a lavorare negli ultimi quattro anni in appartamenti privati e luoghi insoliti, fatto che l'ha portata all'istituzione di un cosiddetto «teatro da casa». Dopo l'esodo dall'Ungheria, avvenuto circa un anno fa, il gruppo ha lavorato in Francia e in Olanda, per prendere infine uno spazio a pianterreno nel quartiere di Chelsea a New York, che ha chiamato appunto «Squat Theater».

Lo spettacolo di questa stagione, «Pig, child, fire!» (porco, bambino, fuoco!) era già stato presentato ai festival di Nancy e di Baltimora e riscuote attualmente a New York un enorme successo di pubblico (che torna spesso a rivedere la pièce) non disgiunto da un sensibile interesse della critica: il numero autunnale di The Drama Review, una delle più qualificate riviste statunitensi di teatro, gli ha dedicato, come è nel suo stile, un accorto e puntuale servizio.

Le rappresentazioni di «Pig, child, fire!» non sono mai identiche l'una all'altra e, nell'edizione newyorkese, il gruppo ha sfruttato in modo inconsueto la grande vetrata che separa lo spazio a pianterreno dalla strada e che funge da sfondo per il palcoscenico, con un efficace risultato: i passanti, incuriositi, si fermano a guardare di là dai vetri, «entrando» nel contesto dello spettacolo come inconsapevoli attori.

Lo stile della rappresentazione oscilla tra un marcato surrealismo (l'elenco pupazzo appeso a testa in giù che partorisce analmente se stesso) e una valorizzazione dell'immagine da teatro «visivo», con delle tendenze «dada» e alcune interessanti valenze psicanalitiche. Gli oggetti (e gli animali) prendono risalto, grazie alla impercettibile recitazione degli attori, assieme alle musiche e ai diversi eventi scenici: nel primo

di Ester Carla De Miro



«PIG, CHILD, FIRE!»
SQUAT THEATER
New York, gennaio '78
(Fotografia di Piero Biasion)

episodio, «Le confessioni di Stavrogin da I DEMONI di Dostojewskij», oltre all'immane fantoccio sospeso ad una fune, c'è una bambina che taglia con un coltello delle verdure, una capra con parrucca, legata anch'essa da una fune, che brucia insalata sul pavimento, una donna dagli occhi dipinti sopra le palpebre che guarda fissamente tenendo gli occhi abbassati, un uomo con la barba che appare con un vecchio cappotto in fiamme dietro la vetrata per poi entrare dalla porta a vetri con un cane lupo al guinzaglio. La donna estrae un pezzo di carta dalla tasca del fantoccio e inizia a leggere le confessioni di Stavrogin, che vengono poi riprese dalla sua voce registrata ed in seguito dalla voce di un uomo. L'attore con la barba protesta dall'esterno che le confessioni sono incomplete e mal citate: poi apre il cappotto e appare nudo dietro la vetrata. La donna estrae da un cartoccio viscere di animale e le infarina, quindi le sparge sul pavimento dandone alcune in pasto alla capretta. Fa poi salire la bambina su uno sgabello e inizia a truc-

carla; in seguito estrae dalla scollatura dei seni finti e li fa indossare alla bambina. Infine tira giù il fantoccio sfilandolo di dosso ad un attore vestito e truccato in modo identico, che risulta essere impiccato alla fune. Dopo pochi sussulti e una potente eiaculazione, il personaggio muore, rivelando dietro alla maschera un volto che ha le stesse sembianze. La donna taglia la fune che lega la capretta ed esce con questa e la bambina, mentre l'uomo con la barba irrompe sulla scena con il cane trovandola vuota.

Non esiste, come si può capire, una vera e propria recitazione, così come non esiste una «storia», ma l'azione è ricca di sorprese e di colpi di scena che tengono il pubblico col fiato sospeso, mentre significati latenti sembrano liberarsi poco a poco durante lo svolgersi dell'azione che ha i ritmi calmi del tempo quotidiano.

Gli altri episodi, «Nous sommes les mannequins», «Cena», «Lettera di Artaud a Breton» e «L'ultimo», sfruttano simili meccanismi per una resa spettacolare che sfiora a volte il «tea-

tro della crudeltà», o che ricorre al poliziesco per una scena di «killers» che si svolge con vere armi e un vero taxi parte all'esterno e parte all'interno del teatro, mentre i passanti sbigottiti si assiepano e le telecamere di un circuito chiuso televisivo trasmettono all'interno i particolari di ciò che accade sul marciapiede.

Uno spettacolo stranamente dinamico nella sua apparente staticità (determinata essenzialmente dall'uso del tempo reale e di movimenti spontanei) che crea un continuo rapporto dialettico tra invenzione e ovvietà, tra finzione e realtà, centrando in pieno la più recente nozione di teatro come «performance», e cioè come opera «visiva» che si offre in tutta la sua speculare complessità.

Anche Richard Schechner ha debuttato questa stagione con un nuovo spettacolo del suo «Performance Group», un «Edipo» di laboriosa fattura, sia per la traduzione da Seneca di Ted Hughes (da molti giudicata troppo colta per essere accessibile), sia per la scenografia di Jim Clayburgh che riproduce, all'interno del vecchio «garage», un minianfiteatro in legno che somiglia ad un grande imbuto col fondo pieno di sabbia, sia infine per la complessità della recitazione degli attori, forse i migliori che annovera il teatro sperimentale americano.

Tutti conoscono l'importanza data da Schechner al testo nel suo teatro: questo rappresenta per lui l'unica tradizione del teatro occidentale, ed è su di esso che egli lavora prevalentemente, anche se il corpo, come per ogni regista americano che si rispetti, non ha minore importanza. In ogni caso, in contrasto con la linea di tendenza generale del teatro sperimentale americano, il suo non è un teatro «visivo», ma una rappresentazione corposa di gesti e di parole che si fondano solidamente su un preciso contenuto narrativo. Ne nasce un'atmosfera pesante, che riporta lo spettatore, anche se in un diverso contesto, al senso del teatro tradizionale, fatto di «passioni» e di grandi effetti, in cui, al di là delle nuove aperture conferite al



testo classico, resta il grumo delle azioni e delle motivazioni loro connesse ad imbrigliare il fruitore in una realtà culturale che gli è in qualche modo estranea e lontana. E non bastano la concentrata ed intensa recitazione di Stephen Borst (Edipo) e Joan MacIntosh (Giocasta), la colonna sonora particolarmente curata e le invenzioni sceniche originali (la voce dell'oracolo, ad esempio, è rappresentata da un'attrice che viene letteralmente sepolta nella sabbia della scena, e che continua a parlare attraverso una maschera bianca) a far entrare lo spettatore nell'atmosfera del mito che certe letture, e la psicanalisi in particolare, hanno pur fatto sentire aderente al nostro tempo.

Forse la scelta di Seneca non è estranea a questo risultato: resta l'impressione, infatti, di uno spettacolo profondamente radicato nella cultura classica, ma staccato dal « momento », dalla dimensione esistenziale del presente. Il tutto fin troppo sottolineato da episodi granguignoleschi, come l'impressionante morte di Giocasta, col falso ventre squarciato da una lancia che fa sprizzare litri di sangue da una vescica posticcia. Uno spettacolo che sprigiona una potente fisicità e che negli anni '60 avrebbe forse fatto scalpore, ma che oggi, in una mutata atmosfera culturale, risulta solo un abile esercizio passato di moda, come un bell'abito dell'anno scorso.

Se Schechner si ripete, non si può dire che Foreman si sia molto rinnovato — e ciò sia detto non per un esasperato desiderio di novità quanto per un'esigenza di ricerca più che giustificata quando si parla di teatro sperimentale, il cui compito è appunto quello di anticipare, o almeno di riflettere la contemporaneità. Foreman, con il suo Teatro Isterico-ontologico, ha a suo vantaggio il fatto di essere stato in qualche modo anticipatore di nuove esigenze, e, grazie a ciò, il suo « BLVD de Paris (I've got the shakes) » (Boulevard de Paris (ho avuto i brividi)), ultima « macchina riverberante », anche se conserva tutte le caratteristiche del suo teatro,

rappresenta un ulteriore episodio di maturazione rispetto alle pièces precedenti. I sottotitoli illuminano un po' sul contenuto dello spettacolo: «...o Tortura su un treno (meccanismi del cervello della ri-distribuita vergine francese), o CERTAMENTE NO (Un tormentoso treno del pensiero) ». Il testo, che come gli altri indaga sui movimenti del pensiero e sui momenti « isterici » della realtà, include infatti alcuni elementi di un viaggio in Francia di Foreman e Kate Manheim nello scorso autunno; come sempre in Foreman, questi elementi autobiografici, che sono il punto di partenza del lavoro del regista, vengono ripensati e stravolti sino a divenire elementi oggettivi della realtà scenica, che significano di per sé, una volta sciolti da ogni contesto narrativo. « Quando si comincia a fare arte — scrive Foreman — si inizia inevitabilmente con una profonda passione per « essere lì — di più » con gli oggetti che si vorrebbero trattare. Assieme all'amore e al fascino di questi oggetti, nasce un desiderio di renderli meno vulnerabili ai guasti del tempo e meno sfuggenti alla attenzione degli uomini. Ma ECO CHE, appena si comincia a lavorare con questi oggetti (situazioni, temi, ecc.) si trova QUALCOSALTRO nascosto dentro di essi che si sostituisce, emerge e ristruttura completamente il momento. ...L'arte più vera non soddisfa l'aspettativa investita nel proprio oggetto allo inizio, ma lo rompe, lo apre e lascia che emerga qualcosa di più prodigioso. » Da tali premesse teoriche si può capire almeno in parte il senso dello spettacolo, in cui Kate Manheim compie nelle vesti di Rhoda il movimentato iter del suo viaggio in Francia, tra « insidie » e timori di ogni genere, oltre a continui cambiamenti di scena. L'uso particolare dello spazio è un'altra delle caratteristiche di Foreman, e la scena di « BLVD de Paris », come sempre disegnata da lui stesso, è ancora una volta ricca di invenzioni, di quinte e siparietti in continuo movimento che modellano lo spazio a seconda dell'atmosfera

che l'autore vuol creare. I suoi tipici aforismi, i suoi « non-sense », rimbalzano nell'aria dagli attori al magnetofono, dominati spesso dalla cavernosa ed autoironica voce incisa di Foreman. Tutta l'azione è come una continua proposizione di segni e di significati subito cancellati e smentiti dal momento successivo, il tutto scandito e « rodato » come un ben oleato meccanismo in cui le musiche, i movimenti degli attori e delle scene, gli isterici ronzii dei campanelli, le voci degli oggetti e i fili lanciati a dividere lo spazio, i momenti di pathos e di eccitazione, si avvicendano con la grazia ripetitiva di un carillon e il rigore di un orologio svizzero. Il tutto dominato dalla onnipotente personalità di Richard Foreman — o di Kate Manheim? E' questa forse la serpeggiante novità di « BLVD de Paris », novità che del resto si annuncia fin dal manifesto dello spettacolo, in cui i due nomi appaiono per la prima volta a caratteri cubitali della stessa grandezza. Pian piano infatti Rhoda, la bambola meccanica, l'oggetto sessuale e la fonte erotica delle ultime pièces di Foreman, sta prendendo il sopravvento sul suo direttore, conquistando un suo spazio di « star » ed una sua particolare autonomia all'interno della controllatissima struttura dello spettacolo: « BLVD de Paris » ruota totalmente attorno a lei che nelle altre pièces era soltanto una pedina del gioco, e viene ad accentuare così quella componente francese del teatro di Foreman che, se è fonte di una maggiore raffinatezza nella composizione, è anche d'altro canto Pelemento più fatuo del suo teatro. Poche settimane fa « Soho Weekly News » ha dedicato a Kate una foto in copertina e una lunga intervista in cui lei rivela particolari piccanti delle sue fantasie erotiche: Kate è ormai un personaggio autonomo che nel gioco sadomasochista del teatro di Foreman sta rovesciando i ruoli cominciando ad usare aggressivamente il meccanismo che fino ad ora si era servito di lei. A parte queste quasi-mondanità, con l'ultimo spettacolo, il teatro di Fo-

reman si colloca ormai come classico dell'avanguardia, elargendo ancora sorpresa a chi non conosceva precedentemente l'autore e piacevolezza, gusto e godimento a chi è — sia pur da poco tempo — un appassionato del suo lavoro.

I MABOU MAINS, un gruppo che, seguendo il metodo di Grotowski, lavora già da alcuni anni nell'ambito dell'off off Broadway, ha quest'anno ripreso il suo « pezzo di animazione » THE SHAGGY DOG (la cagnetta pelosa), un « work-in-progress » (uno spettacolo in fase di lavorazione) che muta e progredisce ad ogni successiva rappresentazione. Il titolo si riferisce a Clover, la cagnetta di Lee Breuer, che è servita al regista per immedesimarsi nel ruolo femminile (« Ho osservato Clover mentre era in calore — egli ha detto — come reagiva, e come gli altri cani reagivano di fronte a lei, fino a metamorfizzarmi in questo animale-personaggio completamente, finché ho sentito di sapere tutto di lei. »); l'ambiente è quello dell'età del rock, in cui il sesso, o meglio l'immagine di esso fornita dai mass-media, è visto attraverso personaggi femminili.

« The shaggy dog » viene rappresentato nell'ambito del New York Shakespeare Festival, in una delle tante sale del Public Theater, l'imponente costruzione al 425 di Lafayette; ma si differenzia profondamente da tutti gli altri spettacoli del festival, che include compagnie di ogni genere, per la sua incompiutezza, appunto, e il carattere di laboratorio teatrale dato a tutto l'ambiente: le strutture sceniche sono mobili e vengono spostate e usate dagli attori a seconda dei casi. Sul fondo, l'enorme vetro di una radio con il segnale azzurro che oscilla cercando le stazioni: sotto di esso e da un lato della scena, un praticabile con dei microfoni ai quali si alternano gli attori in veste di cantanti. Al centro, un interno familiare, con tavolo, forno e tutto l'occorrente per cucinare: tre donne, che rendono a tre età diver-



(Fotografia di Piero Biasion)

se il ritratto tipico della casalinga americana, si avvicinando ai fornelli. Una di loro ha legata davanti una marionetta « Bunraku » che ripete i gesti dell'attrice. (L'uso delle marionette — spesso alter/ego dei personaggi — sembra essere particolarmente diffuso in questa stagione teatrale: Charles Ludlam, del Ridiculous Theatre, recita quest'anno addirittura un pezzo da ventriloquo con una marionetta in un cabaret della 13a strada; al di qua dell'oceano, il gruppo polacco di Tadeus Kantor ci ha dato ne « La classe morta » uno straordinario esempio dell'uso che si può fare di simili pupazzi.)

Alla marionetta, appunto, verrà poi affidata la scena centrale della rappresentazione, un lungo monologo in cui una donna/bambina in vestaglia, attornata da una seducente penombra azzurra e distesa su un divano, parla con voce sexy al telefono con un amante. Frederick Neumann, il gigante biondo della compagnia, dapprima prova un ruolo femminile e quindi recita con voce suadente il ruolo del marito, con tutte le quisquiglie e i piccoli alterchi quotidiani: è la dura realtà contro la quale si infrange il monologo della donna/bambola. Joanne Akalaitis riprende infine il monologo della marionetta con variazioni vocali che fanno pensare a un pezzo di jazz/rock.

Lee Breuer ha detto dello spettacolo: «...è una pièce vista da un punto di vista femminile, ma vogliamo portare questo punto di vista fino alle estreme conseguenze (...) fino al punto di vista dell'uomo che vi è coinvolto (...). Penso di poter scoprire qualcosa di straordinario forzando me stesso quanto più posso nella direzione di un punto di vista femminile. Ma non posso ovviamente andare sino in fondo. Gli altri devono aiutarci, ciascun membro della compagnia.» E ciò non è difficile, visto che egli stesso afferma più avanti: «Io scrivo e dirigo tutto il materiale, ma collaboriamo molto. Non dirigo da solo. Gli attori dirigono se stessi assieme a me. Alcuni cambiano ciò che ho scritto per adattarlo a se stessi. Abbiamo anche molta fiducia. Io ho fiducia in loro come critici e nel loro gusto. Ognuno ha il suo punto di vista su ciò che facciamo e questo è sempre molto chiaro.»

Il risultato di questo lavoro di gruppo è di alta professionalità e di un accordo sorprendente tra gli attori che sembrano modulare — al di là delle pause e dei vuoti dovuti al fatto che si tratta praticamente di prove e non di uno spettacolo finito — la materia del lavoro con l'affiatamento e la duttilità di un'orchestra. In un ambiente da fucina di idee, affiorano e si ripetono i riti della vita americana, elaborati con una tecnica perfetta ed uno stile inconfondibile che è insieme ritmo, fisicità e immagine: uno spettacolo che fa credere per una volta all'esistenza di un humus culturale comune in un paese in realtà del tutto disgregato.

Fare TEATRO OFFI



DIFFICOLTA', PROBLEMI PER I GIOVANI CHE AFFRONTANO IL LAVORO DEL « TEATRO »

di
Maurizio Migliore

Oggi chi decide di vivere di teatro fa un cattivo affare, e sarei quasi tentato di dire che chi decide di andare a teatro fa un altrettanto cattivo affare.

Escluso i mostri sacri, scendendo sul terreno delle giovani cooperative teatrali è difficile se non in rari casi, vedere spettacoli ben fatti come scene recitazione e regia.

È evidente che non è solo la inesperienza che gioca a sfavore di queste giovani iniziative, ma direi soprattutto le difficoltà in cui si dibattono giornalmente.

La « cooperativa », lo dice la stessa parola, è un organismo dove esiste la cooperazione. Ciò significa che un gruppo di lavoratori, che verificano l'interesse di creare un'attività propria sulla base della democrazia e della libertà, mettono insieme i loro mezzi di lavoro e costituiscono una cooperativa che dà loro la possibilità di ottenere agevolazioni e prestiti per garantire il loro lavoro.

Questa è la forma di associazione, che tutti i giovani gruppi teatrali scelgono per far diventare l'esercizio di un'arte, un posto di lavoro. Fare questa scelta non è sufficiente per garantirsi

l'attività e il posto di lavoro. È necessario un duro tirocinio di anni prima di riuscire ad accedere ai finanziamenti che lo Stato concede alle cooperative teatrali, se (e solo se) rispondono a determinati requisiti come un numero minimo di lavoratori effettivamente impiegati.

Al di là dei giochi politici che ci possono essere nelle distribuzioni di questi soldi, per le cooperative spesso, anche queste rimesse non sono sufficienti per pagare lo stipendio ad un gruppo di persone minimo richiesto.

Tale situazione comporta il rottamamento degli obiettivi culturali e di lavoro di una cooperativa. I periodi di prova sono sempre più brevi, e i lavoratori spesso cercano un secondo lavoro per quadrare i propri bilanci; insomma il risultato è che la qualità degli spettacoli è pressoché scadente.

Un ennesimo problema importante è la sede. È difficile pensare ad una compagnia teatrale senza teatro. Ebbene la maggioranza di esse, anche le più fortunate, non dispongono di un teatro o per lo meno di una sala di prova. Perciò mettere in piedi uno spettacolo significa affittare

sale per brevi periodi con non poca spesa.

Il problema della sede è notevole, poiché avere un teatro significa gestirlo; è dalle ultime esperienze viste in questi giorni, non è cosa facile. Di fronte ad una eventualità così remota, si può trovare il giusto compromesso.

L'ipotetico nuovo spazio aperto, dovrebbe essere gestito da un consorzio delle stesse; in questo modo si assicurerebbe un numero di spettacoli minimo in città, che costituirebbe una conquista, ed uno spazio per riunioni, prove ed altre attività necessarie alla formazione di una compagnia teatrale.

Credo che la sopravvivenza di queste cooperative, se pure a volte discutibili sul piano tecnico e culturale, siano delle iniziative comunque da appoggiare e da sostenere in tutti i modi. Esse infatti, rappresentano delle entità politico-culturali autonome dal contesto del Teatro con la T maiuscola, che vediamo oggi nei grossi teatri cittadini ed anche alternativa nei confronti di quei teatri, di recente formazione, che hanno avuto la presunzione di ripetere in piccolo il grande teatro stabile.

A Milano i teatri non mancano, il fatto è che sono quasi tutti di proprietà « privata » e vengono solo usati raramente durante feste natalizie e di carnevale.

Ancora oggi forse siamo abituati a pensare che fare teatro sia qualcosa di magico e di bohémienne. Bene, è ora di scrollarsi dal torpore e rendersi conto che il teatro è un lavoro che ha una sua precisa funzione sociale, e come tutti i lavori richiede studio, impegno, iniziativa: come tale va difeso.

Personalmente mi auguro che le forze democratiche siano sensibilizzate a questo problema, e ci aiutino (poiché anche chi vi scrive fa parte di una cooperativa) a trovare una strada per continuare a lavorare.

Questo è solo un accenno al problema pratico di fare teatro che non si esaurisce in questo spazio scritto. Rimane completamente aperta la discussione sui temi e i propositi culturali di queste iniziative.



CREDIAMO ANCORA NELLO "STUPORE"

Lena, C.B.

La scelta è stata di autogestione e finanziamento di fronte all'impossibilità totale di lavoro in qualsiasi tipo di struttura senza che questo dovesse significare per noi la perdita di noi stessi.

La lotta « disperata » di cinque persone ha reso possibile quello che ora è la nostra sede.

Forse che per lottare ci vogliono le masse o il consenso del papà? No, certo, non saremo qui.

Ora il gruppo è formato di venticinque persone, ognuno di noi proveniente da esperienze diverse e per la maggior parte integratosi al gruppo argentino dopo un'esperienza di seminari di teatro.

Questa sede significa per noi un milione duecentocinquanta mila lire al mese di affitto, tale prezzo paga la cultura!

Via Della Commenda significa un teatro, una cucina, un laboratorio fotografia, una radio e cinema e soprattutto un punto di riferimento per una linea di politica culturale.

Fare cultura è fare politica, e questo lo grideremo fino alla morte.

Sapere è potere e l'informazione è alla base di tutto.

Nel Medioevo i servi vivevano sotto padrone, non siamo più nel Medioevo ed è tempo di cambiare. Il padrone è cattivo e lo sappiamo tutti, ce lo dicono anche alla TV (primo canale). I padroni di sinistra poi sono la cosa peggiore che possa capitare. Crediamo nel teatro perché crediamo nella persona. Crediamo in un essere pensante ed agente secondo le proprie idee e crediamo nella possibilità che ciò si realizzi.

Per questo lottiamo.

Crediamo nella creatività come elemento essenziale della persona, come molla di reazione ed azione, per cui come elemento politico fondamentale.

Viva la creatività se creatività significa capacità d'immaginare, di pensare quindi agire; se creatività significa rompere gli schemi del pensiero (non per volare, quello l'ha già fatto Icaro ed è caduto) rompere i propri containers per « essere », finalmente esistere.

Pensiamo fondamentalmente che la rivoluzione, quella con la erre maiuscola, cominci da qui e da nessun'altra parte, siamo contro lo sfruttamento in nome di un domani migliore. Gli asini hanno corso per troppo tempo senza mai mangiarsi la carota; lasciamo il domani ai sognatori ed il futuro all'utopia.

La nostra utopia è oggi e oggi la viviamo.

L'incontro sullo scontro, pare

Comuna Baires Teatro Laboratorio, nata a Buenos Aires nel 1969, sta lavorando a Milano da tre anni, da un anno con la possibilità concreta di un punto di riferimento reale, ovvero la sede in via Della Commenda n. 35, frutto di un anno di ricerca e risultato di una scelta ben precisa di libertà creativa, quindi politica.

un gioco di parole ma non vuol dire essere assieme perché siamo tutti d'accordo; crediamo nella diversità non come elemento di separazione ma come forza vitale se la possibilità di essere diversi non deve significare emarginazione per cui siamo uguali e ci vogliamo bene finché scopriamo che non è vero. Grave momento quello!

Per tutto questo lavora il nostro teatro, la nostra fotografia, la nostra radio e la nostra cucina se tutto questo vuole dire incontro, scontro, possibilità di dialogo, di crescita e di entusiasmo per tutti, per la coscienza di ogni individuo.

Crediamo ancora nello stupore, anche se il tram ce lo schiaccia tutti i giorni.

L'unica possibilità di vita è po-

tersi stupire che la luce si accende con un bottone e che la ruota gira. Senza di questo i piselli cresceranno in scatola e le sardine già salate.

Abbiamo voluto la nostra sede calda e accogliente e per questo ancora stiamo lavorando.

Contro la bruttezza e lo squalore, immagine esterna dello squalore che c'è in ognuno di noi quando non ci accorgiamo che una poltrona è più comoda di una sedia e che la sedia non è compagna né la poltrona fascista, e che lo sporco è di sinistra perché il pulito è di destra.

La nostra sede vuole essere un punto di riferimento, di arrivo e di partenza di proposte politico-culturali, di modifica ed anche di collaborazione fra tutti quei gruppi che si stanno battendo

per la propria libertà e sopravvivenza.

Per questo C.B., assieme al Teater 9 di Stoccolma (Svezia), Rajatablas di Caracas (Venezuela), Jennifer Marin di New York (Stati Uniti), Teater 7 di Lods (Polonia), costituisce una federazione internazionale di teatri indipendenti (F.I.T.I.) con lo scopo di unire in un lavoro di scambio di esperienze, proposte e collaborazione tutti i gruppi che ne vogliono far parte. Su questa proposta il sette gennaio scorso si sono trovati in via Commenda, otto gruppi teatrali dell'Italia settentrionale che per due giorni hanno lavorato secondo il proprio metodo di lavoro su un tema comune. Tutto si è svolto qui nella sede fra soste a base di the e scambio di problemi ed esperienze.

Il terzo giorno è stata la presentazione dei lavori e tutto ciò ha permesso una conoscenza più vitale e reale della richiesta di gonno di noi. Il prossimo incontro è fissato per il 3-4-5 di marzo.

Vi voglio parlare ora di West, lo spettacolo che sta impegnando tutti i componenti di C.B. in un lavoro di ricerca, studio ed approfondimento pratico e teorico di tutto ciò che può rientrare in una proposta politico-culturale, la nostra, concretizzata in uno spettacolo.

Il tema è l'Occidente e tutto ciò che lo ha scosso e forse no, tutto ciò che voleva o poteva cambiarlo, e invece no.

Arriviamo fino al '68, fino a noi, fino al Che, grande « eroe » poiché gli eroi muoiono sempre soli, a glorificarli ci si pensa dopo.

La preparazione dello spettacolo, si vuole avvalere della collaborazione di tutti coloro che da ora, seguendo il processo, vi vogliono apportare idee scenografiche, di costume, musicali o altro.

Già il laboratorio di fotografia di C.B. sta lavorando per la produzione esterna e la scenografia.

West significa per noi la nostra storia, il nostro passato, il nostro mondo, analizzarlo significa capirlo e capirlo significa anche prenderlo, impugnarlo.

Dalla fine di marzo, venerdì, sabato e domenica, C.B. riprenderà la presentazione di « Weber », risultato dell'attività creativa del gruppo in Italia.

Con questa scadenza dell'incontro F.I.T.I., C.B. sta ora svolgendo attività di seminari di teatro e fotografia e, come sempre, di rapporti. Per questo tutte le sere Giuseppe, forse a volte un po' di malavoglia, cucina per noi e per tutti quelli che vogliono venire.



RAPPRESENTAZIONE DI UNA FOLLIA STORICA "QUASI UN UOMO"

di
Barbara de Miro

Il testo di Gabriel Cacho Millet, interpretato e rivissuto dall'attore Mario Maranzana, ripropone con violenza ed icasticità l'esperienza di vita e di poesia di Dino Campana, un autore che si iscrive nella storia della letteratura italiana sotto il segno della follia.

Cacho Millet ha elaborato un lungo monologo, diviso in due « momenti teatrali » ponendo l'accento sull'aspetto soggettivo, singolare, unico del poeta. Il discorso enunciato dal personaggio Campana tocca e coinvolge quell'inconscio collettivo che pone il parlante in continuo rapporto con l'elemento impersonale della lingua, con il soggetto misterioso cui Lacan allude nell'espressione: « ça parle »; ma introduce, nello stesso tempo, concreti temi di interesse storico (la guerra, l'amore, la creazione artistica ed il rapporto con i suoi fruitori).

Non v'è dubbio che l'elemento che presiede alle concatenazioni illogiche di tutto il discorso è misterioso, nascosto e non può emergere che obliquamente, appunto, attraverso corti circuiti del pensiero, baleni mentali, associazioni di idee bizzarre e, nella finzione scenica, estemporanee. L'interpretazione impegnata e vigile di Maranzana, il quale si identifica per tutta la durata del lavoro con l'autore di questo discorso folle, schizoide, rivolgendosi agli spettatori come a suoi occasionali visitatori nel manicomio di Castel Pulci (dove realmente il poeta Campana trascorse i suoi ultimi anni) ribalta l'effetto di straniamento brechtiano in un coinvolgimento totale degli spettatori. Egli non intrattiene con questi un rapporto dialettico, ma, come avveniva nel « teatro della crudeltà » teorizzato da A. Artaud, li rende oggetto di un'azione scenica che li ferisce e li turba, attraendoli mediante la fascinazione del discorso folle nella dinamica stessa della rappresentazione (la « crudeltà » si evidenzia esplicitamente quando egli minaccia una spettatrice di « adornarle il collo con una striscia rossa non più larga del rovescio di un coltello » e di portarle via la testa sotto il braccio « come Perseo »). Pur immedesimandosi nel personaggio, l'attore Maranzana è ben lontano dal produrre una magia naturalistica, perchè la realtà entro cui sono chiamati a vivere gli spettatori è quella franta e dolorosa della mente alienata, il ridere ch'egli suscita è un ridere « verde », in-

terloquisee con essi secondo una tecnica pirandelliana e la messa in scena li introduce, preparando loro dei posti sul palcoscenico, dentro il luogo della rappresentazione.

Per converso l'attore esce dagli spazi riservati dalla scena tradizionale alla finzione scenica, penetrando nei palchi e nella platea con l'effetto di dilatare i confini della sua immaginazione interiore fino a farli coincidere con quelli di tutto lo spazio disponibile.

Il luogo in cui gli spettatori sono effettivamente introdotti è la psiche di Dino Campana: I praticabili eretti sul palcoscenico si prestano alle diverse interpretazioni del protagonista: ora sono le strutture di un'aula magna in allestimento, ora quelle di un treno in corsa, ora quelle di una nave. La scena fissa, povera, è il supporto di un delirio pressante, costante, in cui le esperienze bio-

grafiche e poetiche di Campana sono rappresentate. In questo spettacolo non si assiste allo svolgimento di un dramma; i conflitti intersoggettivi vengono evocati attraverso il filtro dell'immaginazione, che sceglie volta a volta l'interlocutore: gli spettatori vivono la tragedia del protagonista che consiste nel suo attrito permanente con la società che lo circonda. Accade a Maranzana-Campana ciò che accadeva a Majakovskij nell'opera « Vladimir Majakovskij » (1913), in cui il poeta si metteva in rapporto col mondo intero rivolgendosi a esso dall'alto del suo isolamento (ciò appare simbolicamente quando egli sale sull'impalcatura, nel secondo « momento teatrale »).

Come nella lirica di Campana le immagini e i loro segni verbali si rincorrono e si assommano in una poesia che sembra cercare continuamente il suo centro di gravità, così in questo lavoro tea-

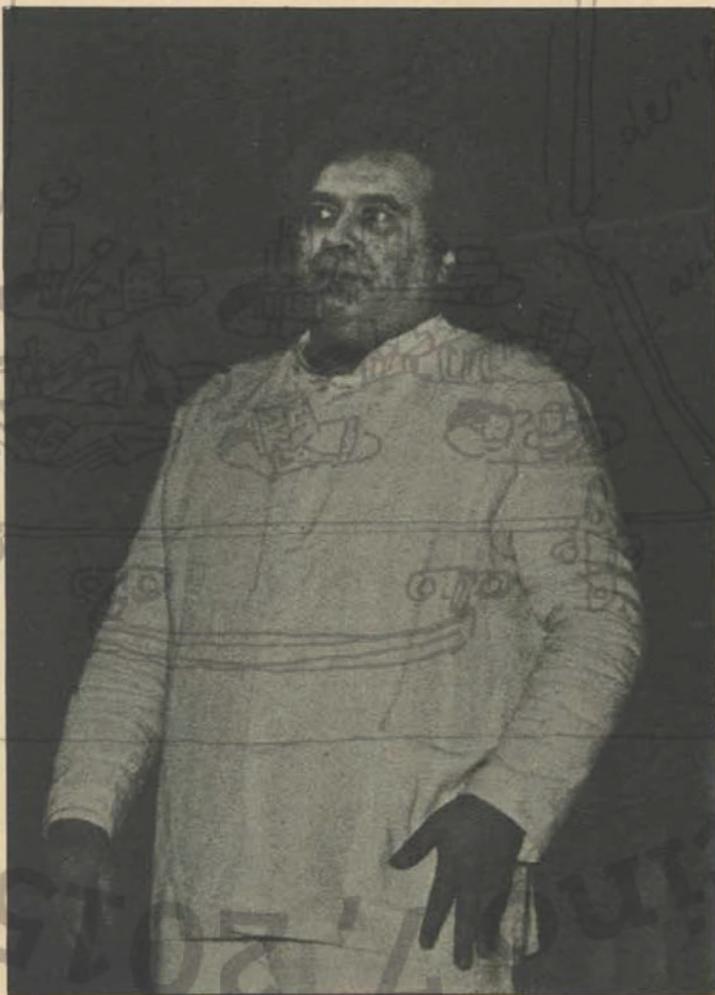
trale i gesti del personaggio, i modi illogici del suo pensiero parlato, le sue autocitazioni pregnanti ed incisive inseguono una immagine d'uomo che si rifrange e si infrange assiduamente nelle parole.

Il complesso di persecuzione di cui il poeta soffrì nella realtà è evidenziato in ogni modo: l'autorità (rappresentata dalla persona del re, dal direttore del manicomio, dalle figure di Edison e Marconi, tecnologicamente trionfanti), gli spettatori/visitatori, i rappresentanti della cultura contemporanea del poeta (come Papini, visto come una maschera grottesca, e Soffici), la stessa Sibilla Aleramo, che pure rappresenta l'elemento umano più positivo con cui egli ha intrattenuto rapporti, sono sospettati di agire in suo danno. Egli si presenta come un « perseguitato »: ogni suo atto è stato sempre impedito perchè interpretato come pericoloso (non è stato accettato in guerra perchè ritenuto pazzo, quando si è iscritto alla Facoltà di chimica di Bologna lo si è sospettato di essere anarchico e di tramare un attentato contro il re). Così ha scelto di assumere la sua diversità come segno della sua distinzione e della sua esistenza: non vuole uscire dal manicomio di Castel Pulci e concluderà la sua « performance » con il riconoscimento di un dato di fatto: « Non c'era posto per i poeti ». Egli parte dalla constatazione che la poesia è follia, è emarginazione e lo dimostra con il suo discorso.

La Germania, l'Argentina e la Francia sono di volta in volta i paesi dove egli spera di migrare, territori mitici, che rappresentano il suo bisogno di essere sempre altrove. Il suo amore per il viaggio, sintomo della sua fuga dal reale, suggerisce all'attore due simulazioni mimetiche suggestive ed efficaci: nel primo tempo quella del treno e nel secondo quella della nave, in cui esprime una singolare capacità epico-rappresentativa.

Maranzana conduce gli spettatori in una dimensione surreale, dove la fantasia, l'immaginazione, il sogno non sono evasione, ma cantieri di un'elaborazione mentale che si confronta continuamente con il reale, come accade appunto nella follia.

Durante il simulato viaggio in treno, scoprendo di non avere il denaro per pagare il biglietto, il poeta si rifugia nella ritirata. Qui, seduto su di un immaginario « water », in una situazione



grottesca, raggiunge il massimo della sublimazione nel discorso proprio quando è immerso nei dati più degradanti della realtà: «Eccomi qua, davanti ai portici sanguinanti per dove è scappata la mia ombra, solo con Nietzsche, Wagner del pensiero» dice e canticchia, alternandolo al ritmo mimato del treno in marcia, un motivo wagneriano. Si convince che è giusto «scorrere sopra la vita», «che la vita divenga un sogno della vita», si esorta a «salire». Si interroga sulla propria destinazione esistenziale: «Cosa mi aspetta dopo il sogno?». Poi parla al suo stomaco e si guarda allo specchio (prendendo coscienza del proprio corpo).

Il tentativo di evadere espresso nel viaggio in treno si ripete a questo punto nella fuga in platea. Di qui continua ad apostrofare il pubblico, a raccontare se stesso, a provocare, disprezzando la tradizione culturale ritenuta più illustre: «Quando? mi domando io, quando un solo italiano, un ragazzo s'intende, troverà il coraggio di sputare sulla tomba di Machiavelli?» grida dal palco centrale della seconda fila, sottolineando la sua intenzione eversiva; poi finge di essere sulla sponda dell'Arno, mentre s'industria di scrivere a Emilio Cecchi, vi sputa dentro e lo definisce «fiume delle menzogne, rigovernatura delle lettere italiane».

Racconta come Papini e Soffici lo tenessero a distanza per paura dei suoi pidocchi e, captato un pidocchio nei propri abiti, si sdoppia e conversa con l'insetto che rappresenta ai suoi occhi un secondo se stesso. Egli si pone sul piano del pidocchio («noi finiremo come due teppisti sotto

il tacco di un flic cantando»), ma ne è deluso, poiché esso non canta e lo schiaccia senza pietà. Cerca allora con disinvoltura un nuovo amico e parla con uno spettatore a cui si propone come poeta, per poi ritornare alla propria solitudine, e alla sua disperata e vana richiesta di un pubblico che legga i suoi versi e lo faccia esistere.

Nel secondo tempo appare indossando non più l'abito borghese che aveva vestito in onore dei visitatori per suggerimento del direttore del manicomio, ma la divisa dei malati mentali, che lo rassicura e insieme lo spaventa, ma in cui è ormai a suo agio, confermando così la sua scelta della follia come identità (che in realtà coincide con la negazione di questa).

Nel suo discorso la partecipazione alla guerra si confonde con la capacità di incidere come poeta nella vita e nella storia. Ma la strage ch'essa ha comportato mette in crisi questa possibilità trovandolo sprovvisto e responsabilizzato al punto di sentirsi colpevole. «Erano tutti stracciati e coperti del sangue del fanciullo» ricorda e si domanda: «Come intervenivo io? Ero ferito. Avevo perso la vena poetica. Tanto dolore, perchè? (...) Quasi un uomo, perchè?» asserendo nello stesso tempo: «Il colpevole della guerra sono io!». Il suo discorso a questo punto congloba storia, riflessione sulla storia ed evocazione delle proprie esperienze biografiche («un giorno, chissà, saremo di moda noi, orfani di guerra, che non potremmo usare grandi parole» dice; contrapponendosi alla figura del vate D'Annunzio).

Verso la fine dello spettacolo evoca il rapporto amoroso che ha maggiormente segnato la sua vita, quello con Sibilla Aleramo, cui aveva già accennato, manifestando nei suoi confronti una sintomatica ambivalenza affettiva. I dati del reale (la coscienza della propria condizione), quelli della sua mania di persecuzione (crede che la donna lo tradisca con il direttore del manicomio e con gli infermieri), lo slancio lirico ed emotivo verso l'idea di una riunificazione felice si susseguono con un effetto che è problematico e complesso, anche se patetico. Il suo colloquio immaginario con la Aleramo è lucido e disperato. Il mito dell'amore gli si dissolve nelle mani che accarezzano la parete/montagna del suo inebuto, dietro cui la ritiene presente. Si limita a chiedere notizie di lei ad una spettatrice con dolore, con amarezza, dichiarando: «Le assicuro che sono disposto a rispettare la libertà della Aleramo come ho fatto finora, sentendola solo dietro ai muri. (...) Domando solo, con correttezza, di sapere che esiste, che cosa sente, che cosa ha fatto».

«Ma io conosco una musica dolce di cui non ricordo neanche una nota: so che si chiama la partenza o il ritorno»: con questa dichiarazione poetica egli giustifica la seconda partenza rappresentata nello spettacolo, quella che ha come meta le «terre vergini senza storia», la Pampa di cui intuisce poi la situazione coloniale («mezza umanità mangia il tuo pane, infinita Pampa mia»). Salito sul palco, l'attore mima il viaggio che condusse Campana a Buenos Aires e poi, in una rappresentazione vivace, una som-

mossa scoppiata in una piazza di questa città, cui egli partecipò casualmente, in veste di pompiere repressivo.

Ma la coscienza degli obblighi imposti ai ricoverati del manicomio interrompe l'evocazione fantastica del viaggio: bisogna dormire («Edison ordina ai bambini del castello di chiudere gli occhi»), anche se questo è increscioso sempre per i malati, che temono di non svegliarsi mai più. La realtà minaccia la stessa esistenza degli alienati. Egli si oggettiva nella figura di un russo, un potenziale rivoluzionario che perse la vita nel manicomio di Tournay, in Belgio, dove anch'egli fu ricoverato e si pone la domanda essenziale: «Di questi irragionevoli, quando moriranno, quale rivoluzione sentirà la mancanza?»

Questo interrogativo problematizza il significato sociale e politico della vita dei «diversi», dei folli, di cui i surrealisti, facendo coincidere arte e vita, pensiero e realtà, compresero la capacità eversiva oggi riconosciuta in alcune teorizzazioni, come quelle di Guattari, di Deleuze, di Foucault.

Senza dubbio G. Cacho Millet e Maranzana in questo spettacolo apparentano Campana ai Lautréamont, agli Artaud, ai Nietzsche, a tutti quei «suicidés de la société», per usare un'espressione di Artaud stesso, che hanno significato, nel Novecento europeo, lo stretto vincolo che intercorre tra l'emarginazione connessa ad ogni forma di squilibrio mentale e la capacità, di per se stessa rivoluzionaria, delle avanguardie intellettuali di vivere a livello profondo i conflitti del proprio tempo.



Principalmente la dissidenza è qualcosa che contraddice il codice del buon senso. Può sembrare una definizione sbrigativa, ma sbrigativo è piuttosto il modo in cui essa viene eliminata. Sbrigativi sono i muri che la rinchiudono, siano quelli dell'ospedale o della prigione, sbrigativa è la morale che si erge per dire su di essa la parola decisiva. La dissidenza è qualcosa da sorvegliare e punire perché parla sempre troppo. E c'è chi dice che il colpo maestro di Freud sia stato quello di lasciar parlare (alle condizioni dettate da un contratto del tutto particolare) una certa specie di folli che passavano sotto il nome di isterici, e che poi sarebbero ancora dei dissidenti. Stupisce un po' vedere come ciò sia detto come un'accusa a Freud e alla psicanalisi in genere. Ma per un capitalismo che vive delle proprie contraddizioni, dello scandalismo e del sensazionalismo delle sue propagande, per un capitalismo che vive di smascheramenti che servono da maschera (è la vicenda politica italiana è quanto a questo uno dei materiali più fecondi) il « lasciar parlare » di cui consiste la psicanalisi è qualcosa di veramente intollerabile, uno scandalo non codificato.

Il fatto è che Freud sembrava saperne qualcosa, che la psicanalisi sembra saperla lunga, troppo lunga per un sistema che vive di analfabetismo, e questo sapere è un rischio incessante, corrosivo, un rischio che mina la concezione fetichistica (cioè unitaristica e centralistica) del potere su cui si reggono i sistemi, democratici o no.

Come si sa, il '68 propone l'immaginazione al potere, ma in effetti essa è sempre stata al potere e forse ciò ha fatto la fortuna della psichiatria, che anacronisticamente è sulla cresta dell'onda come metodo di « cura » di questa malattia che è la dissidenza. Ma se organizziamo un Convegno su Dissidenza e poteri non è certo per cantare questa vecchia, rauca, stonata canzone, non è certo per ripetere insieme al coro dei « consenzienti » che ci sono delle vittime e che vengono « maltrattate ». Non è insomma per consentire alla logica della denuncia che costituisce il denominatore comune e mette gli animi in pace.

La psicanalisi non si fa scrupoli a girare il coltello nella piaga, anche se lo sa fare con uno stile così particolare, così « inaccettabile » da risultare sempre dissidente anche rispetto al coro delle « giuste proteste ». Forse che il suo linguaggio



è difficile? Così capita ancora che un recensore di *Scilicet* (rivista dell'Ecole Freudienne de Paris, pubblicata a cura di A. Verdiglione presso Feltrinelli) scriva che Lacan usa un linguaggio difficile per distanziarsi dal « popolo ».

Bisognerebbe allora solo aggiungere che tutta l'avventura del sapere, da Socrate a Marx, da Galileo a Einstein, è servita per distanziarsi dagli « ignoranti ». Questi intellettuali sono sempre gente che parla trop-

po, in modo magari non immediatamente trasparente, al contrario dei capi, i quali snocciolano la dogmatica che non occorre capire perché è luogo comune e si offre all'immediato riconoscimento.

In altri termini, i discorsi sono sempre un po' complicati (quanto al linguaggio non sapremmo proprio dire) e la trasparenza è l'effetto di ritorno del già noto.

Così, piuttosto, un discorso è complicato perché vi è nel

linguaggio una funzione di dissidenza. Perché occorre parlare in effetti della funzione di dissidenza, più che dei dissidenti, che fungono da incarnazione, quasi fantocci offerti dalle propagande a placare la funzione di dissidenza che insiste nel linguaggio e che quindi tocca ciascuno.

Ecco perché la psicanalisi non si unisce al coro delle « giuste proteste ».

Il discorso fa dare è diverso, e un'analisi della dissidenza porta alla frantumazione di una coppia delle più trasparenti, delle più immediate, delle più sfruttate dalla propaganda, quella dissidenza-potere. Coppia oppositiva naturalmente.

Niente di più facile che vedere un potere costituito, unitario, monolitico, quasi intoccabile e impenetrabile, con il suo nemico, il dissidente, divulgato con le fattezze del volto di tizio o di caio che fungano da allegoria di questa astrazione, da supporto immaginario.

In questa nuova versione del Davide e Golia, la psichiatria ha una funzione essenziale, perché da una parte effettivamente elimina una serie di personaggi scomodi; dall'altra si offre come capo d'accusa dei volenterosi protestatari democratici che nel frattempo non si occupano d'altro. Così per esempio la denuncia della psichiatria poliziesca in URSS serve da copertura della psichiatria politica in Germania Occidentale.

Il problema, come dicevamo, è diverso. Si tratta di vedere come la dissidenza costituisca un rischio per il potere istituzionale perché essa stessa giuoca con il potere. Si tratta di vedere come sia possibile mettere in giuoco un sapere a livello della pratica senza entrare in merito alle questioni di potere che tutto ciò implica.

Insomma l'analisi della dissidenza comporta una disgregazione del fantasma unitario del Potere (non a caso nel titolo del Convegno si parla di poteri).

La dissidenza è ciò che mette in giuoco una differenza nella mistica morale del potere, non è incarnabile perché sfugge proprio a chi partecipa al giuoco.

Queste icone di cui le propagande si sono impadronite per rappresentare la dissidenza servono solo da appagamento, da sublimazione, perché sia possibile dire che la dissidenza è sempre altrove e che non tocca ciascuno nella propria carne.

Non per niente un buon dissidente deve anche sempre essere un buon suppliziato.

SCHEDA

Centro. Il Collettivo Freudiano « Semiotica e psicanalisi » ha sede a Milano in via Crivelli 15/1 dove si svolgono ogni sera seminari e dibattiti su temi specifici connessi ad alcune istanze teoriche e pratiche della psicanalisi.

Gestione. Le attività del Collettivo sono interamente autofinanziate tramite le iscrizioni ai seminari, ai dibattiti, alle giornate di studio. La biblioteca della sede comprende le raccolte delle riviste e dei testi più rilevanti dell'attuale dibattito psicanalitico.

Area operativa. In diverse città italiane (Barletta, Bologna, Ivrea, La Spezia, Padova, Piacenza, Torino, Venezia) si svolgono seminari settimanali e sperimentazioni intorno alla pratica analitica nelle istituzioni psichiatriche.

Attività. Il Collettivo in quanto « Associazione Psicanalitica Italiana », si propone l'elaborazione teorica della psicanalisi e pertanto la diffusione del discorso e della pratica analitica a partire anche dai testi di Freud e di Lacan. La formazione di psicanalisti si attua nella pratica analitica e in particolare nella sperimentazione di quella che nell'elaborazione di Lacan porta il nome di « passe ».

Linea culturale. Non essendo un'Associazione di psicanalisti ma di psicanalisi promuove, senza alcuna linea culturale predefinita, l'insegnamento della psicanalisi. Si rivolge anche ma forse soprattutto ai non analisti per lasciarsi interrogare intorno agli aspetti e alle problematiche più attuali. Si tratta infatti ciascuna volta di provocare uno spazio di parola in cui alcune questioni possano essere poste al di là della modalità universitaria della disputa o della polemica. In tal senso è sorta nel '75 la rivista « Vel » (Marsilio) che raccoglie i contributi e gli apporti di un dibattito internazionale. L'ultimo numero della rivista ha come titolo « Marx, Freud: dissidenza o dissenso? ».

Programmi passati e futuri. A livello internazionale e sulla base di pratiche e di sperimentazioni differenti, il Collettivo ha organizzato diversi Convegni e Congressi. Nel novembre '75: « Sessualità e politica » (i cui documenti sono stati pubblicati da Feltrinelli). Nel dicembre '76 « La follia » (Feltrinelli) e nel novembre '77 « La violenza » (uscirà tra poco presso Feltrinelli). Nella collana « Semiotica e psicanalisi » della Marsilio sono usciti oltre ai libri di J. Oury, R. Dadoun e alcune raccolte, « Il martello delle streghe », « Il diavolo sul letto » e « Godere del potere » di P. Legendre. Alcuni Convegni sono stati organizzati a Lisbona (maggio '77), a Lubiana (giugno '77) e si è svolto a Parigi (4-5 febb.) il convegno di psicanalisi « Dissidenza dell'inconscio e poteri ». Altri convegni si terranno entro quest'anno a Cordova, Londra, San Diego e Montréal.

Archivio Ugo La Pietra

CLUB TURATI

Uno dei punti di riferimento della sinistra laica e democratica italiana.

Da venti anni nella battaglia per la trasformazione economica, sociale e culturale, è oggi impegnato nella politica dell'alternativa socialista.

Attraverso un lavoro di osservatorio-laboratorio il club Turati è teso a favorire una ripresa progettuale dell'area socialista per superare la crisi della società italiana.

Sono di queste settimane le scadenze politiche culturali più significative del club:

Attività progettuale sulla Biennale, Triennale e Rai;

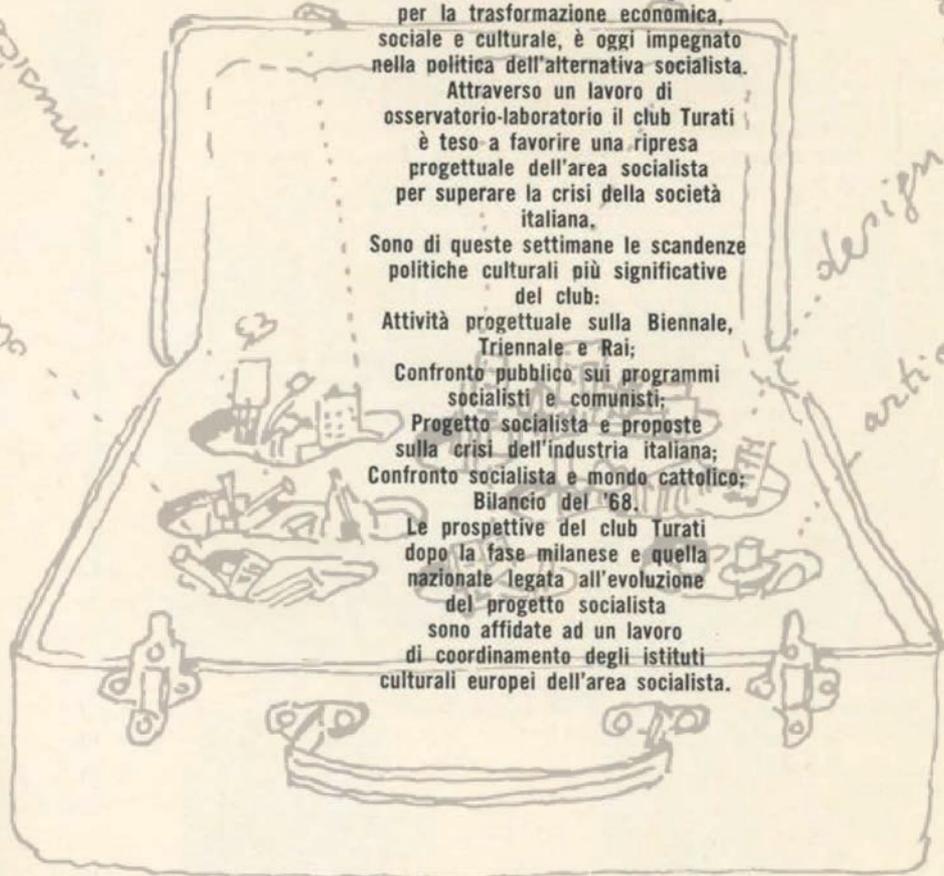
Confronto pubblico sui programmi socialisti e comunisti;

Progetto socialista e proposte sulla crisi dell'industria italiana;

Confronto socialista e mondo cattolico;

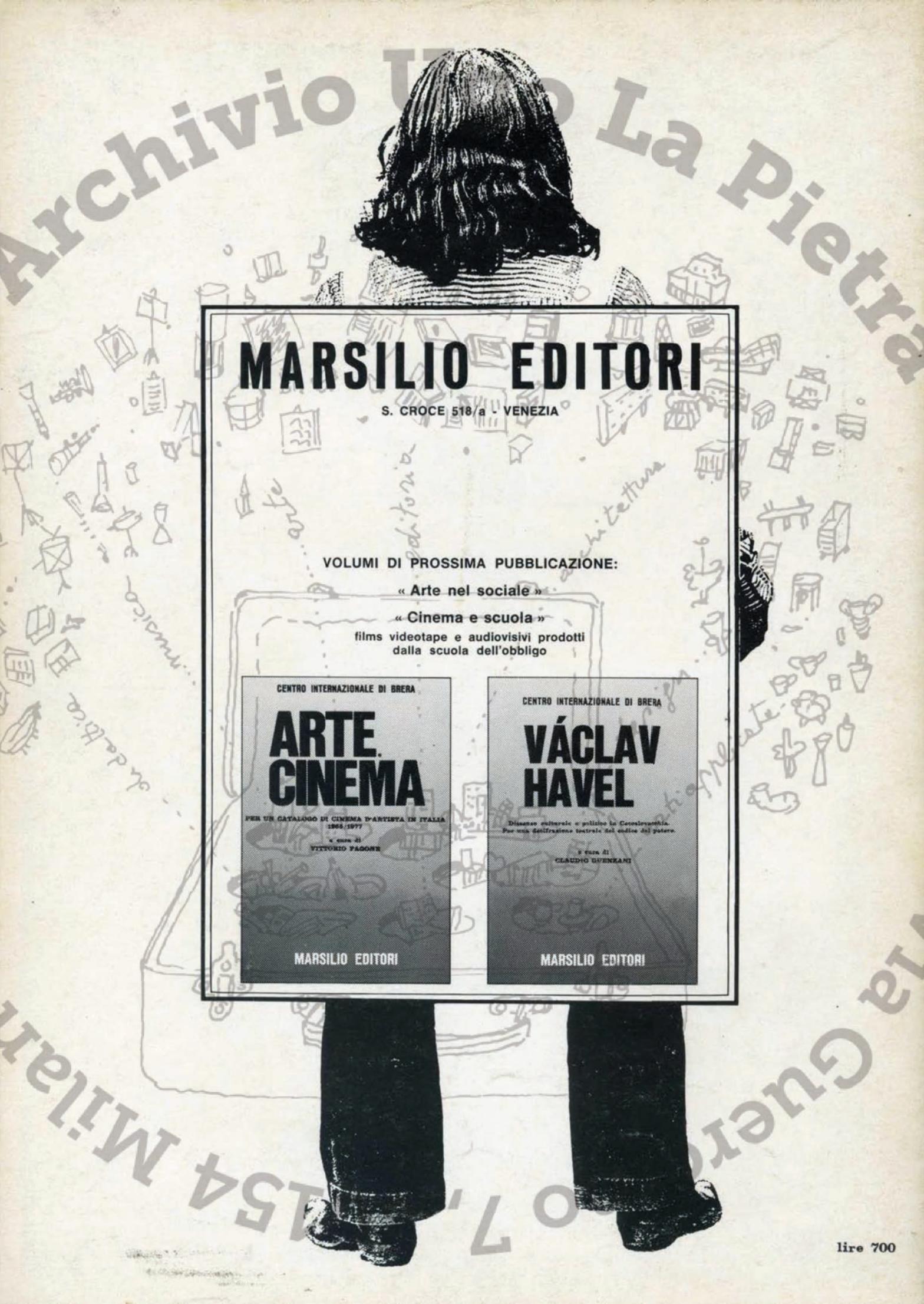
Bilancio del '68.

Le prospettive del club Turati dopo la fase milanese e quella nazionale legata all'evoluzione del progetto socialista sono affidate ad un lavoro di coordinamento degli istituti culturali europei dell'area socialista.



Milano 7 20154

Guercino



MARSILIO EDITORI

S. CROCE 518/a - VENEZIA

VOLUMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

« Arte nel sociale »

« Cinema e scuola »

films videotape e audiovisivi prodotti
dalla scuola dell'obbligo

CENTRO INTERNAZIONALE DI BRERA

ARTE CINEMA

PER UN CATALOGO DI CINEMA D'ARTISTA IN ITALIA
1969/1977

a cura di
VITTORIO FAGONE

MARSILIO EDITORI

CENTRO INTERNAZIONALE DI BRERA

VÁCLAV HAVEL

Dissenso culturale e politico in Cecoslovacchia.
Per una definizione teorica del ordine del potere.

a cura di
CLAUDIO QUENZI

MARSILIO EDITORI