



FLASH

UNO SPAZIO POLIVALENTE

lavoro collettivo per la trasformazione della villa reale di Monza

ARTE NEL SOCIALE

Analisi dell'attività artistica in rapporto alla scuola, alla fabbrica, al manicomio

l'istruzione artistica

proposta per una riforma didattica

tecniche '70

I NUOVI SPAZI CULTURALI

Motivazioni all'attività dei centri culturali

POESIA ITALIANA NEGLI ANNI '70



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 BRESCIA

ARTE CINEMA

PER UN CATALOGO DI CINEMA D'ARTISTA IN ITALIA
1968-1977

a cura di
VITTORIO FAGONE

MARSILIO EDITORI

CENTRO INTERNAZIONALE DI BRESCIA

VÁCLAV HAVEL

Disegno, scrittura e politica in Cecoslovacchia.
Per una ricostruzione critica del cinema del paese.

a cura di
CLAUDIO GUENZANI

MARSILIO EDITORI



**Pubblicazione bimestrale
di interventi e analisi nel sistema culturale**

Editore: Cornelio Brandini
anno 3° numero 8

Direttore responsabile: Ugo La Pietra

Segretaria di Redazione: Anna Maria Fusco

Redazione: Cornelio Brandini, Claudio Guenzani, Cini Liguori,
Vincenzo Ferrari

Stampa: Arti Grafiche Milanesi

Impaginazione: Ugo La Pietra e Marina Nasuelli

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



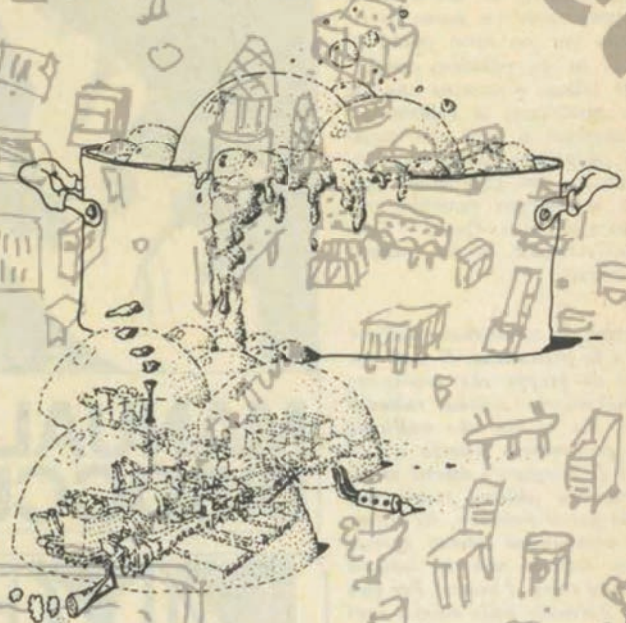
SOMMARIO

I nuovi spazi culturali a cura di Claudio Guenzani	pag. 2
Spazio aperto	pag. 4
Lavoro collettivo per la trasformazione della Villa Reale di Monza di Roberto Orefice	pag. 6
Ugo Guarino nella scuola, nella fabbrica, nel manicomio di Maurizio Vitta	pag. 9
Per una riforma della didattica nell'istruzione artistica di Vincenzo Ferrari	pag. 12
Il libro d'artista di Maria Teresa Balboni	pag. 13
Processo partecipato all'Alzaia: Giancarlo Croce di Enrico Crispolti	pag. 14
Il movimento della poesia italiana negli anni 70 di Tomaso Kemeny	pag. 16
L'architettura disegnata di Ugo La Pietra	pag. 18
L'architettura è comunicazione di Gaetano Pesce	pag. 20
Teatro 78 di Roberto Agostini	pag. 21
Arte e cinema di Vittorio Fagone	pag. 25
Ma il cinema, che cosa è? di Cini Liguori	pag. 28
La resistenza in TV di Paolo Mereghetti	pag. 30
Alphabeta di Anna Maria Fusco	pag. 30
L'immaginazione è sempre al potere? di Giovanni Castaldi	pag. 31
Inquisizione e dissidenza dell'inconscio di Giancarlo Ricci	pag. 32

Disegni di Ugo La Pietra

Tutti ormai sappiamo che all'interno della struttura urbana non si manifestano più particolari azioni collettive tendenti a liberare gli individui da una condizione di passività creativa per una partecipazione alla trasformazione degli spazi all'interno dei quali ci si trova a vivere e operare.

Le poche occasioni che la nostra società « permissiva » ci concede sono manifestazioni collettive (parate, cortei, maratone collettive, fiere di quartiere e più recentemente festival di partiti) all'interno delle quali l'individuo rimane sempre spettatore passivo, o al massimo libera alcune sue tensioni represses senza stabilire un giusto equilibrio tra le cose, persone, e ambiente.



Ad una analisi anche superficiale delle città in cui viviamo scopriremo che il momento « del ritrovarsi », la possibilità cioè di creare degli scambi tra gli individui non si realizza anche perché non esistono strutture e situazioni atte a favorire l'incontro e il dialogo tra i cittadini.

In pratica la città è suddivisa in tre grandi parti, tutte indispensabili: la prima ai processi produttivi, la seconda allo sviluppo dell'organizzazione familiare, la terza, alle forme d'evasione.

Questi tre momenti della vita del singolo cittadino sono uniti da un tessuto capillare che permette il passaggio da un momento all'altro senza sottostare alla minima alterazione che possa provocare reazioni utili alla acquisizione di una maggiore consapevolezza della quotidianità.

Del resto, per quale motivo, un individuo dovrebbe sentire la necessità di trovare « nell'estraneo » una fonte di arricchimento della propria conoscenza? Soprattutto quando esiste un sistema impegnato a rendere il più possibile uniformi e ripetitivi gli eventi che si presentano all'esperienza del cittadino?

Solo l'eccezione, l'imprevisto è in grado di modificare l'abitudine all'isolamento.

Uno scontro tra automobili, una rapina, un incendio costituiscono spesso gli eventi attorno ai quali si aggregano individui al di là delle necessità e degli interessi che costituiscono le normali ragioni di rapporto tra individui nella nostra società.

La crescita sempre più frequente di luoghi (centri culturali, circoli giovanili, cooperative) costituisce un primo sforzo per sviluppare quell'attività di « socializzazione » che ormai da tempo si è andata perdendo nell'uomo urbanizzato.

E' a queste strutture che rivolgiamo il nostro interesse ma anche le nostre critiche affinché questi sforzi si aprano effettivamente verso momenti di collettivizzazione superando tutti i rischi e i pericoli di questa pratica.

Ugo La Pietra

I NUOVI SPAZI CULTURALI

a cura di
Claudio Guenzani

D. Nel panorama dei centri culturali milanesi ogni spazio presenta delle caratteristiche particolari. Per esempio la Palazzina Liberty si regge sulla personalità di Dario Fo, sulla sua capacità di fare teatro e così rappresentare un punto di riferimento per un certo pubblico; Macondo ha un pubblico completamente diverso e presenta una sua attività particolare; la Fabbrica di Comunicazione è nata per iniziativa di un gruppo di operatori vivaci, con un suo programma preciso; e la rassegna potrebbe così continuare a lungo. Quale è l'origine dell'Arsenale, la sua prospettiva culturale?

Cristina. La caratteristica dell'Arsenale è la polivalenza. È nato per volontà di gruppi che producono o distribuiscono attività culturali diverse. Ma la tesi che unificava questa provenienza diversa era la volontà di integrare i diversi mezzi di espressione (cinema, teatro, musica) sia per il pubblico, sia rispetto alle componenti interne. Questo progetto iniziale non ha tuttavia funzionato come si voleva. Per vari motivi. All'inizio delle attività ogni componente portava il suo contributo di esperienze e conoscenze, così per esempio la Cooperativa l'Orchestra organizzava concerti per finanziare le iniziative dell'Arsenale, o la Cooperativa Cinema Democratico organizzava rassegne di films. Contemporaneamente tutti lavoravano alla programmazione delle altre attività. Comunque il progetto di unificazione dei diversi linguaggi espressivi è fallito per la mancanza di modelli ai quali riferirsi e per la stessa presenza di componenti così diverse all'interno della gestione. Si è venuto sempre più identificando il pubblico, l'area a cui fare riferimento. Soprattutto durante l'ultimo anno ci siamo riferiti a quelli che credo siano i fruitori della maggior parte dei centri culturali: giovani usciti dall'esperienza del '68 o del post-'68, politicizzati, ma non tutti militanti di qualche partito o gruppo della nuova sinistra. Un pubblico difficile da definire, ma facilmente individuabile...

D. E per quanto riguarda i problemi di gestione? Ci sono vari centri che hanno addirittura chiuso, o che vivono grossi problemi interni, rispetto alla presenza di diverse componenti politiche o culturali che si scontrano e non sempre riescono a convivere pacificamente...

Cristina. Anche noi abbiamo avuto grossi cambiamenti al nostro interno. Non tutti hanno condiviso i cambiamenti anche importanti che hanno caratterizzato la vita dell'Arsenale. Per esempio il Teatro

MANUALE DI
DISOCCUPAZIONE

L'ARSENALE - Centro di attività culturale e dibattito politico - in via Cesare Correnti 11, mi pare uno spazio particolarmente significativo per iniziare il panorama dei centri culturali e sociali alternativi, rispettando il panorama che avevo indicato sul numero precedente di questa rivista.

L'ARSENALE è nato nel dicembre del 1976 negli stessi locali che erano stati del «Comitato Vietnam». E in effetti c'è una continuità con la precedente gestione visto che l'Arsenale è un'associazione culturale privata promossa da: Comitato Vietnam, Cooperativa Cinema Democratico, Cooperativa l'Orchestra e Teatro Verticale. In questi dati si ripercorre la trasformazione degli interessi degli operatori culturali e del pubblico, avvenute in questi ultimissimi anni. L'aumentata coscienza politica, la scolarizzazione di massa, l'emergere di bisogni comprensivi della partecipazione alla produzione culturale e, contemporaneamente, il rifiuto di metodi tradizionali di «fare politica» operati da vasti settori giovanili hanno direttamente influito, quando non sono la causa diretta, sulla evoluzione dei centri culturali. Anche una breve storia dei centri culturali e sociali sarebbe significativa in questo senso. Basterà qui ricordare come siano mutate la qualità e i modi della politica culturale cosiddetta «alternativa»: dall'occupazione della Palazzina Liberty per affermare il diritto all'esistenza di un «teatro politico», al proliferare negli anni direttamente seguenti al '68 dei «centri sociali», diretta emanazione dei nuovi gruppi politici, all'attuale diffondersi di nuove aggregazioni intorno a progetti culturali di più ampio respiro, o comunque più aperti a forme di sperimentazione culturale, che alla necessità di fare tradizionalmente «politica». Ancora un esempio delle nuove forme di aggregazione sono le cooperative artigiane e tutte le forme di produzione di sapere e comportamenti alternativi (ristoranti macrobiotici e magazzini dei vestiti usati).

Anche l'Arsenale ha sicuramente vissuto queste trasformazioni, tanto che alcune sue componenti interne sono passate da un interesse prevalentemente politico, all'organizzazione e alla gestione di uno spazio culturale.

Nell'intervista a Cristina, una delle responsabili della gestione dell'Arsenale, penso emergano le caratteristiche di questo spazio e i problemi che lo caratterizzano.

Verticale produceva degli spettacoli piuttosto tradizionali, e quando abbiamo deciso di lasciare più spazio alla ricerca e alla sperimentazione alcuni di loro sono andati via. Al contrario il Comitato Vietnam è sempre una delle componenti che più contribuisce alle attività dell'Arsenale, anche se logicamente ha mutato i suoi interessi prevalenti e si occupa molto meno delle attività esclusivamente politiche. Comunque altri grossi spostamenti si sono verificati: a settembre-ottobre dello scorso anno c'è stata una fuga di diverse persone che si occupavano prima quasi a tempo pieno dell'Arsenale. Alcune perché deluse dalle aspettative iniziali che tardavano a realizzarsi, altre perché non dividevano le ristrutturazioni interne dello spazio e la ricerca di una maggiore professionalità. Di positivo c'è però da ricordare che con l'andare del tempo e le trasformazioni continue si è venuta creando una componente più «autonoma» dell'Arsenale, cioè più legata direttamente allo spazio che alle quattro componenti iniziali.

D. Mi pare che l'Arsenale costituisca un esempio a sé per la gestione complessiva. Voglio dire che voi avete un numero di attività più grosso della maggior parte dei centri alternativi. Organizzate rassegne e spettacoli di un certo impegno, avete una scuola di musica e una di teatro. Avete anche delle grosse spese di gestione, circa 40 milioni, e anche un piccolo deficit... Se escludiamo i teatri tradizionali e gli spazi comunali, voi siete forse l'unico centro alternativo ad avere un budget così alto, perché?

Cristina. Più che un paragone coi teatri tradizionali come il Pier Lombardo o il Teatro Uomo o altri, bisognerebbe pensare al Centro Internazionale di Brera. È vero che siamo più alti come spese degli altri centri alternativi, ma è perché noi abbiamo fatto una scelta precisa: abbiamo voluto fare scelta professionale. Garantire al pubblico un locale riscaldato, delle sedie decenti e contemporaneamente fornire agli operatori degli strumenti adeguati alla loro produzione. Per esempio gli impianti che diamo a chi viene a suonare qui sono molto belli, non tutti li hanno. Le cose alternative non devono necessariamente essere quelle più fredde, scomode, sporciche, incasinato. L'anno scorso abbiamo scelto di migliorare le condizioni dello spazio e stiamo ancora facendolo. Ma nonostante le spese abbiamo contenuto i prezzi, e la tessera costa circa 1.200 lire. Cerchiamo di contenere il più possibile i prezzi e nello stesso tempo offriamo una sistemazione e una programmazione decenti. E si vede nel bilancio...

D. Tu pensi che siete riusciti a fare questa scelta di professionalità e nello stesso tempo a mantenere inalterati i rapporti col pubblico e col movimento? Voglio dire che non è vero che il cosiddetto movimento vada a cercare appositamente i posti più scomodi e precari, ma è vero che proprio per la sua marginalità e i suoi scarsi rapporti con la politica istituzionale il movimento, e la maggior parte degli spazi alternativi, sono costretti ad agire in spazi precari, spesso occupati, senza soldi, con molta capacità creativa, ma poca professionalità.

Cristina: Anche noi la scelta professionale siamo riusciti a farla solo fino a un certo punto: le sedie sono ancora scomode e ancora molto bisognerebbe sistemare e migliorare, sia in altezza, sia rispetto alla capacità di gestione che noi abbiamo dell'Arsenale. I rapporti col movimento siamo riusciti a mantenerli, non con tutto magari, ma abbiamo quel pubblico che prima cercavo di definire, e poi abbiamo dei rapporti politici e una tradizione.

D. Voi avete un'attività continua e molto intensa, grandi spese, ma mai un finanziamento pubblico. Questo è indubbiamente un problema che sollevano tutti i centri culturali alternativi. Anche al Convegno dei centri che si è svolto a fine gennaio alla Fabbrica di Comunicazione questo è stato uno dei temi centrali. Allora molti avevano sostenuto che non è possibile continuare a ricorrere alle varie forme dell'autofinanziamento che poi si ritorcono contro gli operatori e i fruitori degli stessi centri culturali. Per cui gli operatori non guadagnano affatto, o guadagnano molto poco per finanziare le attività di qualche centro e il pubblico deve lo stesso pagare per assistere agli spettacoli. A lungo andare non si può vivere di solo slancio ideale, e comunque ci vogliono dei soldi e delle strutture per fare della ricerca. Voi avete praticato la scelta del ricorso a finanziamenti pubblici? Come?

Cristina. Certamente abbiamo fatto delle richieste di finanziamento pubblico, ma è molto difficile ottenere dei risultati. Esiste un grosso problema tecnico, che è anche un problema sostanziale, politico. Un centro culturale può ottenere dei finanziamenti sulla base della propria attività, ma solo un anno dopo la presentazione della stessa richiesta. Inoltre per presentare una richiesta di finanziamento devi esibire il programma per l'anno futuro. Così quando scade la data per la presentazione delle richieste devi avere un anno di attività alle

spalle e un anno di programmazione futura. Il problema allora non è solo burocratico, ma politico, perché in ogni caso devi avere alle spalle una struttura che per un anno si deve reggere solo sulle sue gambe e deve avere la capacità di programmare le attività per l'anno futuro, e puoi capire come questo sia difficile.

D. Ma le richieste voi le avete fatte da soli, come Arsenale, o alleandovi per fare una maggiore pressione politica con altri centri simili al vostro?

Cristina. No, sempre da soli, come Arsenale. Purtroppo è difficile unire i bisogni e le prospettive dei diversi centri culturali alternativi. La stessa frasila burocratica si oppone a questo e favorisce caso mai l'alleanza di grosse strutture organizzate e tradizionali, come per esempio l'«Associazione di Teatri» (Pier Lombardo, Teatro Uomo, C.R.T., Teatro Verdi) che riescono a monopolizzare una grossa parte dei finanziamenti pubblici. Poi c'è il problema dei finanziamenti ministeriali, che sono ingenti, ma che qui a Milano arrivano difficilmente, e solo a grosse strutture. Noi non capiamo ancora se ne abbiamo diritto, tanto sono complesse le pratiche.

D. Nella storia dell'Arsenale quali sono state le iniziative che hanno suscitato maggiore interesse nel pubblico o hanno dato maggiori soddisfazioni a voi operatori? Dato che voi avete prodotto iniziative molto diverse tra loro, è meglio la presentazione di spettacoli culturali, o l'organizzazione di dibattiti politici più generali?

Cristina. Non farei distinzioni, tra politico e culturale, almeno sul piano della produzione e dei rapporti col pubblico. Nel senso che entrambe le cose sono importanti e hanno diviso la nostra attività. Abbiamo organizzato rassegne di cinema molto importanti con la collaborazione della Cooperativa Cinema Democratico (una delle componenti interne), per esempio l'anno scorso quella « Matti, delinquenti... per sempre? » che era composta da film, documenti e dibattiti, difficilmente recuperabili sui circuiti normali, sul problema della devianza e dell'emarginazione. E' stato un lavoro di raccolta e di confronto di diverse esperienze molto lungo, che ha raccolto molto interesse e anche successo di pubblico. Comunque in generale il cinema che presentiamo è quello non distribuito sui circuiti tradizionali (da Grifi ai primi film di Jarry Louis) e non sempre il pubblico è così numeroso.

Sul teatro abbiamo fatto delle

ACHTUNG! VERBOTEN!

**PER CAPIRE
LA GERMANIA
DIBATTITI
FILM
DOCUMENTI**

**DAL 29 NOVEMBRE
ALL'11 DICEMBRE**



DIBATTITI

partecipanti: 225 novembre ore 27
Autoregolazione e regressione nella MFT
partecipanti: Erika Gagliardi, Aldo Natali, Karl Heinz Ruck
Presentazione e discussioni ore 40
Workshop sulla regressione e i computer
partecipanti: Cesare Geronzi, Giuseppe Geronzi, Thomas Schöberl
Sottosesta 10 dicembre ore 30
Movimenti regressivi e movimenti ultraregressivi
partecipanti: Vincenzo Accatelli, Edoardo Krippendorf,
Peter Schmeidel

FILM

1. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 2. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 3. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 4. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 5. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 6. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 7. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 8. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 9. *Advertisement* (100 words) (10 marks)
 10. *Advertisement* (100 words) (10 marks)

[illegible]

scelte altrettanto precise: abbiamo abbandonato il teatro tradizionale, preferendo la ricerca e la sperimentazione. Quest'anno abbiamo privilegiato, per esempio, i monologhi. Vannuccini, Bessegato, e altri, sono giovani professionisti che preferiscono risolvere i problemi del teatro lavorando da soli. Di fronte alla crisi delle compagnie e delle cooperative, questi propongono una ricerca personale. Abbiamo fatto anche molti concerti, soprattutto di jazz, ma mi pare che quest'anno ci siano meno novità interessanti del solito. Poi, lo scorso dicembre, abbiamo organizzato una grossa rassegna di film e dibattiti sulla situazione nell'attuale Repubblica Federale Tedesca: «Achtung! Vorboten!». Ai dibattiti era presente molto pubblico e ci sono stati importanti interventi di Enzo Collotti, Heinz Roth, Vincenzo Accatelli e altri. Ora, proprio in questi giorni, presentiamo una rassegna di film, fotografie, dibattiti, raccolti in un unico spettacolo continuato sul servizio militare in Italia. Si tratta, più che di una lettura classica del problema, di una rilettura personale del rapporto fra istituzione militare e persona. Come vedi le attività sono molteplici e continua il tentativo che ti presentavo inizialmente.

te di conciliare e possibilmente unificare linguaggi espressivi diversi.

D. Mi pare che da tutto questo emergano due problemi essenzialmente: la ricerca di una migliore qualità e la necessità di avere dei finanziamenti per continuare su questa strada. E' giusto?

Cristina. Sì, è vero. Ma questi due problemi sono veramente grossi. Ci vuole un salto di qualità! Sia rispetto a quello che si offre al pubblico, sia rispetto all'organizzazione interna. Per produrre certe iniziative ci vogliono molti soldi; magari alcuni sono disposti a venire da noi anche chiedendo prezzi inferiori rispetto ad altri spazi tradizionali, ma sono sempre batoste. Alcune cose le dobbiamo escludere a priori, proprio per la mancanza di fondi, e questo è molto grave, perché siamo nell'impossibilità di presentare certi lavori e di fare una ricerca seria. E questo influisce sia sul pubblico, sia sul lavoro interno nostro. Perciò, per il futuro prevedo la continuazione del programma di professionalizzazione dello spazio e di noi operatori, e magari anche qualche altro grosso cambiamento, ma sembra in questo senso

Da questo numero dedichiamo

SPAZIO APERTO

all'informazione di centri culturali gruppi e operatori.
Invitiamo quindi tutti coloro che ritengono
opportuno indicare la propria attività
ad inviarci materiale informativo.

*** CENTRO SOCIALE****ISOLA:**

Via De Castillia, 27 - Milano
Gruppo teatrale in un centro sociale nato nel novembre '75 a Milano.

LINEA CULTURALE:

Il collettivo si è mosso verso la ricerca di un nuovo linguaggio teatrale. Non vuole approfondire quegli elementi che fanno del teatro un fatto di comunicazione immediata abolendo soprattutto quel teatro politico tradizionale in cui sussiste un rapporto autoritario tra attore e pubblico.

ATTIVITA':

La loro proposta è quella di creare un movimento teatrale alternativo al teatro borghese, ed al concetto di teatro come industria, quindi un teatro politico ma non demagogico che abbia la capacità di arricchirsi in un rapporto dialettico e non unilaterale per la gente.

PROGRAMMI PASSATI E FUTURI:

Presso il centro sono state organizzate diverse mostre fotografiche: dalla resistenza alla casa occupata, dall'America Latina alla storia edilizia del quartiere. Dibattiti sull'antifascismo, sulla situazione carceraria, psichiatrica, sulla droga e altri argomenti.

Feste popolari e proiezioni di film a audiovisivi. Lavori di animazione, pittura collettiva e murales. Presso il Centro hanno rappresentato i loro spettacoli il gruppo «Il quarto», «Il teatro del Sole», «L'Ordin Teatre».

Nei programmi futuri c'è la costruzione di un circuito teatrale in modo che ogni realtà possa ospitare l'altra, che si possano produrre dei materiali e dei documenti comuni e che ci si possa unire nella richiesta di finanziamenti e nel controllo politico degli stessi.

*** CIRCOLO LA COMUNE**

Via Festa del Perdono, 6 - Milano
Nei locali «occupati» oltre alla libreria è disponibile una saletta per lo svolgimento di dibattiti e come spazio di riunione di alcuni organismi politici e gruppi di lavoro.

GESTIONE:

La libreria oltre all'importante ruolo di propaganda culturale e di controinformazione è anche l'unica forma di finanziamento del Circolo.

ATTIVITA' E LINEA CULTURALE:

Significativa come intervento culturale è stata l'esperienza con il Centro Sociale S. Marta; il lavoro svolto nei laboratori teatrale, musicale, grafico e cinematografico per una socializzazione e riappropriazione delle conoscenze tecniche e di espressività e per ricreare di nuove ed autonome. Un intervento, che consiste in apporti tecnici specifici e supporto per la circolazione e conoscenza delle esperienze del movimento. L'interesse del Circolo può essere simbolicamente collocato nello spazio che va dalla costruzione di maschere a dibattiti di studio sull'internazionalismo.

PROGRAMMI ATTUALI E FUTURI:

Il lavoro del Circolo, partendo anche dai limiti logistici attuali, si svolge e si sta sviluppando come segue: produzione diretta di filmati, audiovisivi, manifesti ecc.; distribuzione prodotti culturali (in particolare modo espressione diretta del movimento); aggregazione operatori e produttori culturali con promozione di dibattiti e gruppi di lavoro; organizzazione viaggi politico-culturali.

*** ALZAIA COOPERATIVA**

Roma - Via della Minerva, 5 - tel. 06 - 68.15.05

La Cooperativa Alzaia è sorta come Centro di organizzazione e produzione culturale, ricercando il rapporto diretto col pubblico e con tutte le potenzialità di partecipazione critica capaci di modificare il rapporto prodotto-consumatore.

ATTIVITA':

La cooperativa, conformata come centro culturale polivalente, aperto ed autogestito, si muove

nella ricerca di un collegamento teorico-pratico con le organizzazioni del lavoro, decentrando la propria attività verso la periferia e nel contempo portando avanti nel proprio spazio un preciso discorso culturale articolato.

L'attività della cooperativa si è definita in tre direzioni preminenti: a) attività di informazione e comunicazione per scambi di esperienze e per l'incontro diretto attraverso dibattiti e seminari di studio; b) attività di animazione, legata alla scuola come sperimentazione e ricerca metodologico-didattica e nel territorio come naturale sviluppo dell'intervento dell'operatore culturale affiancandosi all'attività della cooperativa; c) attività di laboratorio per uso didattico e alternativo del mezzo filmico (super 8 e videotape) e dell'audiovisivo come sollecitazione all'espressione e alla creazione di immediati rapporti col sociale.

PROGRAMMI PASSATI E FUTURI:

Proposte per la Rassegna 70 bozzetti di manifesti per il Sunia sulla lotta per la casa; realizzazione di un murales nel quartiere romano di Centocelle; intervento sul territorio nel comune di Ciampino per la realizzazione di attrezzature gioco e monumento ai caduti.

*** UNIONE ARTISTI E OPERATORI VISIVI LIGURI**

Corso Buenos Aires 16/15, 16129 Genova - tel. 571178

L'Unione si è costituita nel settembre 1977 per rispondere ad una esigenza sentita da parte degli artisti nei confronti della città, nella prospettiva di ribaltare il rapporto di forza tra le strutture private e gli operatori su cui si regge la distribuzione del prodotto artistico e per stabilire un ruolo diverso nella società.

Un collettivo non-organizzato per l'autogestione comune del lavoro creativo attraverso lo strumento assembleare e per la partecipazione e l'uso dello spazio pubblico che compete all'autonomia politica del lavoro culturale. Si riunisce in assemblea per decidere all'unanimità gli argomenti in discussione, nomina i suoi rappresentanti per designazione o autoproposizione in commissioni che rispondono all'assemblea e decadono al termine del mandato.

L'Unione individua il campo di azione nel tessuto culturale della Città e della Regione in rapporto all'evoluzione dell'avanguardia interlinguistica, manifestando l'esigenza politica attuale dell'artista operatore che non intende essere gestito dalle strutture pubbliche o di mercato ma — in un nuovo rapporto con il suo lavoro — partecipare alla gestione e alla circolazione del lavoro stesso.

Il fine di elaborare idee per un confronto sulle problematiche dell'arte contemporanea e la vita culturale del territorio apre la partecipazione attiva degli artisti operatori alla programmazione culturale del Comune e della Regione, nel decentramento e nell'avviare rapporti con i canali alternativi dell'informazione a indirizzo educativo. La scelta dell'autogestione è motivata in quanto forma semplice della non organizzazione ed è quanto basta per l'elaborazione dell'autogestione generalizzata a sostegno della democrazia diretta.

*** COOPERARTE**

via Curtatone, 16 Milano

Carla Accardi, Carmelo Coppello, Gianni Colombo, Antonio D'Agostino, Emilio Isgro, Carlo Nangeroni, Mario Nigro, Luca Patella, Achille Perilli, Concetto Pozzati, Mimmo Rotella, Emilio Tadini, Giulio Turcato, Getulio Alviani, Nanda Vigo.

Cooperativa di artisti che cerca di esplorare nuove forme di rapporto e di confronto con il pubblico.

Editrice di Grafiche.



Renato Maestri
dal quaderno degli schizzi; piante in vaso
acquarello su carta, 14 x 22 cm.



LAVORO COLLETTIVO PER LA TRASFORMAZIONE DELLA VILLA REALE DI MONZA

di Roberto Orefice

L'accento appena fatto alla situazione monzese ci introduce ad un esempio di contributo dal basso alla programmazione distrettuale.

E' un contributo nato da uno sforzo di ascolto delle esigenze ed opportunità del territorio, e da un lungo lavoro di discussione collettiva e di messa a punto da parte di specialisti, che vede da anni impegnato l'Istituto Statale d'Arte di Monza, nelle sue componenti didattiche e studentesche, a stretto contatto con i sindacati, con i comitati di quartiere e con associazioni culturali qualificate: biblioteca e pinacoteca di Monza, Italia Nostra, Associazione Disegno Industriale, Associazione Fotografi Professionisti, Gruppo Milanese di «Psicoterapia critica», Coordinamento Gruppi Teatrali, Centro Internazionale di Brera, gruppi di musica classica e di musica pop ecc.

Tutto questo lavoro collettivo non è stato solo (o non tanto) impegnato a salvare dalla rovina e dall'abbandono un illustre complesso monumentale e paesistico (Villa Reale e Parco di Monza): tutto questo sforzo è stato piuttosto teso a testimoniare e a documentare, ad una opinione pubblica monzese e ad amministrazioni pubbliche (monzesi, milanesi, provinciali, regionali, nazionali) disattente e renitenti, le opportunità culturali e sociali irripetibili di una situazione edilizia ed urbanistica eccezionale.

Si tratta quindi di una paziente e civile contestazione, assolutamente insolita nel panorama italiano di questi anni confusi e violenti. Contestazione che consiste nel riportare il problema aperto dalla Villa e del Parco al suo vero contesto sociale e territoriale. Una contestazione in cui proposte per l'uso degli spazi e proposte per la riforma innovativa delle istituzioni formative e culturali, stanno andando di pari passo: suscitando finalmente, dopo anni di emarginazione e di silenzio, l'interessamento attivo della nuova Amministrazione monzese, della C.G.I.L. scuola a livello nazionale, delle forze culturali già indicate, e di molte altre nuove, comprendenti redazioni di riviste italiane e straniere. Vasto arco di forze che, dopo una prima serie di manifestazioni culturali e politiche ed un primo convegno orientativo nel maggio 1977, giungerà a nuove realizzazioni dimostrative e nuovi convegni di studio e di messa a punto, nel corso del 1978.



Un esempio di contributo dal basso alla programmazione: la proposta dell'Istituto statale d'arte di Monza per un Dipartimento delle arti, dello spettacolo, della comunicazione pedagogica e delle attività terapeutiche nel campo espressivo, da realizzarsi nella Villa Reale, oggi abbandonata e vuota.

Quali sono dunque le premesse culturali e territoriali delle proposte che si muovono da più di tre anni per Villa Reale?

Se noi consideriamo quale sia attualmente in Provincia di Milano la condizione di distribuzione territoriale e di relazione reciproca per i centri di formazione artistica nei vari campi (visivo, musicale, teatrale ecc.) al livello medio-superiore e a quelli ulteriori, appare subito la loro totale concentrazione in Milano, salvo l'eccezione rappresentata dall'I.S.A. di Monza: infatti solo a Milano vi sono, oltre a sedi pubbliche di Licei artistici, l'Accademia, il Conservatorio, la Scuola di recitazione e di mimo del Piccolo Teatro, ecc. E assieme, appare la situazione di dispersione e di separazione culturale reciproca di questi centri, nel corpo della grande città.

Per cui Milano realizza assieme il monopolio e la frantumazione di questi campi formativi.

Corrispondentemente a questa situazione di monopolio e di separazione (e nonostante le spinte interne di riforma sorte negli ultimi anni in ognuna di queste scuole) appare il carattere aulico-academico, e ristretto, delle poetiche e politiche formative di questi Istituti, mentre richieste ben differenti vanno emergendo dal corpo sociale.

Così ad esempio si può dire che il Conservatorio tende a crea-

re (grandi) virtuosi del concertismo, (grandi) direttori d'orchestra, (grandi) compositori, mentre è trascurata la formazione di futuri educatori ed animatori musicali capaci di inserirsi nelle scuole (dalla materna alla media in su): facilmente quindi chi esce dal Conservatorio tenderà a vedere attività di animazione ed educazione musicale (che non siano dirette alla formazione di futuri grandi musicisti) come attività di ripiego, da fare affrettatamente e con l'atteggiamento cinico e frustrato di chi avrebbe avuto ben altre mire: mentre di fatto manca invece di educazione e tecniche adeguate a svolgere creativamente questi ruoli.

Si può dire ulteriormente che le civiche scuole di musica, sorte per corrispondere ad esigenze di formazione ed informazione musicale in qualche modo più semplici, socialmente più diffuse, meno professionistiche, o comunque aperte a finalizzazioni molteplici, da scoprire e da definirsi, vadano ricalcando le orme del Conservatorio: e ciò proprio perché, data l'unicità del Conservatorio milanese in un largo ambito regionale, si riversano poi sulle civiche scuole musicali, molti che non hanno trovato possibilità di iscrizione in quello.

Qualcosa di analogo potrebbe dirsi per il taglio formativo dell'Accademia e del Piccolo Teatro, che non sembrano corrispon-

dere né alla crescente frequenza con cui chi ne esce cerca poi attività di insegnamento o di animazione, né alla domanda sociale più vasta che sembra oggi rivolgersi alle attività espressive visive e corporee. Gli stessi tentativi del Piccolo Teatro di mettere in piedi un corso serale per animatori, confermano, con le contestazioni avute e l'interrotta iscrizione al primo corso dell'anno '77-'78, le esigenze e le difficoltà cui sto accennando.

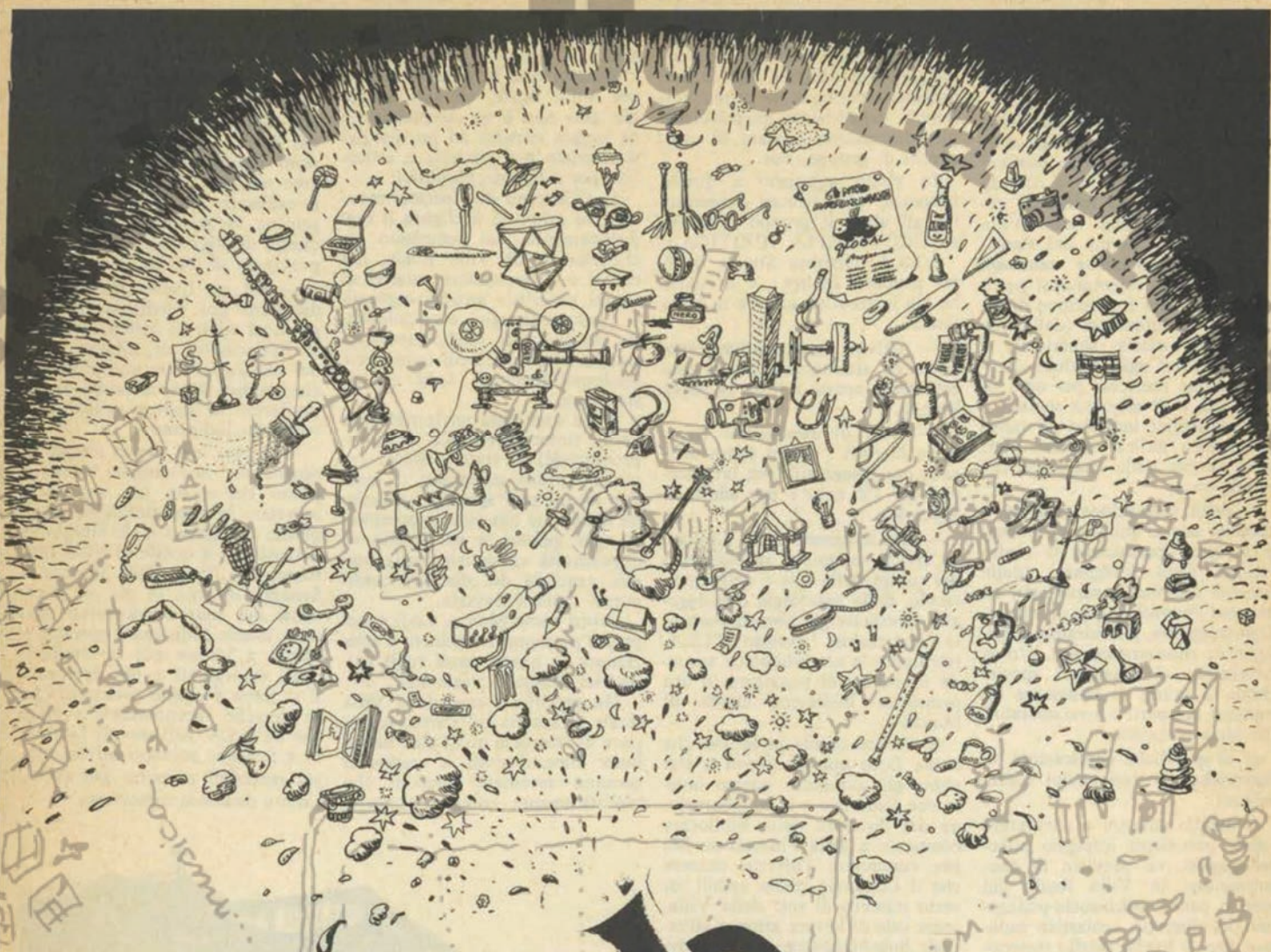
Infatti, a tutte queste attività espressive (musicali, visive, mimico-gestuali, ecc.) si rivolge oggi una vasta domanda che per una certa parte richiede la delineazione di nuove professionalità ad essa relative, e per altre porzioni non corrisponde ad esigenze di preparazione professionale per future qualifiche ed attività di lavoro. Corrisponde piuttosto all'esigenza di liberare e reintegrare aspetti della propria umanità, di proferire se stessi in modi complementari a quelli offerti dalle quotidiane attività di lavoro ed allo stesso impegno politico.

Queste esigenze generali di liberazione e reintegrazione umana possono anche specificarsi in ruoli e funzioni dichiaratamente educativi e terapeutici.

E' ma non esistono oggi nella grande Milano istituti pubblici, a nessun livello, che preparino a sostenere simili ruoli, attraverso i campi espressivi.

La proposta generale che l'I.S.A. presenta per Villa Reale, nasce appunto dalla precisa coscienza di questo sistema di carenze e di opportunità: non si tratta insomma semplicemente di portare anche a Monza qualcosa che a Milano c'è già, ma di far sorgere proprio qui, a servizio di una vasta area circostante, un insieme coordinato di opportunità formative che, nella forma qui prospettata, non esiste oggi neppure a Milano.

Cercherò dunque di sintetizzare, nella sua articolazione e nelle sue corrispondenze interne, la proposta che l'I.S.A. avanza per Villa Reale, in una prospettiva a medio-lungo termine. Ciò che qui si propone è una sorta di DIPARTIMENTO DELLE ARTI, DELLO SPETTACOLO, O DELLA COMUNICAZIONE PEDAGOGICA, E DELLE ATTIVITÀ TERAPEUTICHE NEL CAMPO ESPRESSIVO: il modello non corrisponde perciò a quello che si propone il DAMS di Bologna, per tre principali motivi:



1) si vuole qui raggiungere una continuità ed integrazione tra livelli medio-superiori e livelli ulteriori degli studi;

2) l'accento è spostato sulla formazione di operatori creativi nei campi accennati piuttosto che sulla formazione di giornalisti, critici e storici (a Bologna il DAMS è infatti una filiazione o specificazione di una facoltà di lettere e filosofia);

3) si intende dare un peso determinante alla comunicazione

(psico)-pedagogica e alla formazione di insegnanti, operatori sociali, e specialisti di terapie espressive (gestuali, visive, verbali e musicali).

Questo « dipartimento » dovrebbe dunque comprendere un ventaglio di corsi integrabili e continui dal livello delle opzioni-medio superiori al livello universitario (e post-universitario) nei campi seguenti:

a) della progettazione della comunicazione visiva e dell'ambien-

te (attuale I.S.A. e futuro corso professionale regionale o corso superiore tipo I.S.I.A.) aprendo anche una sezione di cinematografia e TV.

b) del **restauro (dell'architettura, della decorazione e degli arredi)** istituendo una scuola cantiere e corsi a vario livello e con diverse specialità, ed iniziando comunque a lavorare sulla Villa Reale e sulle cascine del Parco.

c) della **formazione musicale e della danza**, orientandosi particolarmente alla formazione di insegnanti ed animatori (dalla materna alle medie superiori), e creando corsi agili e clubs di esercitazione musicale per ogni tipo di età e di esigenza sociale, e con molteplici indirizzi di ricerca (musica antica; musica pop; jazz; ricerca sulle tradizioni popolari, ecc.);

d) della **formazione teatrale e mimica**: anche qui dovrebbe avere un peso particolare la rieducazione degli insegnanti (dalle materne alle medie superiori), attraverso intensi stages di espressività corporea, psicodramma, tecniche di rilassamento ecc. e/o la formazione di animatori specializzati in grado di affiancare insegnanti inesperti o irrecuperabili alla gioia corporea;

e) di **specifiche applicazioni terapeutiche** nei vari campi sopra indicati.

A meglio chiarire e concretare questo prevalente impegno psicopedagogico, va prevista la concentrazione in Villa Reale dei corsi o canali psico-socio-pedagogici del distretto scolastico monzese (per il livello medio superiore) e di un **ulteriore corso supe-**

riore regionale per la formazione di educatori, psico-terapeuti nel campo espressivo ed operatori sociali, realizzando, tra l'altro, prolungate esperienze di primo colloquio, supervisione di psicoterapie, discussione guidata di casi, analisi di gruppo, ecc.

In pieno appoggio a questa proposta, si è sinora schierato, tra gli altri, il gruppo milanese «PSICOTERAPIA CRITICA», L'I.S.A. (Istituto Statale d'Arte) propone inoltre e in uarte ha già iniziato ad attuare in Villa Reale:

— Attività museografiche-espositive ed attività musicali e concertistiche aperte a tutta la popolazione.

— Corsi di educazione ricorrente in tutti i campi sopra indicati: per insegnanti, per lavoratori (vedi 150 ore) e per adulti in generale.

— Un terminale della biblioteca civica comunale, specializzato nei campi delle arti e dello spettacolo, della psicologia e pedagogia: terminale già immediatamente realizzabile avendo l'I.S.A. riordinata la sua biblioteca secondo il sistema di segnatura in uso presso la biblioteca civica di Monza.

E' l'unica scuola in Monza che abbia fatto questa offerta e che abbia già compiuto questo lavoro con l'accordo e la collaborazione del direttore della Biblioteca comunale e della Pinacoteca. Ma per concretare l'offerta occorre che il Comune renda agibili un certo numero di sale della Villa, come sale di lettura attorno all'attuale hale-biblioteca; e che provveda con bibliotecari e sorveglian-

ti a garantire il corretto svolgimento di un simile servizio pubblico.

Esposta così la proposta I.S.A. per Villa Reale, va sottolineato che essa non è né contraddittoria né isolata rispetto ad un disegno territoriale più generale e articolato per i distretti scolastici:

a) all'interno del distretto monzese, la proposta prefigura il raggruppamento, nel complesso architettonico di Villa Reale, dei canali e delle opzioni relativi ai campi descritti: artistico-espressivi, psicopedagogici e sociologici, sia per il livello medio-superiore, sia per ulteriori livelli (corsi professionali regionali, corsi universitari ecc.);

b) ad una scala territoriale più vasta, (inter-distrettuale ed inter-provinciale) si tratta invece, come si è prima accennato, di inserire alcuni **poli speciali** a funzione irradiante più ricca e complessa (per gamma e per livello di opportunità educative) nella maglia generale dei distretti configurati dalla Provincia.

Centri come Monza, Lodi e Legnano potranno riprodurre e selezionare in questi modi ruoli epicentrici rispetto a vaste aree.

Ma proprio il caso della Villa Reale affacciata sul Parco, suggerisce di ricercare quali altri **hauts-lieux** monumentali e paesistici possano assumere funzioni che realisticamente colgano opportu-

nità ben orchestrate di decentramento da Milano e di riqualifica per vaste aree.

— Così ad esempio andrebbero esaminate le opportunità presentate dal Castello di Vigevano e dal Parco del Ticino, come occasioni catalizzatrici tra due subaree altrimenti emarginate e sotto-calibrate; l'abbatense e la magentina in provincia di Milano; quella di Vigevano e Mortara in provincia di Pavia.

— Ad un livello minore, andrebbero poi verificate (in rapporto ai ruoli di Milano e Lodi) le opportunità di Melegnano e del suo Castello, in una posizione che sembra di cerniera tra anello periferico al sud-est milanese, e territorio lodigiano.

— Infine, nel denso settore di nord-ovest, andrebbero messe a punto nel modo più accorto e correlato le opportunità del complesso settecentesco di Mombello a Limbiate, e quelle di Villa Borromeo sul Parco delle Groane a Senago: un'area in cui gli interventi nel settore educativo possono essere indirizzati particolarmente a lottare per il recupero degli emarginati e dei derivanti. E si spera a questo proposito che le ricerche recentemente avviate per un B.S.A. nell'area di Limbiate e Senago, possano offrire presto materiali e spunti per riflessioni e decisioni opportune.



Analisi dell'attività artistica in rapporto al sociale

di Maurizio Vitta

UGO GUARINO

nella
scuola
nella
fabbrica
nel
manicomio



Ha ancora un senso parlare di «attività artistica in rapporto con il sociale»? A molti la formula non piace, soprattutto per quell'aggettivo sostantivato, che suscita diffidenza. L'innovazione induce al sospetto: forse vi si tene una trappola, un coinvolgimento vischioso e compromettente. Meglio sarebbe discutere dell'arte da un lato e della società dall'altro, del portare la prima nella seconda, dell'esprimere la seconda nella prima, cercando ruoli e funzioni, mimando la struttura nella sovrastruttura, rapportando, separando, collegando con soppesate congiunzioni e ben articolate preposizioni. Oppure si dovrebbe aggiornarsi, e percorrere i labirintici cunicoli del ciclo avanguardia-massa-avanguardia, dove l'arte si fa turgida manifestazione di piazza del desiderio, in una surrealistica quotidianità che esor-

cizza i mass media nel momento stesso in cui vi si lascia diffondere, per farsi socialità ripetitiva, gesto meccanico finalmente assoluto, impazzito computer che si interroga sul proprio inconscio. L'alternativa si pone con logica sottilmente perentoria, non tollera altre scelte. E' la cultura di tutti i giorni, l'abito che indossiamo per la nostra arlecchinesca identità, a farci aritmicamente ondeggiare fra le inceppature del marx-leninismo e la corsa in folle del freud-lacanismo, fra il sistema che analizza in nome d'un principio di ragione e l'antisistema che sintetizza in nome di un impulso primordiale. Là le parole sono dure sostanze, fra le quali ci aggiriamo inseguendo un ordine di geometrica razionalità, strumenti immobili d'azione e comprensione; qua il linguaggio si discioglie in un gorgo indifferenziato che ci

inghiotte, non espressione di realtà, ma realtà in se stessa, immagine riflessa e riflettente. Da un lato, l'arte e la società si fronteggiano con cauti avvicinamenti e repentini distacchi; dall'altro si rincorrono a precipizio in un magma informe da cui di tanto in tanto riaffiorano, sempre identiche però, e multiformi e distinte. Non sembra esservi scampo: l'antica frattura non s'è «ricomposta a un livello più alto» — come si diceva una volta — ma s'è ancor più divaricata, accentuando la separazione e l'isolamento. Di fronte a questi dati di fatto, possiamo ancora accontentarci di parolette modeste come «attività artistica», e di quell'aggettivo sostantivato così goffo e zoppicante? Riescono ancora questi termini a dire ciò che si credeva finalmente chiaro, ossia che per uscire dalle astrazioni con-

cettuali bisognava tornare al lavoro quotidiano, finalizzato e liberatorio, pazientemente svolto all'interno di strutture che, per quanto coriacee, sono pure i luoghi in cui è concentrata la socialità che conta davvero?

Rivolta a Ugo Guarino la domanda sembra diventare un po' retorica. Pittore-scultore-grafico, insegnante precario, artista capace di impegnarsi ossessivamente su un'opera che poi magari lascerà distruggere senza troppi rimpianti («Molte cose sono andate perse, ma non importa: devono servire al momento»), Guarino procede lungo una strada che dal lavoro con il gruppo di Basaglia a Trieste l'ha fatto approdare a una scuola media di Milano: «Il lavoro nella scuola è la continuità di quello di Trieste. Mi comporto sempre allo stesso modo. Faccio sempre lo stesso di-



scorso: il diritto di tutti a esprimersi come si vuole». La sua «attività artistica» consiste in un rilancio continuo, in ampiezza, degli strumenti e dei modi dell'espressione visiva. L'arte, in questa prospettiva, si sbriciola nelle sue componenti elementari, si appiattisce fino a farsi orizzontale, di tutti. Naturale che vengano subito alla mente definizioni rese ormai canoniche da una lunga usura: rovesciamento, riappropriazione, come se non ci fosse niente di nuovo. Ma la novità sta nel «dove», non nel «che cosa», nel fatto che tutto avviene non solo al di fuori dei luoghi deputati, non solo ai margini delle istituzioni (il muro di una fabbrica, il circolo di quartiere), ma dentro le istituzioni stesse, in un'organica sintonia col lavoro che vi si svolge. C'è un rapporto contrattuale (malsicuro, perfino con una burocratica beffa di tredicesima), una dimensione temporale scandita da orari di presenza, il contatto continuo con un ritaglio di collettività indifferenziata in cui precipita e si coagula la «massa» dei ceti e delle classi. E' qui che «l'attività artistica» entra in circolo e in attrito con «il sociale», col calderone che macina e rimodella di continuo comportamenti e situazioni: «Ho capito al momento degli scrutini l'importanza di stare dentro le istituzioni». Così Guarino si immerge interamente nel suo lavoro scolastico, anche se non lo privilegia. La scuola di tutti è il luogo

in cui l'operare artistico si fa rapporto didattico aperto, e una intera cultura visiva di millenni può rifluire in un gesto elementare, magari quello di ripercorrere con una matita i contorni della propria mano aperta su un foglio, oppure dipingere allegri «arcobalenosauri» sui muretti dell'asfittico giardino scolastico, spaventando genitori allarmati da tanta libertà. A questo punto l'arte e la società diventano vuoti fonemi: quel che conta è la presenza continua, l'inserimento nei punti nodali di un «sociale» su cui l'atto artistico in sé compiuto — l'opera o il gesto dimostrativo — ha poca presa, ma che assorbe da tutti i suoi pori la vitalità di un sapere che può farsi evidente fino alla semplicità estrema («Cerco di fare le proposte più semplici possibili. Dirmi che le cose che faccio sono infantili significa farmi un complimento»).

L'opera, semmai, viene dopo. La serie dei *Testimoni* (oggi a Jesolo, in una grande scuola elementare) nasce da anni di attività oscura e spontanea nel manicomio di Trieste; anche il monumento a Bava Beccaris nasce lì, in una prima versione in legno, fatta coi materiali del manicomio e poi andata distrutta. Ma le «opere», per Guarino, sono «macchine di informazione», destinate a dire, a spiegare. Il suo è un flusso continuo di sollecitazioni e comunicazioni. A Trieste disegna e stampa opuscoli nei quali la

CENTO TRASVOLATORI DELL' O.P.P.

IN GITA AEREA

16 SETTEMBRE 1975 ORE 17

AEROPORTO RONCHI DEI LEGIONARI

9 Marie + 5 Pieri + 4 Anne + 8 Micheli + 1 Nerina + 3 Legi
+ 1 Loredana + 3 Grazielle + 4 Rosette + 10 Antoni
+ 6 Fulvi + 12 Giuseppe + 1 Danilo + 5 Silvana
+ 3 Claudi + 2 Beppi + 5 Luciani + 4 Angeli
+ 3 Aldi + 2 Dine + 6 Bruni + 2 Giovanni
= 100 ANDIAMO A VEDERE IL CIELO

8 AGOSTO RONCHES
PRO LOCO
AMMINISTRAZIONE COMUNALE
RONCHI DEI LEGIONARI

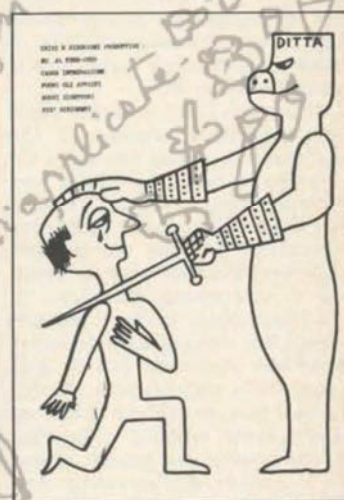
AMMINISTRAZIONE
PROVINCIALE DI TRIESTE
SERVIZI DI SALUTE MENTALE



PUNTO 1
DELLA PIATTAFORMA
SINDACALE:
OCCUPAZIONE



**PUNTO 2 DELLA
PIATTAFORMA SINDACALE:
MENSA PER
TUTTI
I LAVORATORI**



realtà dei manicomi — le fabbriche della cancellazione totale — è risospinta con didattica pazienza verso le sue dimensioni umane e civili. A Milano partecipa da mesi alle riunioni del Consiglio di fabbrica della Dalmine, riempiendo fogli su fogli di lampanti traduzioni visive dei concetti sindacali dibattuti, che poi vengono diffuse in volantini e giornaletti («Mi sono autoinvitato. Non parlo quasi mai, solo quando mi interpellano. Dò il mio contributo di mestiere, rispettando gli altri»).

Scuola, fabbrica, manicomio: lo slogan, qui, non si fa surrealistica o burocratica iperbole, ma

resta pratica quotidiana («Cerco di funzionare dove posso. Non esistono mai situazioni ideali. Ogni situazione è buona per chi vuole portare qualcosa»). L'essere al proprio posto dovunque è l'antico privilegio dell'artista, che l'ha pagato col non trovare un posto in alcun luogo. Ma Guarino è di quelli che ripartono dal proprio mestiere, dal «saper fare» che può essere usato e che viene offerto alla pari, come lavoro. L'importante è trovare la collocazione giusta: «Ci sono dei momenti che sei contento. Incidere nella pratica: non sono cose velleitarie. Sei dentro come un tarlo nelle istituzioni, cerchi di fare

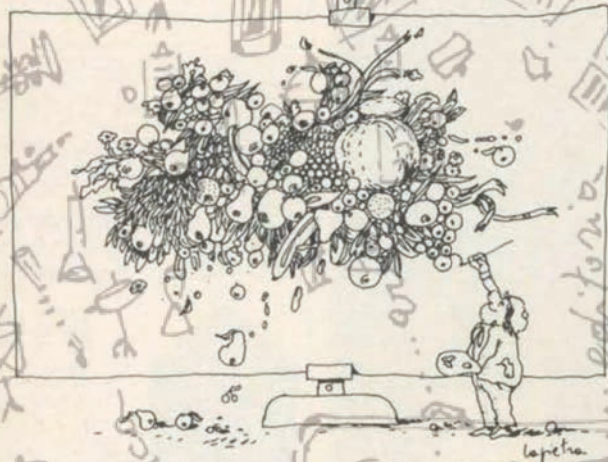
quello che riesci a fare». Il ribellismo un po' anarchico, individualista, ancora capace di sincere indignazioni, ma anche di tenace sopportazione, ritrova il suo senso in una operazione continua, che scompone e ricompone i dati d'una storia vissuta sulla propria pelle, e che di tanto in tanto emerge d'impulso in un «pezzo» che la riassume tutta, per poi magari scomparire nuovamente nella fluida processualità del «sociale».

Sarà questo un modo di rispondere affermativamente alla domanda da cui siamo partiti? Il clima è tale che qualsiasi dichiarazione resta sempre provvisoria,

priva d'ogni verifica. Solo i grandi principi reclamano il diritto di splendere immutabili, come le stelle prima che venisse Galilei. Tutto quello che alla fine si può dire è forse già scritto nel giudizio che Guarino detta a verbale, negli scrutini finali, per i suoi allievi, e nel quale si potrà trovare riepilogato il senso complessivo di una presenza politica e culturale che è sua, ma anche di ciascuno di noi e di noi tutti presi insieme: «Con gli strumenti e i tempi a sua disposizione ha esercitato al massimo grado il suo diritto alla libertà di esprimersi, ed è perciò da considerarsi ottimo».

per una riforma della didattica nell'istruzione artistica

di Vincenzo Ferrari



La reale consistenza e validità di una « riforma » è quantificabile solo in rapporto alla sua capacità di instaurare nuove prassi didattiche e di rendere esplicite le finalità didattiche e sociali che si intendevano favorire.

Se tutto ciò può reputarsi scontato, altrettanto scontato è che mai come in questo momento coloro che vivono, con diversi ruoli, l'esperienza scolastica, abbiano seri dubbi sulla qualità delle considerazioni prodotte dai preposti organi ministeriali circa la necessità di una nuova didattica.

L'impressione è che i percorsi seguiti nel formalizzare le considerazioni necessarie per la definizione e la progettazione di nuove strutture scolastiche siano eccessivamente empirici e inquinati, soprattutto per quanto riguarda il settore dell'istruzione artistica, da tanti e tali luoghi comuni, tipici di vecchie e spesso equivocate concezioni, che le cosiddette « nuove » strutture non riusciranno ad essere all'altezza della loro presunta « novità ».

Con ciò non si vuol negare che certe concezioni, anche se vecchie, in alcuni particolari momenti possano essere rese nuovamente produttive ampliandole, rielaborandole e raffinandole, ma certo è che in altri momenti esse devono essere seriamente rivedute e altrettanto opportunamente abbandonate.

Sarebbe ora un grave errore, imputabile solo ad una lettura conservatrice dei fatti, interpretare come un atto di debolezza, o ancor peggio come un giudizio

di inutilità storica di un certo tipo d'esperienza didattica, l'ammettere che i problemi pratici e le necessità intellettuali che all'inizio hanno provocato e definito l'esistenza di questo settore didattico possano essere diventati sterili e aver perso il loro carattere d'attualità.

Le giovani generazioni, infatti, pur non rinunciando a praticare gli ambiti che competono all'istruzione artistica, si volgono in altre direzioni, non canoniche, che per essere perseguite e praticate hanno bisogno di strumenti nuovi e adeguati.

Per dare ancora un senso alle strutture didattiche che caratterizzano il settore dell'istruzione artistica, si richiede ormai un mutamento qualitativo più che un semplice incremento quantitativo.

E' necessario infatti perseguire una politica di reale cambiamento abbandonando quella del semplice ampliamento dell'esistente che finora ha caratterizzato il comportamento del ministero, provocando gravi confusioni interpretative e scompensi organizzativi.

La richiesta di un concreto cambiamento qualitativo si fonda sulla considerazione che il vero conservatorismo spesso non si esprime tanto nel tipo di soluzioni proposte, quanto, ed è il nostro caso, nel mantenersi testardamente e ciecamente ancorato a vecchi problemi.

Con tutto questo non si vuol dire che i vecchi problemi siano stati risolti, ma solo che essi non sono più pressanti.

Il che non significa che essi fossero dei finti problemi, ma solo che l'attenzione critica si è adesso spostata su cose forse in precedenza ritenute trascurabili, capovolgendo l'ordine dei valori.

Il cercare di risolvere il peso dell'inattualità di vecchi problemi semplicemente traducendoli in forme solo apparentemente più aggiornate e mantenendone di fatto intatta la sostanza, diventa allora una grossa responsabilità.

E' infatti inutile far sopravvivere all'interno di questi ordini di studio vecchie problematiche e vecchi criteri didattici mentre all'esterno la pratica, i modi di lettura di certe attività e le necessità reali spingono in altre direzioni.

Se l'affermazione che lo spirito dell'insegnamento non debba essere estraneo a quello della ricerca trova facilmente consensi, non altrettanto rispondenze si verificano nella pratica.

Ciò soprattutto quando la didattica finisce con l'essere quasi esclusivamente intesa come un momento di meccanico trasferimento di competenze, e l'oggetto di queste competenze viene letto come ciò che deve essere insegnato anziché come qualcosa sul quale, attraverso l'esperimento, si debba riflettere.

« Riflettere » in questo caso significa uscire dalla limitata concezione di un terreno didattico in cui, attraverso la pratica ci si limita a dare una « nuova » forma a modelli noti, sperimentati e spesso consunti perché così si rischia di ridurre l'esperienza creativa a un puro momento di trascrizione e di finire in una rassegnata contemplazione dell'esistenza mediata dall'esistente.

Tutto ciò attraverso una specie di analisi di ciò che è passato, analisi in astratto valida ma in realtà sterile perché non la si vuole far interagire con la prospettiva di possibilità future.

Occorre invece stabilire dei concreti e chiari rapporti tra la competenza di tutto ciò che è noto e l'esperimento conoscitivo che a tale competenza può dare un senso.

E' allora forse necessario impostare una nuova politica del fare, della pratica in cui tutto ciò che è già fatto interessa solo per la potenzialità che può indicare,

e in cui la critica della realtà presente è intesa come preparazione alle trasformazioni che necessariamente devono essere promosse.

Il tutto nella consapevolezza che se la conoscenza e la competenza dei fatti è una condizione indispensabile per il proseguimento dell'azione essa a sua volta ne è l'inevitabile derivato.

Sarebbe penoso ritrovarci, in un prossimo futuro, ancora vincolati a prassi didattiche che finiscono coll'imporre allo studente e al docente di dover discutere quasi inevitabilmente ed esclusivamente di opinioni, concezioni e problemi ormai consunti, con l'unica mistificante prospettiva di arrivare là dove la presunta o accertata inadempienza di una vecchia concezione finisce solo con l'offrire la prova della validità di un'altrettanto vecchia concezione.

Perché questo sarebbe veramente il modo di lasciare per la ennesima volta « fuori dell'uscio » le dirette preoccupazioni per le concrete difficoltà e necessità attuali.

Mai come ora occorre invece rendersi conto che il lasciar cadere vecchi problemi, e con le loro vecchie soluzioni, non risponde a un desiderio di rinnovamento fine a se stesso, ma alla consapevolezza che le nuove generazioni, vicine ormai all'applicare pericolose diffidenze preconcepite, vogliono conoscere quali modificazioni dell'eredità didattica sono richieste e imposte dalle recenti trasformazioni economiche, sociali, politiche e artistiche.

Esse vogliono soprattutto sapere qual è il significato che queste trasformazioni assumono e la importanza che viene loro attribuita nel progettare un nuovo assetto di quella fascia d'istruzione che, per essere chiamata « artistica », da troppo tempo sembra riferirsi a condizioni di estrema particolarità, quasi al di sopra di qualsiasi trasformazione.

A questo punto sono evidentemente molti gli ostacoli che vengono incontro, ma starà in noi viverli come stimoli che ci impongono la ricerca di nuovi strumenti, più idonei a creare reali condizioni di cambiamento e a trovare nuove e adeguate risposte a quelle istanze che pure, nel loro solo esistere, già costituiscono un progresso.

Certe antichissime pietre e cio-
tole aramaiche portavano incise
iscrizioni in forma circolare con-
tro il malocchio. Di regola veni-
vano seppellite ai quattro angoli
delle case, a protezione degli abi-
tanti: si riteneva infatti che gli
spiriti del male sarebbero stati
catturati dalla spirale della scrit-
tura; giunto al centro dell'iscrizio-
ne, incapace di tornare indietro
leggendo il testo al contrario, il
demonio sarebbe stato prigioniero
per sempre dei segni, delle pa-
role.

L'esempio è riportato da Be-
rjouhi Bowler in una pubblicazio-
ne dal titolo *The word as image*,
e dunque nell'ambito di una ri-

il libro d'artista

di Maria Teresa Balboni

flessione sulla scrittura e sulle
sue proprietà magiche e di rap-
presentazione. Una riflessione che
tuttavia non può escludere l'at-
tenzione al supporto ed al modo
in cui la scrittura vi è stata orga-
nizzata.

Il peso di queste pietre è reale
quanto simbolico. Lo stesso « pe-
so » che assumerà in seguito l'og-
getto (e la categoria) con cui nella
storia della cultura è andata
progressivamente identificandosi
la « cosa-scritta »: il libro.

Mutati i modi di produzione
(della stampa come della cultura),
il libro ha mantenuto una strut-
tura fisica che, nel corso dei se-
coli non ha subito eccessive va-
riazioni.

Da elemento sacrale e patrimoniale
a veicolo di tradizioni, da
strumento di studio altamente
specialistico a strumento di co-
municazione di massa, è sempre
comunque legato alla presenza
della scrittura e di immagini e
caratteri bidimensionali che si
collocano nella spazialità finita
della pagina e nella temporalità
data dallo svolgersi (il susseguir-
si) delle pagine stesse.

Restano così delle costanti e
resteranno fantasmi da esorciz-
zare.

Per gli artisti che operano nel
settore delle arti visive il libro è
da sempre il luogo deputato della
critica e della storiografia.

Una certa qual autogestione di
questi ambiti è fenomeno recente.
I primi a cercare concretamente
un superamento delle media-
zioni culturali « esterne », in una
volontà di innovazione globale e
non puramente tecnico-linguistica,
saranno i Futuristi. Che di quella
cultura che rifiutano (in un per-
corso che va dalla scelta di un
canale specifico quale un quoti-
diano per la diffusione del loro

primo Manifesto alle successive e-
sperienze tipografiche delle tavo-
le parolibere) recuperano uno de-
gli strumenti, la pagina stampata.

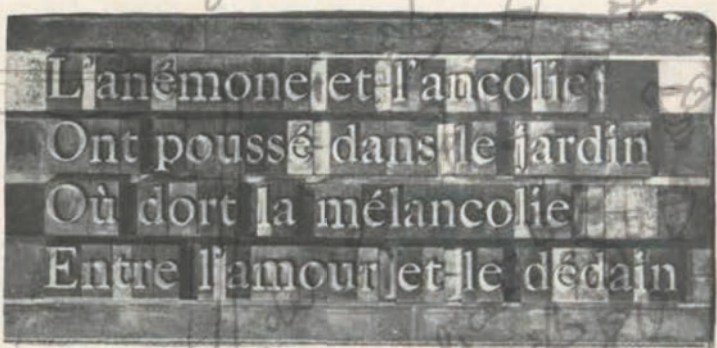
Negli ultimi decenni, con la ca-
duta di molte barriere fra i « ge-
neri », il libro e le sue tecniche
di produzione sono state utilizza-
te dagli artisti con sempre mag-
giore libertà.

Il fenomeno si è sviluppato in-
izialmente ad opera di quanti (e
mi riferisco in particolare ai poeti
concreti e visuali) hanno scel-
to specificamente come area d'in-
dagine la scrittura e si è via via
allargato, parallelamente all'al-
largarsi del « fare arte » a com-
prendere un sempre maggior nu-
mero di aspetti della vita cultu-
rale.

E tuttavia, se per l'artista il li-
bro non è più unicamente la mo-
nografia, il testo critico o il cata-
logo, ma rientra ormai tra gli
strumenti autonomi di lavoro e
di ricerca, la sua utilizzazione
« alternativa » rimane legata ad
alcuni schemi facilmente identi-
ficabili e inseparabili da certe con-
venzioni.

Verrebbe quasi da chiedersi se
sia l'artista ad aver ampliato ul-
teriormente il campo delle pro-
priè possibilità d'intervento o se
piuttosto non si tratti di un'ul-
teriore occasione per il libro stesso
di veder riconfermato il suo po-
tere.

Tali possibilità di intervento
non sono infinite. Si può lavora-
re sulla pagina creando rapporti
spaziali e volumetrici fra parole,
illustrazioni e segni. Si può gio-
care sull'influenza reciproca tra
i diversi elementi (è il caso tipo-
co della didascalia che, in base
alla collocazione e allo spessore
tipografico, può far variare la
quantità e qualità dell'informa-



zione trasmessa dall'immagine
cui si accompagna). Oppure, an-
cora, si può intervenire sulla ma-
teria stessa della pagina, ed ecco
tagli, bruciature, strappi, traspa-
renze, tutto ciò che può modifi-
care l'aspetto più consueto del
foglio.

Queste possibilità, che non si
escludono a vicenda ma spesso
coesistono nello stesso libro, ac-
quistano un senso più preciso se
consideriamo l'intenzionalità che
ne determina la scelta e l'uti-
lizzo.

In altri termini: a differenza
di quanto avviene in genere per
la produzione letteraria corrente
e analogamente ai canoni della
produzione estetica, il « libro di
artista » non si qualifica per il
contenuto ma per il rapporto fra
il contenuto (il materiale pre-
sentato) e la forma (il modo)
di presentazione.

I libri realizzati dagli artisti
possono essere quindi divisi in
tre gruppi proprio tenendo con-
to di questo rapporto.

— Libri che utilizzano la do-
cumentazione di un'operazione
precedente, di un progetto già
attuato (il materiale richiede in
questo caso criteri di presenta-
zione differenti rispetto a quelli

usuali e le scelte tipografiche
spesso ne modificano o accen-
tuano certe caratteristiche origi-
narie).

— Libri nei quali il materiale
(testi, fotografie, immagini) è sta-
to pensato in funzione della stam-
pa, sulla base di un progetto uni-
tario.

— Libri, infine, in cui attraver-
so un uso improprio dei proce-
dimenti di stampa (ad esempio
una sovrapposizione di caratteri
oltre il limite della « leggibilità »)
l'operazione documentata
viene a coincidere con la realiz-
zazione del libro stesso.

Tre casi, tre categorie. Unifi-
cate, oltre che dallo strumento,
da un'ennesima riflessione più o
meno consapevole sul rapporto
fra produzione artigianale e pro-
duzione industriale.

Comune a tutti gli autori è in-
fatti la volontà di recuperare uno
spazio di intervento diretto in un
processo « meccanico » quale
quello tipografico-editoriale.

E non limitare così, ancora una
volta, la determinazione del va-
lore del prodotto (e la soluzione
dei problemi che vi sono con-
nessi) a una fase puramente pro-
gettuale separata dalla concreta
esperienza operativa.

PROCESSO PARTECIPATO

all'ALZAIA

Giancarlo Croce

di Enrico Crispolti

Si può rendere partecipabile il processo d'elaborazione dell'opera d'arte? La nostra tradizione specifica è quella della comunicazione attraverso l'opera della quale potrà solo eventualmente trasparire il processo; ma questo punto si conclude nell'opera, che è il traguardo classico dell'attività artistica, del « processo creativo », e la sola che infine conti nel rapporto di comunicazione con il « fruitore ». E quest'ultimo non ha quindi che da affrontare l'opera stessa, ormai compiuta e conclusa nella sua assolutezza, cercare di intralderli se ne è capace, se ne avrà sufficienti strumenti.

Non v'è dubbio che la tradizione di non socializzazione tipica della nostra cultura artistica (e in particolare dall'individualismo romantico) si alimenti in questa unilateralità di rapporto, ovè appunto, se l'opera media un'intenzione comunicativa, la media tuttavia assolutizzando nell'incontro frontale con un prodotto finito e compiuto: tipico segno di una concessione e gestione del tutto unilaterale e classica della cultura. La cultura è infatti patrimonio soltanto dell'operatore culturale, dell'artista, e dunque questi si esprime nell'opera, vi esprime la propria cultura: al « Fruitore » non resta che un'apprensione più o meno supina, di maggiore o minor consenso acculturizzante.

Una simile condizione di unilateralità, al suo estremo, non può non risultare persino terroristica, come mai ci appaiono quei modi di presentazione, di esposizione tradizionalmente affidati unicamente all'esibizione pura e semplice delle opere, dei prodotti culturali finiti. Ma il processo non è a monte dell'opera è proprio impartecipabile, è proprio insocializzabile? Cioè la socializzazione della cultura artistica può rivolgersi soltanto nella socializzazione dei prodotti finiti, di tale cultura, delle opere dunque? La critica idealistica propose a suo tempo una metodologia di lettura dell'opera d'arte come ricostruzione del suo processo creativo. Si trattava cioè di superare un muro di assolutezza attraverso la ricostruzione genetica e anche geneologica, culturale e psichica, dell'opera stessa. Ma l'istanza partecipativa attuale, cioè di una dimensione culturale intimamente di partecipazione, impone un radicale rinnovamento di prospettive di rapporti. Non si tratta naturalmente di decretare la fine della possibilità di una comunicazione



attraverso l'opera, né della liceità di un lavoro individuale. Ciò che occorre superare è proprio invece quella unilateralità romperne il circolo. E così il modo stesso di proporre l'opera dovrà essere commisurato ad un reale confronto con il destinatario, dovrà in certo modo essere condizionato dalla necessità di stabilire un dialogo reale con il « fruitore », in un rapporto rispetto a questo non più di carattere verticistico, ma di reati di ordine orizzontale.

In questa prospettiva tuttavia il momento di implicazione comunicativa non può più ridursi soltanto alla circostanza dell'opera, ma richiama l'interesse del processo. Singoli operatori o gruppi direttamente impegnati nell'attività culturale estetica nel sociale privilegiano infatti il processo rispetto all'opera, proprio perché le possibilità di partecipazione che il processo offre sono decisamente superiori a quelle che offre invece l'opera finita e compiuta. Tuttavia non si può neppure pretendere di esaurire le possibilità del lavoro culturale attuale nell'orizzonte del movimento di impegno culturale diretto entro il contesto sociale. Questo movimento è venuto certo assumendo sempre più consistenza e consapevolezza della propria disagevole e rischiosa problematica (e in modo molto diverso). Tuttavia è impensabile escludere la liceità e la produttività culturale anche di operatori singoli, che intendano cioè esattamente operare in termini individuali e attraverso la proposizione di prodotti di tale loro operatività. D'altra parte non credo però neppure possibile oggi che il singolo, individuale, operatore non finisca per riconoscere la necessità di confrontarsi con un diverso grado di domanda culturale, che è appunto domanda di partecipazione.

Di qui dunque la necessità di sollecitare chiarimenti e di avviare occasioni di esperienza e di dibattito anche in questo versante della ricerca. E l'iniziativa che la Cooperativa Alzaia ha avviato a Roma all'insegna di « Processo partecipato » intende essere proprio una sorta di provocazione ad una problematica di socializzazione rivolta ad artisti ed operatori estetici singoli, e anche operatori culturali (critici compresi). Il nuovo ciclo che si è inaugurato il 27, 28, 29 aprile con il lavoro di Giancarlo Croce, corre parallelo e complementare con quello su « Attività estetica e territorio » avviato nella scorsa stagione e tuttora in corso (le ultime presenze sono state le esperienze all'Accademia di Belle Arti di Catanzaro, animate soprattutto da Enrico Bugli, il lavoro dell'A/social Group di Napoli, e fra giorni l'attività dell'Open Laboratory sempre di Napoli, animato da Ciro De Falco).

La rassegna « Processo partecipato » prevede di affidare per due o tre giorni per ciascuna presenza lo spazio espositivo e di incontro e di laboratorio dell'Alzaia soprattutto a singoli operatori (soprattutto cioè appunto ad operatori impegnati in un lavoro tipicamente individuale), affinché vi conducano la progettazione e la realizzazione di un loro momento di ricerca in continuo rapporto « aperto » con il pubblico, sollecitato così a partecipare ai processi formativi dell'opera d'arte, anche intesa nel senso tradizionale di oggetto estetico.

Si tratta essenzialmente di dare la possibilità ai « Fruitore » comuni, a studenti delle scuole artistiche, e a tutti coloro che si occupano di processi artistici, di partecipare dall'interno al formularsi di un processo creativo compiuto, dalla prima elaborazione alle successive fasi di sviluppo, fino alla loro realizzazione definitiva, qualunque essa sia. Una

ipotesi di lavoro di questo genere è infatti naturalmente aperta a qualsiasi tipo di processo estetico, sia esso pittorico, plastico o grafico, o attraverso nuovi « media », sia « performances », azioni, attività stessa sul territorio, ecc. E la rassegna è anche appunto aperta a critici ed operatori culturali nell'ambito estetico che possono organizzarvi un chiarimento esplicativo dei modi del loro stesso lavoro, eventualmente in collaborazione con un artista (la prossima presenza sarà del critico teatrale Achille Mango nel rapporto con operatori teatrali e attraverso una lettura in chiave di « teatro concettuale » del lavoro del Gruppo Salerno 75).

Una registrazione in VTR che sarà trasmessa, secondo un progetto in rapporto con l'Assessorato alla Cultura, in aree pedonali del centro storico, permetterà un ulteriore momento di partecipazione e di dibattito.

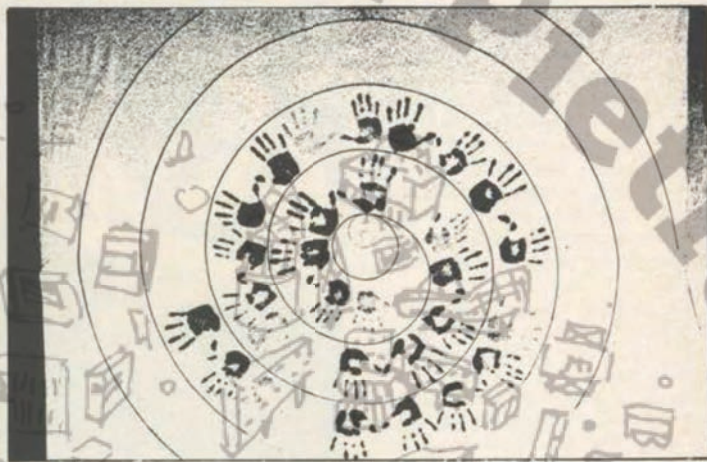
Partecipare il processo significa rompere decisamente l'unilateralità dell'opera e aprire un rapporto reale di protagonismo partecipativo da parte del « fruitore », tradizionalmente invece distanziato se non emarginato. E anzi esattamente chiedere sia all'operatore sia al fruitore stesso una ridefinizione dei loro ruoli, insomma un loro impegno diverso. La provocazione dunque è duplice, e riguarda appunto ambedue i poli tradizionalmente distanti della « comunicazione estetica », nella prospettiva di una esperienza partecipativa socializzante.

Ha iniziato appunto Giancarlo Croce proponendo, assieme a documenti sul suo lavoro attuale, in una sorta di laboratorio di stampa la realizzazione di una « Macchina fantastica », consistente nella realizzazione collettiva di un « Mandala », stampando le impronte di mani lungo gli svolgimenti di una spirale, dal centro alla periferia. « Premesso che un Mandala è la rappresentazione grafica, e quindi simbolica, del processo di disintegrazione e reintegrazione esistente nel Cosmo e nell'Uomo », sottolinea Croce nel volantino d'invito al lavoro collettivo, « partiamo da un punto che simboleggia il centro primordiale, il dinamico Tutto. Questo con il suo movimento si espande determinando una serie infinita di avvolgimenti a spirale intorno a se stesso ». « Percorriamo insieme questa via-spirale lasciando su di essa l'impronta delle nostre mani ». Delle mani come segno di produttività, come segno di identità individuale; tipico segno

magico. «Stamperemo una volta la mano destra e una volta la mano sinistra e queste segneranno la ciclicità del percorso: la sinistra (lunare) espandendo la sua radianza verso l'esterno, la destra (solare) concentrandola verso l'interno: ciò esprime l'idea dei due poli e della reintegrazione del

Tutto. Useremo per la stampa delle impronte la successione dei colori dello spettro per creare una circolazione continua di luce». Questo lavoro collettivo lungo due giorni ha segnato il momento culminante del laboratorio di stampa che Croce ha proposto nello spazio dell'Alzaia. Il risultato è stato estremamente suggestivo nell'ordine del prodotto finale, ma particolarmente intenso è risultato il momento partecipativo al processo, veramente collettivo. Una sorta di ritualità partecipata con immediatezza e naturalezza. E d'altra parte l'esito collettivo si colloca in una traiet-

toria di interessi per quell'esperienza di ricerca «extra-media» (escludente cioè la feticizzazione di un sigolo «medium») alla quale Croce, attraverso la sua poetica di sottile analisi psicologica collettiva da diversi anni enunciata, partecipa in modo mi sembra assai tipico.



«Processo partecipato»

La Cooperativa Alzaia organizza durante la stagione 1977-78, parallelamente allo svilupparsi del lavoro già avviato lo scorso anno su «Attività estetica e territorio», una rassegna di presenze soprattutto individuali all'insegna di «Processo partecipato».

La rassegna prevede di affidare per due o tre giorni per ciascuna presenza lo spazio espositivo e di laboratorio soprattutto a singoli operatori, soprattutto cioè a operatori impegnati in un lavoro tipicamente individuale, affinché vi conducano la progettazione, e la realizzazione di un loro momento di ricerca in continuo rapporto «aperto» con il pubblico, sollecitato così a partecipare ai processi formativi dell'opera d'arte, anche intesa nel senso tradizionale di oggetto.

Si tratta essenzialmente di dare la possibilità a fruitori comuni, a studenti delle scuole artistiche, e a tutti coloro che si occupano di processi artistici, di partecipare dall'interno al formularsi di un processo creativo compiuto, dalla prima elaborazione alle successive fasi di sviluppo, fino alla loro realizzazione definitiva, qualunque essa sia.

Un'ipotesi di lavoro di questo genere è naturalmente aperta a qualsiasi tipo di processo estetico, sia esso pittorico, plastico o grafico o attraverso nuovi «media», sia «performance», azioni, attività sul territorio ecc.

La rassegna è anche aperta a critici o operatori culturali nell'ambito estetico, che potrebbero organizzarvi un chiarimento esplicativo dei modi del loro lavoro, eventualmente in collaborazione con un artista.

La rassegna può assumere quindi l'aspetto di un momento didattico estremamente qualificato, sia come occasione d'analisi partecipata di processi creativi, sia come esplicitazione di riflessioni teoriche sui problemi attuali della ricerca visiva.

Legato a questa attività di laboratorio aperto, e momento legante e unificante sarà un VTR che registrerà lo svolgersi della rassegna, registrando anche l'eventuale area di modificazioni del processo stesso. E il VTR ha anche la funzione di rendere ulteriormente partecipabile la rassegna con la possibile istituzione di punti di visione (differiti) nelle isole pedonali cittadine, ove eventualmente riversare momenti di lavoro nell'ambito della rassegna stessa, sollecitando quindi ulteriori situazioni di partecipazione e dibattito. Gli spazi pubblici da utilizzare sarebbero le grandi isole pedonali di Piazza Navona, del Pantheon, di Piazza Farnese e di Piazza Santa Maria in Trastevere.

La proiezione ciclica di momenti culturali qualificati, sia sotto il profilo della ricerca artistica, sia sotto quello della sollecitazione partecipativa, darebbe un valido contributo alla definizione dell'uso comunitario di tali spazi in via di degradazione.

Il programma di un laboratorio aperto che inviti ad una situazione di «processo partecipato» nasce anche da un'altra precisa esigenza. Analizzando lo svolgersi della rassegna «Attività estetica e territorio» della scorsa stagione si è avvertita una carenza soprattutto nel comunicare le esperienze al di fuori del contesto sociale in cui sono avvenute. Cioè in pratica tutte le esperienze hanno avuto valore e diffusione solo nell'ambito delle situazioni locali nelle quali sono avvenute, e i tentativi fatti per diffondere

le tematiche culturali che esse portano avanti non hanno avuto grossa riuscita, in quanto è stato estremamente difficile rendere partecipi con una documentazione pur precisa e dettagliata, interlocutori che non fossero quelli originari che avevano partecipato di fatto a quella esperienza in veste di operatori. Continuare ad avere soltanto una veste di informatori entro un ambito determinato è di fatto un momento perdente nel futuro della ricerca in questo campo di rapporto territoriale. Di qui la necessità di riunire sia il momento della ricerca sia quello dell'informazione in un solo momento operativo, quale appunto potrebbe essere quello del laboratorio aperto, o del «processo partecipato» attraverso il lavoro di una determinata fascia di operatori. In questo modo si potrebbero avere parametri di intervento da applicare in seguito in processi più complessi nel territorio.

Le eventuali indicazioni che potrebbero venir fuori dal lavoro di laboratorio dell'esperienza della rassegna «Processo partecipato» potrebbero essere almeno queste:

- a) per l'Assessorato alla cultura, sulla base dei risultati dell'attività globale del laboratorio, potrebbe risultare utilizzabile lo schema della rassegna per una ipotesi di utilizzo degli spazi;
- b) un'altra indicazione data dall'esperienza del laboratorio potrebbe essere quella di agganciare il lavoro ad una possibile rifunzionalizzazione dei programmi delle scuole ad indirizzo artistico, che tra l'altro potrebbe riguardare anche attività periodiche dell'Assessorato;
- c) un'altra proposta potrebbe essere quella di legare almeno una parte del laboratorio attraverso alcuni dei partecipanti ad una ipotesi teorico-pratica di rifunzionalizzazione di spazi pubblici fatiscenti, di possibile uso comune (vedi Tor di Nona o le isole pedonali).

La Cooperativa Alzaia, nell'ambito della rassegna «Processo partecipato», oltre a curarne insieme a Enrico Crispolti l'organizzazione ed il coordinamento e le conclusioni si occuperà della realizzazione di una registrazione in VTR.

Inoltre parteciperà alla rassegna stessa con un proprio progetto specifico.

L'invito alla rassegna «Processo partecipato» è rivolto a:

artisti ed operatori estetici:

Gianfranco Baruchello, Nicola Carrino, Claudio Cintoli, Teodosio Magnoni, Sergio Lombardo, Achille Perilli, Paolo Buggiani, Gruppo Carli, Liberti/De Matteis, Salvatore Brancato, Ennio Calabria, Aldo Turchiaro, Giulio Turcato, Toti Scialoja, Fiorella Rizzo, Giancarlo Croce, Nato Frasca, Mirella Bentivoglio, Nanni Balestrini, Lamberto Pignotti, Guido Strazza, Cooperativa Alzaia;

critici e operatori culturali:

Antonio del Guercio, Francesco Vincitorio, Filiberto Menna, Claudia Terenzi, Emilio Villa, Giuseppe Bartolucci, Boris Porena, Maurizio Calvesi, Achille Bonito Oliva, Marisa Volpi Orlandini, Luciano Marziano, Italo Mussa, Maria Torrente, Maurizio Fagiolo, Achille Mango, Dario Micacchi, Alberto Boatto, Nello Ponente, Giorgio di Genova;

operatori politici e amministratori locali (eventualmente):

Nicolini, Fraiese, Pestalozza, Di Cervo, e funzionari delle diverse Circoscrizioni.

il movimento della poesia italiana negli anni 70

Tre giorni di seminario al Club Turati

di Tomaso Kemeny

Non si può parlare della poesia in movimento. Se si tenta di evidenziarne la dinamica, la si blocca in un modello necessariamente statico, utile semmai, nella prospettiva di una tipologia della cultura. Se si finge di non bloccarla, mimandone la forza in espansione indefinita (per quanto vincolata a spostamenti virtuali, immanenti alla scrittura in atto), si finisce per banalizzarne le metafore, e, allo stesso tempo, per lacerare il metalinguaggio in favore del « demone dell'analogia ».

La passione specifica che lega al significante poetico, come è ovvio, non può venire evocata, né irrigidita in una pratica che la nega. Per i lavori in corso dei poeti degli anni '70, non risulta utile, dal punto di vista del fare poetico, quindi, enucleare, a sostegno, la poetica immanente; si potrebbe correre il rischio — risucchiante — di delimitare l'attività degli « autori » secondo un'identità stilistica prematuramente istituzionalizzata. Ne serve



AL SEMINARIO HANNO LETTO RELAZIONI: Tomaso Kemeny, Cesare Viviani, Mario Baudino, Enzo di Mauro, Sergio Pautasso, Raffaele Perrotta, Antonio Porta, Antonio Prete, Carlo Alberto Sitta, Mario Spinella, Nanni Cagnone, Gilberto Finzi, Giancarlo Majorino, Giancarla Pontiggia, Roberto Carifi, Giuseppe Conte, Giorgio Cusatelli, Ermanno Krumm, Angelo Maugeri, Marco Forti, Renato Barilli, Matteo D'Ambrosio, Giulio Ferroni, Franco Fortini, Stefano Giovannardi, Gregorio Scalise, Giorgio Patrizi, Felice Piemontese, Lamberto Pignotti, Adriano Spatola.

SONO INTERVENTI AL DIBATTITO (oltre ai già citati): Angelo Lumelli, Giuseppe Pontiggia, Giovanni Raboni, Alfredo Giuliani, Stefano Agosti, Maria Corti, Nanni Balestrini, Nemi D'Agostino, Aldo Tagliaferri, Giorgio Manacorda.

HANNO SEGUITO I LAVORI: Giulia Niccolai, Vincenzo Accame, Roberto Sanesi, Nico Orengo, Elio Pagliarani, Gabriella Sica, Maurizio Cucchi, Giuliano Gramigna, Piera Opez-zo, Tiziano Rossi, Adelaide Sozzi, Lucio Vetri.

divenuti epigoni-falsari della propria produzione più significativa.

Perché allora organizzare un seminario, il 7-8-9 aprile, sulla poesia in movimento? Non si trattava del progetto di cristallizzare, nel discorso pubblico, un movimento in atto. Tra l'altro Viviani ed io abbiamo voluto un seminario « scandalosamente » chiuso per permettere a tutti i presenti l'imbarazzo di un intervento di quindici minuti e del conseguente dibattito. Se avessimo aperto a tutti i poeti in qualche modo significativi, avremmo avuto bisogno di un convegno di una settimana. La fatica sarebbe stata insostenibile.

Soprattutto non si voleva che la presenza del « pubblico » facesse degenerare l'incontro in una festa in cui gli « autori » potessero venire colti da una deprimente euforia, dalla sindrome da Festival della Canzone anni '50-'60.

Ecco, era troppo promettente l'equivoco che noi si tendesse a predeterminare una specie di « punteggio di Amburgo », che, calate le tendine sulle finestre e serrate le porte dell'incontro, si tentasse, preordinando alleanze interessate e artificiose, a stabilire una graduatoria nella prospettiva della retorica del « nuovo », sforzandosi a scavalcare, a vari livelli, i nostri « padri » putativi. Come se il progresso non fosse la metafora più fastidiosa in poesia.

Ma una festa, di cui i più non si sono accorti, c'è stata; e ciò quando la parola, nei discorsi di Baudino, Conte, Cagnone, Giancarlo Pontiggia, Di Mauro e altri, con diversa gradazione di intensità e di « qualità », prendeva l'iniziativa, met-



considerare il singolo testo come manifestazione specifica e concreta di una letterarietà astratta, operazione remunerativa se rivolta verso opere di poeti ormai inattivi o



tendo in secondo piano la pur significativa padronanza del senso. Quando si simulava uno sfarzo non motivato dal contesto socio-storico dato.

Si parlava indirettamente del lusso necessario per tutti. Il contagio non si è diffuso.

I poeti «nuovi» si esibivano disarmati (il godimento rifiuta il melodramma). Non portavano, infilate nelle cinture, spade di legno dorato, nè pistole di plastica, di pramatica negli incontri, rari, di questo tipo. La mancanza di paura della cultura e dei suoi solidi schieramenti permise ad alcuni «giovani» di non drammatizzare le differenze per celebrare il gusto della parola imbrigliata a metà, che a molti parve indecorosamente in libertà.

Franco Fortini scandalizzato da tanta estasi pensò di trovarsi tra i fantasmi dei poeti gorgheggianti in pieno fascismo. Con la bravura del grande tenore ha discredito un'intera generazione, recitando il disconoscimento di paternità a coloro che si sentono, da tempo, felicemente orfani.

Ha confuso il «carnevale» (incomprimibile per i «giovani» — sciolti dai legami di una poetica comune — nell'ordine del simbolico, «carnevale» che il rapporto capitalistico tende a esiliare dall'ordine reale) con il sussurro esangue delle «anime belle» che concorsero a rattristare la sua giovinezza.

Dopo tanto marxismo, semiottica, freudismo i poeti degli anni '70 presenti, si sono dimostrati ben consapevoli della «maschera» necessaria per mettere in questione, senza deliri di onnipotenza, i limiti dell'ordine simbolico dato.

Pochi si sono accorti che il sorriso, sul volto dei poeti «nuovi», non era né di circostanza, né segno di benevolenza richiesta a tutti i costi, ma che somigliava, in modo allarmante, a quello del gatto di Alice che nessun discorso è riuscito ancora a decapitare. Né mi pare che si possa affermare, senza arrossire, che la tattica dello struzzo sia la nostra. C'era forse qualcuno che sperava di coinvolgere i «giovani» in qualche rissa degradante, la più efficace delle modalità promozionali (per la reciprocità che la caratterizza) nella vecchia società letteraria.

A caldo non intendo fare la cronaca delle tre giornate. Mi basta ricordare come Giancarlo Majorino manifestasse l'esigenza di inglobare nel testo il «mentre» (la lotta di classe mai risolta) si scrive; come Mario Spinella avesse il dubbio che nei testi dei poeti in questione si assistesse alla disseminazione feticizzante di un corpo fantasmatico, oggettivato come merce.

Maria Corti, con molta chiarezza, diceva come il dibattito languisse per la difficoltà di intervenire nella ridda dei significanti allo stato selvaggio, incuranti come si finivano i poeti «giovani» dell'oc-

chio sociale e di un rapporto corretto col sapere. Spatola contrappone al discorso di Majorino il rifiuto di immaginare la lotta di classe come puro contenuto, affermando che, per non riparare in un alibi trascendentale, non si può rinunciare alla scrittura poetica, all'architettura formale prodotta quale significato concreto.

Ironicamente Cagnone lamentò l'assenza di nemici e la sua parola fu presa alla lettera da gran parte della stampa. C'era chi invocava analisi testuali, ma Viviani e io, sin dalla lettera di invito al seminario, abbiamo abdicato ad ogni prescrizione per quanto riguardava le modalità degli interventi. Non era il caso di consentire la rassicurante polarizzazione dei discorsi.

Ognuno ha partecipato come ha ritenuto opportuno sull'oggetto sguisciente della poesia in movimento. I testi sono sfuggiti, per questa

volta, alla marchiatura, ricoperti dallo sforzo prodotto dal tentativo doloso di parlare dell'impossibile.

L'imbarazzo provocato dallo spostamento vertiginoso dell'oggetto della discussione — nei vari discorsi — era inevitabile. Non è stato eretto il monumento al poeta ribelle annata 1978, tanto più facilmente mercificabile (ma per essere precisi la poesia, in ogni caso, vende poco) o, meglio, tanto più facilmente codificabile e riducibile al dato.

I poeti-monumento, intervenuti, non sono stati simbolicamente distrutti. In realtà nessuno ha provveduto ad attaccarli. I poeti degli anni '70 non si riconoscono come famiglia in guerra con la piccola società, quella letteraria; né come «drappello» di avanguardia o del ritorno alla tradizione.

Non condivido il discorso di Barilli che ha accuratamente limitato

il campo possibile alla scrittura poetica.

I poeti «nuovi» (li chiamo così solo per comodità comunicativa) che hanno parlato (gli assenti, i muti, gli esclusi per motivi di tempo parlano e parleranno; né mancano le occasioni per leggerli) hanno dimostrato di non avere fretta di venire riduttivamente omologati nella categoria funzionale di un «discorso alternativo».

Spatola ha alluso al ritorno del vecchio mito della «vocazione». Certo non si può parlare di vocazioni messianiche, di quelle che pretendono di portare sulle spalle tutti i pesi del mondo. Si può parlare di mancanza di pudore e di vergogna nel manifestare le motivazioni metaforiche (e, in qualche caso, persino nel manifestare le motivazioni metafisiche) del proprio lavoro. C'è una propensione alla leggerezza, al lusso, alla volubilità tutt'altro che facile, necessari per una ricerca poetica non programmata. C'è il rifiuto delle alleanze (anche tra coetanei) e delle pose difensive.

Si può ancora ricordare gli interventi teorici, in diverse prospettive, di Ermanno Krumm, Roberto Carifi, Giorgio Manacorda, Stefano Agosti, Aldo Tagliaferri, Giulio Ferroni, Antonio Prete e Raffaele Perrotta. Nei loro discorsi mancava la referenza diretta ai testi poetici di questi anni. Ma erano pertinenti; la parola in azione presuppone l'incrociarsi stimolante di discorsi ad ampio respiro.

Non ho nominato alcuni intervenuti che sappiamo che sanno masticare bene la poesia. Ma in questo contesto si sono trovati spaesati. Alcuni maligni mi dicono che i più sorpresi a non essere attaccati sono stati gli ex «novissimi» Giuliani (che ha trovato le parole giuste per significare l'entropia teorica dei poeti «nuovi», considerati come gruppo generazionale), Porta, Balestrini, Pagliarini, «padri» da cui molti dei poeti «nuovi» hanno imparato qualcosa, pur essendosi mossi, poi, spostandosi imprevedibilmente. Dimenticavo di dirvi che Sergio Pautasso indicò il «vero» movimento della poesia degli anni '70 nell'opera di Luzi, Caproni, Bertolucci, Sereni.



ARCHITETTURA DISEGNATA

di
Ugo La Pietra

Può essere una coincidenza! Ma da qualche tempo la disciplina architettonica sta attirando contemporaneamente l'attenzione di critici e di mercanti che fino a ieri erano impegnati a svolgere la loro attività all'interno delle cosiddette «arti visive». Forse il momento di crisi, la mancanza di nuove proposte, la contrazione del mercato sono le ragioni che stanno spostando l'interesse di diversi operatori culturali delle arti visive all'architettura soprattutto in riferimento ai suoi aspetti di ricerca e di espressione poetica.

Difatti questo interesse (forse per deformazione professionale) è rivolto soprattutto a tutto ciò che non è architettura costruita: il disegno, il progetto, il plastico, il gesto e l'evento, sono, a seconda delle aree esplorate, i risultati più facilmente controllabili da chi ha esercitato da sempre la pratica della critica nelle gallerie d'arte nei musei o nelle riviste di settore.

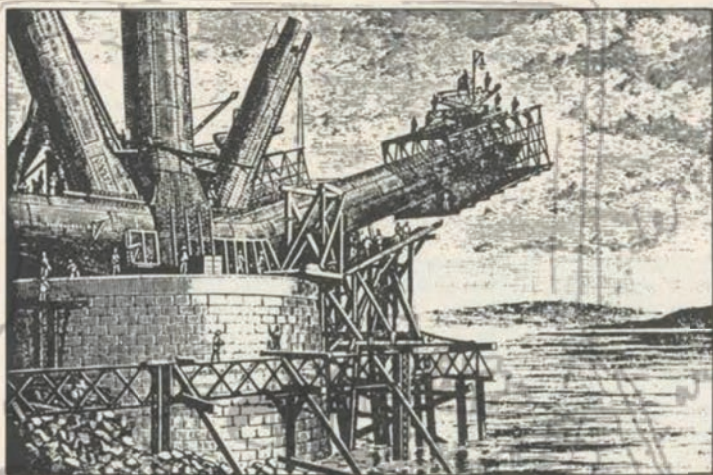
La mostra «Architecture I» nella galleria di Leo Castelli a New York curata da Pierre A. Praxine (Walter Picler, Emilio Ambasz, Raudund Abraham, Richard Meier, Venturi, James Stirling, Aldo Rossi) e la rassegna Presenza-Assenza curata da Fulvio Irace alla Galleria d'arte Moderna di Bologna rappresentano due occasioni abbastanza rilevanti che confermano appunto la tendenza «esplorativa» sopra enunciata.

La prima mostra denuncia chiaramente lo scopo di voler introdurre o meglio lanciare a livello internazionale il mercato del «disegno d'architettura» dove non vi è ancora distinzione alcuna tra il disegno inteso come «opera» autonoma e come documento dell'opera.

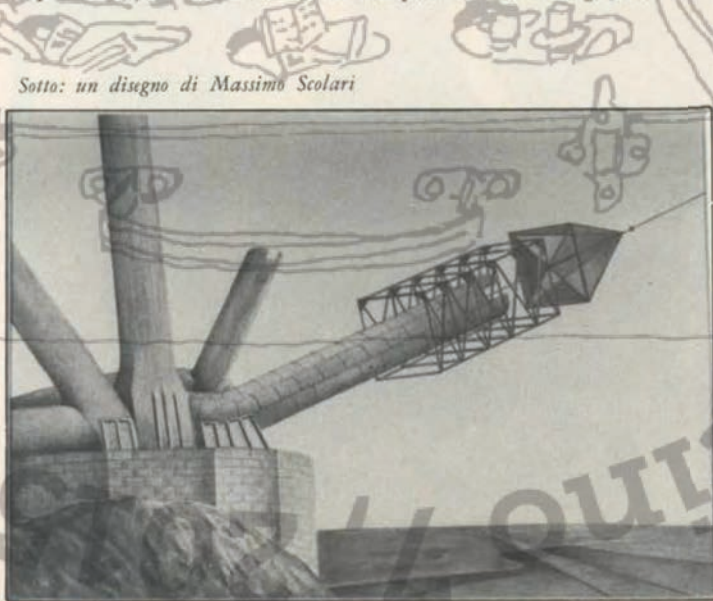
Appare inoltre chiaro come vi sia da parte degli organizzatori la volontà di porre l'accento sulla curiosità che può nascere nel pubblico verso il metodo di lavoro, grafico e mentale degli architetti. Pochi autori ben selezionati tra i nomi che da anni sono sulla scena internazionale accostando con estrema disinvoltura architetti radicali (vedi Picler e Abraham) a professionisti veri e propri (Stirling).

Un po' diversa è invece la mostra Presenza-Assenza in cui si cerca di abbozzare in modo un po' grossolano una teoria recuperata un po' brutalmente dal saggio Presenza-Assenza di Barilli.

La mostra cerca di proporre l'ipotesi (almeno nelle intenzioni di chi l'ha organizzata) della



Sopra: l'incisione «La costruzione di una pila del Forth Bridge 1887»



Sotto: un disegno di Massimo Scolari

esistenza di due modelli culturali in conflitto.

In effetti, riferendoci alla cosiddetta conflittualità dei due modelli opposti, sono già stati fatti diversi tentativi di classificazione, ad esempio: ritroviamo nell'arte la cosiddetta «linea analitica» (individuata da F. Menz) a cui si contrappone la «linea sintetica» di A. Bonito Oliva, mentre nell'architettura il «Pittoreresco» contrapposto al «Sublime» da C. Dardi e l'«Ordine»/«Disordine» esplorato da Tafuri rappresentano i precedenti alle scelte organizzative di Irace.

Presenza-Assenza ricalca un po' le sue citate distinzioni: da una parte PRESENZA: (E. Sottsass, Superstudio, A. Branzi, A. Mendini, F. Razzi, U. La Pietra, R. Dalisi, A. De Angelis, P. Bordin con P. Bortolami) dovrebbe essere «una architettura che propone un progetto di autocoinvolgimento nella realtà mondana, secondo una calcolata serie di sconfinamenti dai suoi tradizionali limiti», dall'altra ASSENZA (C. Dardi, A. Isozaki, P.D. Eisenman, P. Sartogo, A. Cantafora, A. Rossi, J. Hejduk, M. Scolari, H. e L. Krier, Studio Labirinto, F. Purini, H. Hollein, Ch. Moore, R. Machado e J. Silveti, M. Gandelonas e D. Agresti) dovrebbe esprimere «una architettura che tende a rifiutare i rapporti con il mondo per dedicarsi alla costruzione di un universo artificiale da realizzare nel chiuso del laboratorio compositivo». In effetti anche solo facendo riferimento all'ultima Triennale, è possibile riconoscere la presenza all'interno della disciplina architettonica due correnti distinte; basterebbe ricordare, appunto, la sezione curata da Sottsass (area «radicale») e quella ordinata da Rossi (area «monumentale»). Ma parlare oggi di «opposti modelli», di «conflittualità» ci sembra ormai un po' troppo facile e sbrigativo soprattutto in riferimento ai nomi che figurano nella rassegna di Bologna.

Gli anni passano, e certe espressioni di «architettura radicale» hanno perso la loro qualità dissacratoria, mentre molto lavoro di Rossi e dei «rossiani» sta diventando sempre più «utopico» sottraendo così ai cosiddetti radicali (si pensi alla «Nonstop-city» degli Archizoom, o i vari progetti del Superstudio) questa componente che passa all'interno di quella area di ricerca che ha sempre creduto nel progetto e nella sua naturale risoluzione nel «costruito».

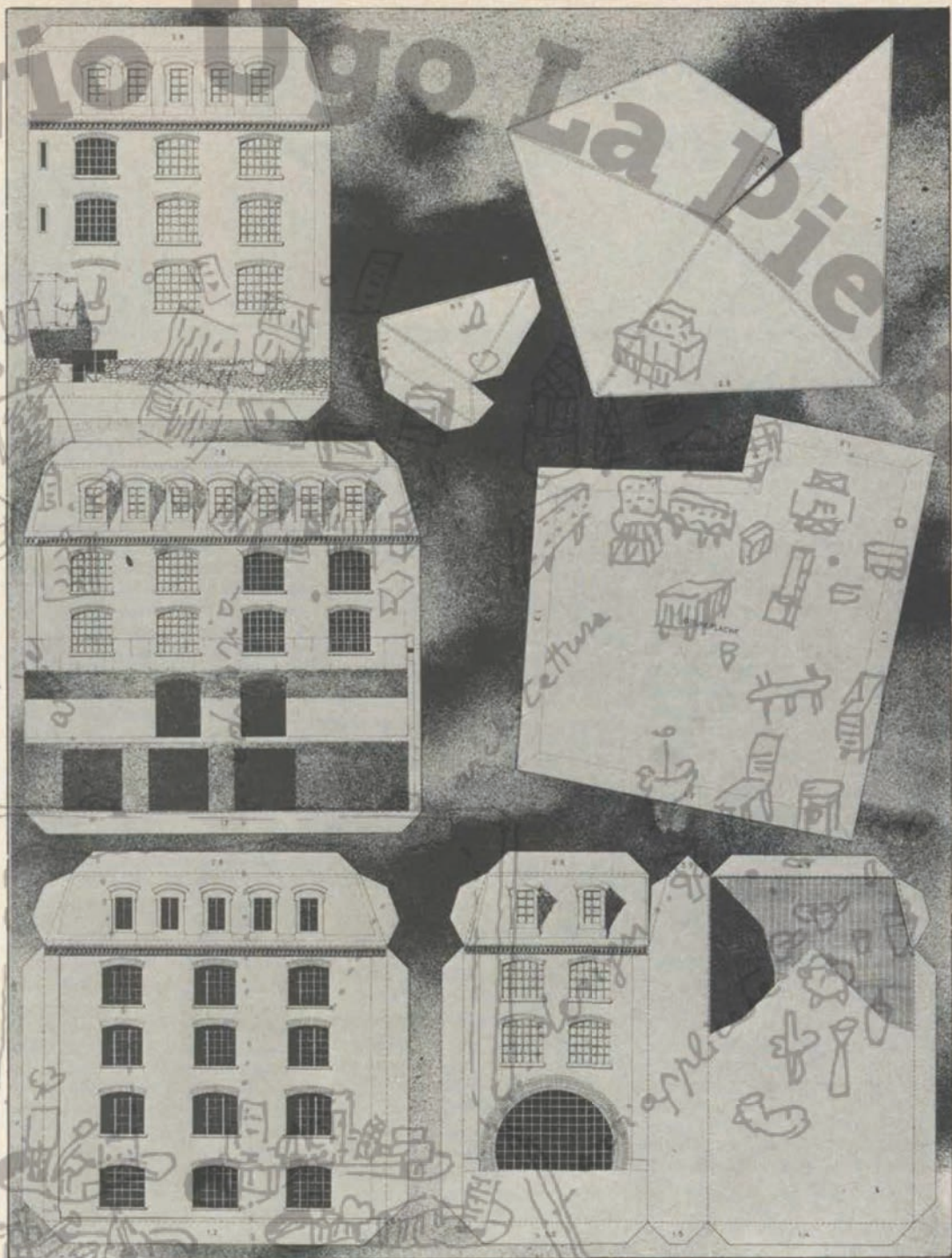
(vedi i progetti di Rossi e il quartiere Gallarate).

Ma alla critica è sempre piaciuto creare delle etichette e formulare ipotesi di aree e di controaree.

Anche in questa mostra le classificazioni appaiono rigide e ricche di incredibili incongruenze, ad esempio: H. Hollein, l'architetto radicale per eccellenza, colui che ha detto che « tutto è architettura » e che ha esposto come opera architettonica « una pillola » o una « bomboletta spray », viene classificato nella categoria degli « assenti »; e così Purini (anche se ogni tanto si diverte a fare delle incisioni; una sorta di « capricci piranesiani » su diversi temi estratti dalle avanguardie storiche in architettura) malgrado la sua intensissima e accanita attività progettuale (ha partecipato a quasi tutti i più importanti concorsi nazionali indetti in questi ultimi anni) viene considerato tra gli « assenti » cioè tra « coloro che rinunciano a rapporti diretti e immediati con la realtà ambientale ». In effetti quasi sempre, queste apparenti rinunce sono solo l'espressione di una vasta categoria di architetti frustrati, a cui strutture politiche ed economiche non hanno ancora dato uno spazio operativo.

Una cosa comunque ci sembra importante notare; al di là delle classificazioni (a parte qualche caso isolato, e malgrado le apparenze) quasi tutti gli espositori di questa mostra hanno un dato comune che risiede in una solida e ferma volontà di rimanere all'interno dello specifico disciplinare.

Questa valutazione comporta però una distinzione: mentre i cosiddetti assenti (per intenderci: Rossi, Scolari ecc.) percorrono questa strada attraverso una autoanalisi alla ricerca disperata di archetipi e di « stili », riducendosi necessariamente ad esplorare l'unica area ancora disponibile (il razional-fascismo), dopo le varie operazioni di recupero operante in passato (neo-classicismo, neo-razionalismo, neo-guefismo, neo-liberty ecc.), i « presenti » (come Branzi, Mendini), pur dimostrando un'apertura verso espressioni non ritenute tradizionalmente disciplinari, vedi gli arazzi di Branzi, e le performances di Mendini mantengono le loro opere all'interno della disciplina architettonica in quanto rimangono « architetti che fanno arazzi » o « architetti che realizzano performances » e così via, cioè cercano di non confondersi a confrontarsi mai con artigiani che tessono arazzi, o artisti del comportamento.



A questo dato comune va aggiunta un'altra osservazione che tutto sommato questa mostra ci dà l'occasione di rilevare: da questa esposizione finalmente appare chiaro che (al di là delle tendenze) la vera spaccatura che si è creata in architettura è tra una attività di ricerca (fatta di dichiarazioni di poetiche, di esperienze estetiche, di fenomeni alternativi di comportamento, di nuovo rapporto coi problemi ambientali e sociali) e ciò che si costruisce ogni giorno, una realtà quest'ultima a cui fa riferimento una categoria di operatori che sviluppa quotidianamente una serie di capacità professionali e spesso di interessi speculativi che si allontanano sempre di più dalla architettura intesa come strumento per migliorare « la qualità della vita ».

L'ARCHITETTURA e comunicazione.

di Gaetano Pesce



L'architettura, come e più di ogni altro linguaggio artistico, può e deve poter esprimere la realtà di chi la fa, la realtà che essa abita, ecc. fino a suggerire il momento storico nel quale si situano il tempo e l'opinione dei suoi ideatori e la magia della loro immaginazione.

E il disegno ed il modello con i quali l'idea d'architettura si rappresenta dovrebbero essere capaci di comunicare non solo l'idea stessa di architettura, il suo contenuto, il suo metodo per essere realizzata, ma anche il tempo che l'autore ha passato sul disegno stesso, i differenti stati d'animo che ha avuto durante il lavoro, e le sue curiosità espressive, anche se non attinenti all'architettura stessa, ma che saranno funzionali a una di lui comunicazione più completa.

Dovrà l'autore esprimere, attraverso l'architettura, la sua ideologia come bagaglio personale e non generalizzato perché, contrariamente a quanto si pensa, l'ideologia è un fatto assolutamente personale. Perché è conformismo quando la si usa senza che ci appartenga; ad esempio è architettura l'ideologia di Wright, Le Corbusier, Mies, ecc... quando è espressa con l'architettura da loro; l'ideologia di Marx è un'ideologia quando è espressa da Marx.

L'ideologia di Cristo è un'ideologia quando è espressa da Cristo.

Non è architetto, ritengo, colui che impiega ideologie altrui per fare la sua architettura.

E' parassitismo ideologico, comodità, staticismo, conformismo reazionario usare ideologicamente ideologie che non dipendono da noi, dalla nostra creatività, che non sono frutto di noi stessi.

La maggior parte degli architetti o cosiddetti tali si reputano rivoluzionari attraverso i discorsi nei salotti, e al contrario con il loro lavoro sono ubbidienti mandarini di qualsiasi regime.

Nel nostro secolo nulla è stato più dannoso nell'architettura che gli architetti.

Come già dissi, non si è sempre architetti: lo si è nel momento in cui si fa architettura, e in altri momenti si è uomini che fanno altre cose, che leggono, che dormono, che mangiano,

che aggiustano un lavabo.

Che scrivono a macchina.

Che guidano un'auto.

Che fanno un buco per terra, che si tuffano nel mare, che segano un pezzo di legno, che fanno dei conti, che si curano una ferita, che guardano le stelle, che invecchiano, che si stringono, ecc. E' l'istituzione che anche in questo caso ha creato forti equivoci. Non è architetto, per esempio (un po' di moralismo non fa mai male) colui che lo è stato in un determinato momento facendo una determinata architettura. E anche in un momento successivo nel farne un'altra, usa la medesima ideologia della precedente, cioè che ripete se stesso in due momenti diversi che opportunamente dovrebbero riflettersi in modi diversi. **LO STILE INTERNAZIONALE** è stato il più perfetto codice per facilitare questo comportamento. Esso E' STATO UN MECCANISMO TRA I MEGLIO CONGEGNATI PER TOGLIERE LE RESPONSABILITÀ PERSONALI, e per contrabbandare un messaggio riduttivo e castratore come una ideologia architettonica impegnata socialmente.

E non solo: possiamo oggi dire che esso è stato tra i fattori più efficaci a provocare la frustrazione quasi generale oggi esistente, che esso ha ucciso realtà territoriali circoscritte, che ha spaccato culture locali di grande ricchezza, che ha sradicato popolazioni dal loro vivere abituale. Pochissimi architetti si sono resi conto di quanto grave sia stato il danno fatto da questa folle ideologia; gli schieramenti politici da destra a sinistra, da chi vuol mantenere lo status quo a chi dice a parole di volerlo cambiare, sono caduti nell'equivoco e si sono serviti, tra l'altro, di questo metodo di fare architettura come di una bandiera per dichiarare il loro avanzamento ideologico e progressista. In realtà con questo strumento hanno ucciso psicologicamente molte popolazioni; ed è solo oggi che con difficoltà usciamo da questo periodo storico in cui si è creduto che essere internazionali fosse segno di progresso.

La maggior parte degli architetti ha dunque servito in ma-

niera fondamentale all'impoverimento ed alla degradazione del contenuto dell'architettura, quasi a minacciarne l'esistenza. Una parte, non riuscendo a trovare una via d'uscita per la loro creatività, ha abdicato all'architettura, per gettarsi ad occhi chiusi nel campo sociologico. Non è importante, dicono, fare architettura, ma è importante la partecipazione della gente. Non è importante cosa esce da un insieme di energie, ma il fenomeno stesso di fare insieme. E la funzione dell'architetto diviene quella di consulente e controllore astratto di una conformistica creatività collettiva convenzionata. Ancora dunque moralismo. Altri, in epoca in cui si comincia a vedere l'importanza delle differenze provocate dalla infinita molteplicità della realtà, temendo che il ruolo venga discusso, proclamano, reazionari, la funzione sacerdotale dell'architetto, recuperano i linguaggi istituzionalizzati dell'architettura del recente passato, e sentenziano l'esistenza di una corrente «nuova» che ha per scopo di ricostituire uno stile e un comportamento unico e mantenere i privilegi della professione (vedi neo-razionalismo). Ancora una volta, un concetto astratto universale, che si vorrebbe stendere come coperta sulle differenti realtà (al contrario, pensa di poter affermare che è finito il tempo delle correnti, degli stili principali, dell'architettura maggiore, ecc...). A tale proposito vorrei richiamare l'attenzione sul fatto che il problema dell'architettura non è solamente la ricerca di nuovi linguaggi, ma anche quello di trovare forme costruttive più consone alle nuove necessità linguistiche. Ciò significa che non si deve ricadere nell'errore compiuto dai primi architetti della scuola moderna, che, accettando lo schematicismo proposto loro e la pianificazione imposta loro dagli ingegneri romantici, e la univalenza di una tecnologia, hanno potuto soltanto darci qualità spaziali estremamente povere ed evidentemente pianificate e riduttive. Si pensi per esempio a Le Corbusier che accetta la griglia suggeritagli dagli ingegneri, e che si limita semplicemente ad agganciarci rispettosamente qualche accento creativo.

Mi rendo naturalmente conto della estrema complessità rappresentata dalla soluzione di questo problema, ma mi sembra per lo meno necessario che si cominci ad interrogarsi, nei progetti, di tale urgenza. Se la tecnica non esiste ancora per dar forma concreta a tali bisogni, si dia almeno segno della nostra fiducia in ciò che avverrà.

E' solo ora che con difficoltà ci rendiamo conto che è estremamente urgente recuperare le nostre origini e lavorare nella conseguenza di ciascuna nostra tradizione. E' estremamente urgente rendersi conto che è gravissimo per l'uomo se ciascuno di noi perde i suoi connotati. E' dannoso non rendersi conto che oggi è riduttivo parlare di «cultura islamica», «cultura cristiana», «cultura latino-americana» o «estremo-orientale», ma che comincia a significare qualcosa dire che in ognuna di queste esistono milioni di culture diverse, rappresentate da milioni di persone, ognuna delle quali ha un certo tipo di visione delle cose. E' estremamente urgente renderci conto che l'immenso valore della vita è rappresentato dalla grande ricchezza costituita dalla differenza tra gli uomini, i luoghi, le cose, ecc. e che oggi chi lavora per eliminare le differenze lavora per eliminare la vita (oggi nessuno è più dannoso di un leader di opinione). Chi si sforza di trasportare modelli culturali da un luogo all'altro (si noti il nuovo museo d'arte moderna di Teheran) senza tener conto delle realtà differenziate, chi lavora per pianificare differenti luoghi e differenti popoli e per ridurli alle stesse caratteristiche, chi lavora per imporre identici modi di consumo pratico a differenti luoghi e differenti popoli, chi lavora per imporre gli stessi modi di pensare, dunque la stessa ideologia, a differenti popoli e a differenti luoghi, lavora tristemente per eliminare la vita.

Prefazione al testo di presentazione alla giuria del progetto per il concorso per la Biblioteca Nazionale di Teheran.



progetto 78

TEATRO DI RICERCA

di Roberto Agostini

le foto del servizio sono di Patrizia Rossi

Per due mesi, da aprile a maggio, l'avanguardia è approdata a Milano: il Carrozzone di Firenze e sette gruppi dell'«area romana», Leo De Bernardinis-Peralgallo La Gaia Scienza Beat '72 Mario Ricci Il Patagrappo La Linea d'Ombra Club-Teatro, hanno aggredito la città in un'espansione orizzontale e vorticoso, in-

scenando spettacoli, improvvisando happenings e performances in luoghi differenti, su un prato, in una chiesa sconsacrata, in una piscina, nei meandri di una cantina off, su palcoscenici tradizionali modificati.

Progetto 78, questo il titolo della rassegna promossa dall'Ente Teatrale Italiano con il concorso

della Provincia di Milano e l'Associazione dei Teatri Italiani di Sperimentazione Professionale, ha voluto colmare un vuoto d'informazione, offrendo a un pubblico ignaro non una vetrina di prodotti ma la possibilità di conoscere e confrontare alcune significative tendenze di neo-avanguardia e post-avanguardia. In

cifre, dieci spettacoli, due lungometraggi (Bene: quattro diversi modi di morire in versi di Carmelo Bene e Laboratorio di Luca Ronconi a Prato di Miklós Jancsó), cinquanta giorni di rappresentazioni.

Le emittenti libere della Nuova Sinistra e l'informazione democratica si sono interessate co-

struttivamente a **Progetto 78**, mentre la Critica ha osservato dall'alto, con sdegnoso distacco, pressoché tutti gli spettacoli ospitati nella rassegna, continuando un annoso e perverso gioco consistente nell'ignorare il diverso per sancire solo l'esistente, il prodotto garantito. E quando non hanno usato l'insulto, questi critici hanno risfoderato sulle loro colonnine di piombo motivazioni ormai viete, penosamente datate, per giustificare il rifiuto dell'avanguardia accusata di essere « irrazionale », « gratuita », « narcisistica ».

Nella realtà, in una città come Milano con pretese di essere un polo culturale europeo ma poco permeabile alle ricerche teatrali avanzate, **Progetto 78** ha creato un insolito movimento, rompendo la noia mortale, l'accademismo grigio e la povertà che hanno condizionato pesantemente questa stagione. E i segnali di rinnovamento sono stati raccolti soprattutto da un pubblico giovane, desideroso di novità, di confronto, di calde polemiche, sempre insopportabile alla routine imposta dalle Cattedrali dello Spettacolo e difesa dai loro apparati monopolistici.

Dopo la prima generazione che aveva debuttato negli anni Sessanta con le dissacrazioni di Carmelo Bene, seguita dal prevalere del gesto sulla parola sull'esempio del Living Theater, dopo la seconda, quella dei Perlini e dei Vasilicò che ancora fresca di boom non ha più di cinque anni,

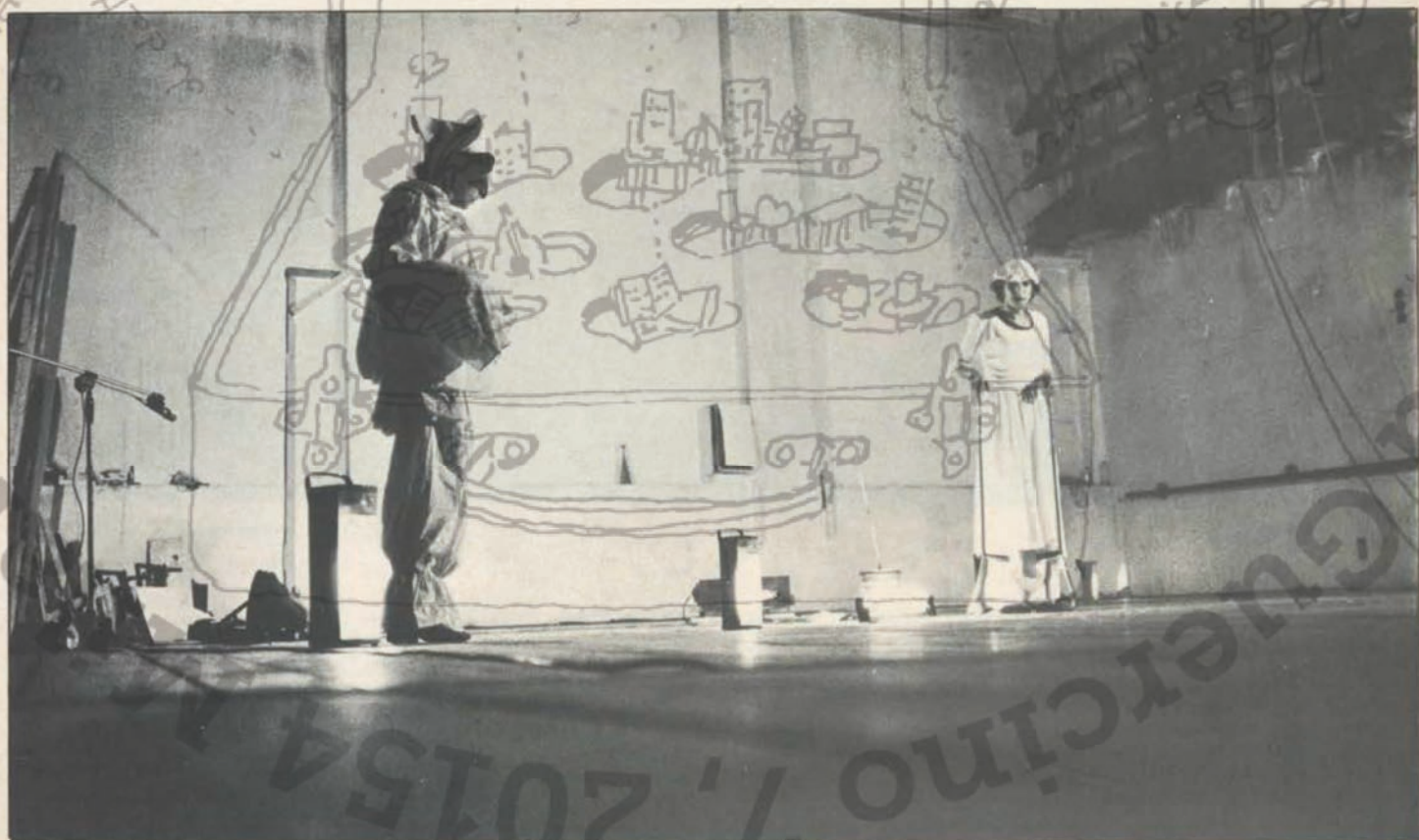
ecco la terza generazione dell'avanguardia presente a **Progetto 78** con i suoi gruppi leader: « Il Carrozzone » di Firenze, « La Gaia Scienza » e il « Beat 72 » di Roma, accomunati dalla Rivolta contro i padri, accusati di essersi lasciati corrompere e consumare dal mercato. Sotto la sigla di **post-avanguardia** questi gruppi giovanissimi hanno offerto tre lezioni diverse sul tema della mor-

te del teatro. Nel loro **post-teatro** la categoria borghese della rappresentabilità viene dissolta da una serie di negazioni; no allo spettacolo confezionato e decoroso, no alla riproducibilità alla mercificazione alla professione come peggiore routine. E cadono le barriere tra il teatro e la danza e la pittura secondo la lezione americana degli **happenings** irripetibili.

Lasciati alle spalle i modelli dei padri, la **post-avanguardia** intende ripartire da un'angosciosa condizione di azzeramento verso sbocchi non ancora precisati. In questa situazione di crisi sono forti i legami di questi gruppi con la disgregazione esterna al teatro, con le mille isole nella società che parlano mille linguaggi, con le generazioni « desideranti » nutrite dalle filosofie di Deleuze e Guattari, di Laing e di Cooper.

E non a caso l'analisi concettuale sul linguaggio e sui mezzi della scena, caratteristica della **post-avanguardia**, si confonde con il dato biografico, con la carica personale, con la coloritura neoromantica ed esistenziale della tensione teorica.

Vedute di Porto Said (nel titolo un omaggio a Arthur Rimbaud che approdò a Said ormai consumato dal male) è il collage di studi portato a Milano dal « Carrozzone »: una serie di cellule indipendenti, ma sottoposte a una trama complessiva e maturate in un lunghissimo periodo di progettazione, nelle quali è evidente la necessità di ristudiare il teatro e non più comporre spettacoli. Studi o abbozzi o schizzi preparatori. In assoli o duetti, gli attori investigano lo spazio — una camera cosparsa di relitti quotidiani, un frigorifero arrugginito, una sedia un tappeto un lampadario — con la sola presenza dei loro corpi, immobilizzati o usati meccanicamente in estenuanti sequenze di scomposi-



zione dei gesti su una colonna iterativa di **new music** di Phil Glass e di Steve Reich. Uno studio può comprendere il movimento impercettibile della mano oppure una corda elastica tesa ritmicamente dalle bocche di due ragazze. L'esercitazione acquista toni ossessivi, con luci al neon improvvisamente guizzanti nella penombra, con gesti che appaiono e spariscono, con le ombre proiettate dai corpi, a loro volta sezionati dalle diapositive fissate sulla scena. Si intesse così una trama di rapporti tra gli elementi del linguaggio, luce e ombra, distensione e velocità, spazio e tempo, corpo e oggetto. La percezione è sconvolta, l'occhio aggredito da prospettive sempre mutevoli, finché la scena ruota su se stessa nel finale, offrendo agli spettatori la sensazione emozionante di guardare dall'alto.

A Milano il Carrozone ha aggiunto alle **Vedute di Porto Said** un secondo finale, dilatando l'evento oltre le pareti del teatro: il pubblico, condotto all'aperto, si è trovato in un cortile notturno rotto da lampi luminosi, quasi immerso in un'atmosfera gravida di mistero, nel rito di una **generazione perduta**, con gli attori che freddamente percorrevano un terrazzo, si sospendevano nel vuoto, si dondolavano su un divano, mostrando immagini frontali e laterali di se stessi.

Recitazione e spazio: questi due problemi sono stati esplorati radicalmente nei saggi della «Gaia Scienza» e del «Beat '72».

«La Gaia Scienza», una formazione di giovanissimi che derivano il loro nome emblematicamente dall'opera di Nietzsche, ha riempito le aule e le volte smisurate di un'ex-chiesa con i suoi **Sogni proibiti**, con frammenti di visioni che, come suggerisce il titolo, compongono nell'insieme un lungo e tortuoso processo di esteriorizzazione di situazioni private, quasi una manifestazione dell'inconscio nelle realtà.

Nessuno schema razionale racchiude le sofferte e allucinate figure dei quattro protagonisti, due maschi con rispettivi partners femminili: nello spazio maestoso e vuoto percorso da sottili e mobili raggi luminosi, gli attori si rincorrono, si scontrano, precipitano rotolando in terra, con lunghe pause di allarmante rigidità. Soggetti a faticose inversioni di ritmo, tra l'accelerazione e l'immobilismo, secondo tecniche affini alla Grand Union e alla dissociazione motoria della nuova danza newyorkese, i corpi riescono a parlare, coprendo lo spazio con un reticolo di segni concreti e fisicizzati.

Coadiuvata da venti ondine in attillati neri costumi o in gonfie vesti colorate, Rossella Or si è immersa nelle acque di una piscina comunale per un'insolita rappresentazione magica, seguita da un folto pubblico in tribuna. E' stata la prova d'esordio del «Beat '72», rappresentato a Milano anche da Marco Del Re e Cecilia Nesbitt. Mentre Rossella guida lo sciame di sorelle-com-

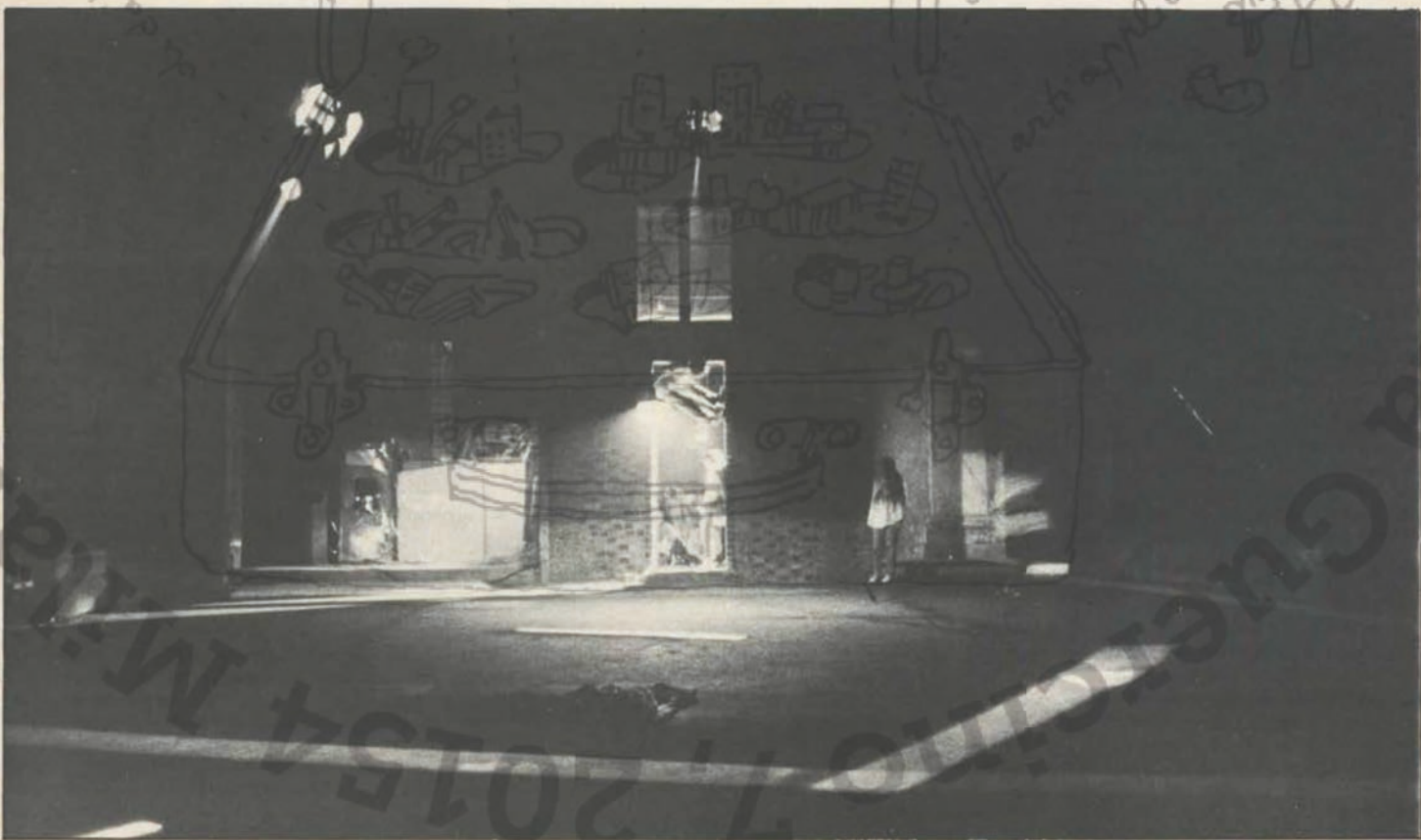
pagne in un avvenimento tra il rito magico la poesia naturale e l'esibizione di bravura, con tuffi acrobatici perlustrazioni subacquee e girotondi festosi, la coppia Del Re-Nesbitt invita a un **happening** su un grande prato sportivo, un altro luogo volutamente non teatrale. Qui, sotto una fastidiosa piovgerella, Marco e Cecilia scivolano sull'erba, poco visibili nella notte fonda, lui sfonda delle quinte di vetro disseminate sul campo, lei passeggia o sposta una poltrona. Nei giorni successivi, i due ripetono la camminata sotto una pensilina, e impiegano un'ora a percorrere una trentina di metri a passi brevissimi, muti, tra due cordoni di spettatori fatti accomodare su sedie, con un effetto visivo simile a un'impercettibile **zoomata**.

A un teatro altro, faticosamente cercato nella negazione del personaggio, nel rifiuto delle trame, nella scomposizione della scena, si sono richiamati con atteggiamenti non molto diversi dalla **post-avanguardia**, gli altri gruppi invitati a **Progetto 78**. In particolare Leo De Berardinis e Perla Peragallo, due protagonisti in assoluto dell'avanguardia italiana, dai loro esordi con un esplosivo **Amleto** di Shakespeare tra il **new cinema** e la confessione personale all'autoemarginazione dalle cantine romane per saggiare il **teatro dell'ignoranza** a contatto con la cultura proletaria del Meridione, in un paesino a pochi chilometri da Napoli, alla constatazione fallimentare della possibilità oggi di un teatro radicato nella classe. Su un palcoscenico

co tradizionale ridotto a misero contenitore e privato di quinte e di sipario, Leo e Perla hanno dato un saggio disperante, condotto ai limiti del nulla dell'impossibilità di fare teatro. **Avita a muri**, cioè «dovete morire» è il provocatorio titolo della loro tragico-comica esibizione, un versetto insistentemente ripetuto al pubblico, incastrato in un fiotto di **non-sense**, di giochetti verbali, di tiriterie assurde macinate da un Pulcinella guittesco con accenti fiorentini e da una Coombina in abiti logori che parla napoletano e si regge sulle stampelle.

Nella seconda parte dello spettacolo, l'inversione dei ruoli, Leo grottesco Colombina e Perla sguaiato Pulcinella, non muta nulla; anzi il caos cresce e si fissano qua e là immagini sconvolgenti: Pulcinella gironzola in scena stringendosi al seno suo figlio, una caccavella, mentre l'altra maschera cerca di impiccarsi a una lampadina elettrica. Sono tutti espedienti per sciupare lo spettacolo, sporcare la comunicazione, dimostrare la fine della cultura popolare come ultima ancora di salvezza nella disgregazione neocapitalistica.

Alla scuola di Leo e Perla, e di Carmelo Bene, appartiene Angiola Janigro che ha rappresentato a Milano la sezione femminile della «Linea d'Ombra», una delle nuove compagnie sperimentali. Se sei tu l'**angelo azzurro**, monologo disperato e beffardo recitato da Angiola in un disordine apocalittico di sedie e rose





rosse immersi nella sabbia, nei sotterranei di una cantina a cui sono stati ammessi non più di quaranta spettatori a sera, è lo spreco di ogni occasione di dare spettacolo. Così un viaggio nella psiche femminile, tra i modelli che opprimono la donna, sia casalinga o madre o amante, si colora del rifiuto del teatro, anche di quello sperimentale, anche di Grotowski e Ronconi. Ma tutto suona sinistramente falso, perché Angiola non può liberarsi del mito dell'Angelo Azzurro, cioè delle illusioni, e deve continuare la rappresentazione se anche non ci crede e le pesa. Alla fine le urla della protagonista caceranno gli spettatori e questi inguaribili voyeurs capiranno l'atroce e autobiografica impotenza nascosta nelle pieghe di un gioco ironico e demistificante.

Un motivato rigetto del testo è alla base dell'*Empedocle* del « Patagrupo », un collettivo guidato dal regista-pittore Bruno Mazzali, da qualche anno interessato a una ricerca strutturalista e con un vigore d'analisi concettuale pari ad altre contemporanee esperienze di meta-teatro. Nell'operazione scenica del « Patagrupo », l'*Empedocle* di Friedrich Hölderlin, tragedia dell'identità del massimo poeta tedesco morto pazzo con il filosofo greco suicida nell'Etna, tende a scomparire: in luogo del testo affiorano sparsi indizi, frammenti di discorsi, schegge non più ricostruibili in un'opera coerente. Lo spettacolo non vuole offrire alcun contenuto, ma comunicare la distanza che ci separa dalla tragedia, dalla cultura di Empedocle e forse anche da Hölderlin. E una figura emblematica, una sorta di inve-

stigatore privato strappato a qualche pagina di Raymond Chandler ci guida nelle tappe successive di questa operazione freddamente condotta sul testo fino alle conclusioni fallimentari. Interpretato con slanci dusiani da Rosa di Lucia, tra le stars delle cantine romane, Empedocle viene inghiottito nella scena nell'apoteosi finale sottolineata dalla *Sinfonia fantastica* di Berlioz. Nella scenografia desolata di grezzi muri rimane il detective, solo, a gingillarsi interrogativamente con un sandalo, simbolo del filosofo greco (e del testo) inafferrabile.

Due figure clownesche, timide curiose e crudeli. L'inquietante presenza di un personaggio cieco. Una divinità sotterranea imperturbabile. Sono questi i partners usati nell'ultimo spettacolo del « Club Teatro » di Claudio

Remondi e Riccardo Caporossi, un gioco disarmante senza risoluzione il cui centro dinamico e attore principale è un oggetto con connotati simbolici: un pozzo. Secondo uno stile levigato in otto anni di sodalizio creativo, Remondi e Caporossi con Pozzo un altro straordinario esempio di un teatro scritto materialmente, in un susseguirsi di situazioni, di gesti elementari, di atti quotidiani resi significanti e quasi ritualizzati, con le rare battute e invece i numerosi oggetti sorprendentemente usati dagli attori-operai.

La comunicazione stratificata prende il pubblico in un lavoro di decifrazione, di identificazione ma anche di distacco. E così piano, dopo laboriose operazioni di sondaggio in profondità, si fa largo l'idea che il pozzo sia senza fondo e i due clowns raffigurino un'umanità indagatrice dei misteri del destino. Così il cieco una proiezione paurosa, mentre il dio biondo in perizoma che instancabilmente emerge dal cunicolo sotterraneo (e non una ma dieci divinità perfettamente simmetriche e glaciali scaturiscono dal pozzo) incarna forse il desiderio, la bellezza, un paradiso futuro.

L'incontro del « Gruppo di Sperimentazione Teatrale » diretto da Mario Ricci con l'*Aiace* di Sofocle (l'altra opera d'autore, dopo Hölderlin, offerta dalla rassegna milanese) ha deluso non poco. Tra i padri fondatori dell'avanguardia agli inizi degli anni sessanta, collaboratore del « Marionettatern » di Michael Metschke, suggestionato dagli esperimenti di Oskar Schlemmer al Bauhaus o dal teatro meccanico di Harry Kramer, Ricci ha insegnato in questi anni a tanti altri seguaci, spesso solo epigoni, a spettacolarizzare il teatro, sottolineando in memorabili spettacoli, *James Joyce* (1966) o *Moby Dick* (1971), le componenti visive e cinetiche. Con una strana inversione a U, nella sua versione dell'*Aiace* concentrata sulla resa drammatica del destino dell'eroe greco, Ricci torna alla fedeltà dell'autore, alla coerenza del testo, alla preminenza della parola e dell'interprete sugli altri elementi scenici. L'approdo ibrido, davvero poco felice, della lunghissima e visionaria esperienza di Ricci potrà innescare una revisione salutare di certa avanguardia, in parte già in atto. Un'avanguardia che, contrariamente a quanto si è visto nel Progetto 78, sembra essersi esaurita e, incapace di rinnovarsi, sembra adagiarsi nelle vecchie formule del passato. Ma la post-avanguardia già impone al teatro un ritmo diverso, un altro salto in avanti, un'altra sfida che molti gruppi stanno raccogliendo.

ARTE E CINEMA

di Vittorio Fagone

La questione tra arti visive e cinema resta aperta: c'è un uso delle arti visive che fa il cinema (esplicito o implicito: si pensi a *Novecento* di Bertolucci o a *Barry Lyndon* di Kubrick come impiegano Pellizza da Valpeda, e Stubbs, Hogarth e Gainsborough), un uso esterno e improprio, "pittorresco", che Calvesi ha potuto definire "arbitrario consumismo nei confronti della pittura", e che non è certo solo del "gusto" del film degli ultimi anni, e c'è un uso del cinema nelle arti visive come occhio immobile, esterno o, ruffianescamente, così preteso che se ne sta a registrare *performances* sottili con la stessa enfasi grondante che l'Istituto Luce dedicava alle "testimonianze imperiali" della *Domus Aurea* o dell'*Ara Pacis*. La dimensione attuale del rapporto arte-cinema ha ben altre ragioni. Se si guarda nelle pieghe della storia del cinema, e in quelle delle ricerche visive d'avanguardia, si scopre come dalle esperienze futuriste — *Vita futurista* è del 1916 — al *Ballet mécanique* di Léger (1924) ai quattro film di Mai Ray (*Le retour à la raison*, 1925, *Emak Bakia*, 1926, *L'étoile de mer*, 1928, *Les Mystères du Château du Dé*, 1929) ai film astratti di Eggleston e Richter attorno al 1920, il cinema è stato sempre sollecitato dagli artisti come il Grande Utensile capace di far vedere cose che non sono, state mai prima visibili (Man Ray); di fronte a questa capacità di stabilire una "nuova visione" Léger potrà dire "finché il cinema sarà di origine letteraria o teatrale, il cinema sarà niente" (1923). Gli artisti della seconda avanguardia hanno guardato con attenzione al cinema degli artisti negli anni venti, non nel senso di un ricalco — anche se Warhol nel suo *Sleep* (1964) ha praticamente realizzato una parte del progetto di Léger del 1933 (24 Heures) — ma per la riconquista di una particolare totipotenza del cinema (come immagine nel tempo, come immagine dinamica, come immagine strutturante e generativa, come virtualità positiva).

Il cinema degli anni sessanta non è parso estraneo agli "operatori" delle arti visive; anzi esso è stato sperimentato, agito come un campo interno della ricerca visuale, una zona di espansione dove risulta possibile dire e costruire, mettere a fuoco uno strumento, saggiarne le risorse e verificarne insieme i risultati nella trasparenza dell'"immagine continua". L'arte (visiva) sa essere cinema, creativamente: mobilitando di continuo vigilanza e percezione, tentando ogni strada possibile per arrivare allo spazio senza "inganni" dove le immagini si compongono, dissolvono e spiegarono secondo una logica produttiva.



L'«altro cinema» negli anni Sessanta

Gli sviluppi dell'«altro cinema» negli anni Sessanta vanno valutati nella loro complessità. L'insegnamento delle esperienze dada e surrealista di non cercare nel cinema solo uno sviluppo rettilineo, di muovere le immagini secondo un'interna capacità di aggettivazione — Cocteau lo aveva esemplificato in forma straordinaria ne *Le sang d'un poète* del 1930 — era stato raccolto negli Stati Uniti e in Canada da alcuni artisti "eccentrici" attorno agli anni Cinquanta (Maya Deren, Willard Maas e Marie Menken, Kenneth Anger, Stan Brakhage) in una serie di ricerche non clamorose, libere da ogni condizionamento e connotate da una violenta opposi-



zione ai "canoni" del cinema industriale.

Il *New American Cinema* rappresenta agli inizi degli anni Sessanta il tentativo di stabilire un circuito alternativo per la diffusione di questi film, ma segna anche un passaggio essenziale nell'uso del cinema, che avrebbe coinvolto ancora una volta direttamente gli operatori visivi. Le isolate ricerche alle quali si è già accennato si muovevano, come ha messo in rilievo Alfredo Leonardi, nella diretta suggestione di Cocteau.

Cocteau veniva evocato soprattutto per la poetica della *fantasticità* (cara a Freud come momento di liberazione dell'immaginario) "una discesa in noi stessi, in modo di impiegare il meccanismo dei so-

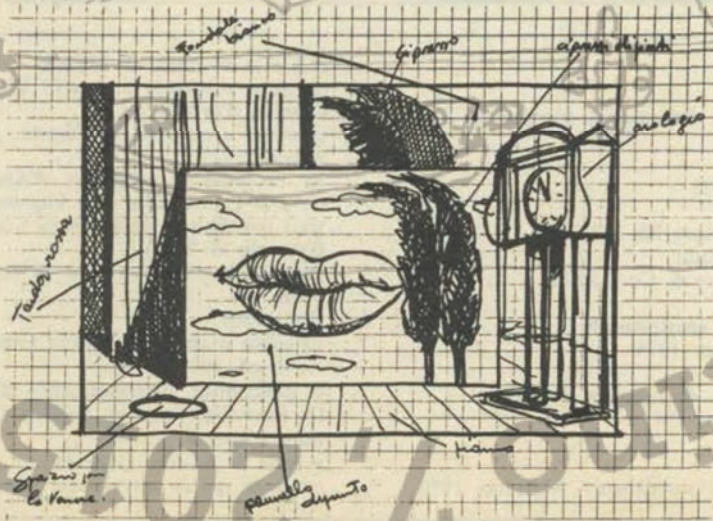
gni senza dormire come in una sorta di stato sonnambolico che incoraggia la combinazione, il collegamento e la deformazione del libero flusso di ricordi finché essi assumono una forma a noi estranea e diventa un enigma".

Da qui l'esasperazione di una introspezione soggettiva, la ricerca di una risonanza "evidente" nella somma di gesti, immagini, situazioni. Alla metà degli anni Cinquanta Robert Breer, un pittore, usa il cinema, come Sichter e Moholy-Nagy avevano insegnato, per produrre nuove immagini: ottiene effetti sorprendenti dalla somma di duecentoquaranta immagini proiettate senza interruzione (legando testa e coda del film) per la diversa organizzazione gestaltica della visione a ogni passaggio.

Il momento di esplorazione dell'immensa capacità dell'occhio cinematografico, l'attenzione verso la potenzialità tecnica del mezzo, viene a bilanciare la ricerca nella soggettività e nel quotidiano: il cinema analizza un ordine della realtà e le possibilità di un'espansione creativa della visione.

Alla metà degli anni Sessanta gli artisti del movimento Fluxus intervengono in massa sul cinema, Warhol radicalizza la sua ricerca riproponendosi alle origini del *fare cinema*, dilatando il tempo cinematografico verso un "fronte a fronte" con la realtà, allarmante e straziante.

E' attorno alla metà degli anni Sessanta che le esperienze nel nuovo cinema prendono corpo in Italia. L'influenza della felice stagione del cinema indipendente americano è innegabile: i viaggi americani di Schifano, Gioli, Leonardi risultano in questo senso decisivi. Come in America anche in Italia film-makers e artisti lavorano nella stessa area, dentro la stessa struttura "cooperativa". Li unisce l'urgenza di arrivare a un uso creativo del cinema e, presto, a un uso politico. La congiuntura del '68 in Europa gioca anche un ruolo non secondario: gli artisti oppongono la virtualità del cinema all'opera-feticcio; ne considerano l'espansione come una uscita dai limiti del quadro (questo coincide con una particolare situazione del campo di ricerca: sono gli anni delle esperienze della *land art*, dell'arte povera), ma anche un mezzo di intervento nel contesto sociale e politico. E' impossibile separare a questo livello il lavoro nel cinema dei film-makers e quello degli artisti, ma una distinzione non è inutile. Baruchello, Schifano, Patella, Frasca, Cioni Carpi, così come prima Loffredo, sperimentano le capacità espressive e linguistiche del cinema come non estranee a una scrittura dell'immagine, un continuo spazio-temporale non immobile e chiuso.



Arte e Cinema negli anni Settanta

Ho avuto già modo di analizzare come venisse letto il "cinema dei pittori" alla fine degli anni Sessanta dai critici italiani. Qualcuno ne sottolineava i limiti intrinseci, l'afinità e la lateralità (Ponente) rispetto al quadro, altri ne indicava la differenza rispetto al cinema dei film-makers, un nuovo modo di vedere corrispondente a un nuovo modo di narrare "spostando al centro della ricerca il linguaggio".

Boatto infine, poteva affermare "questo distingue il pittore quando faccia del cinema dall'intellettuale di altra categoria: la capacità di rimuovere alle radici il modo di vedere" (Calvesi). Gli sconfinamenti vitali dal limite artigianale della superficie dipinta, la conquista di una specificità particolare non escludente una "flagrante attualità e presenza" spiegano la ricarica negli anni Settanta del cinema degli artisti. In effetti, in Italia nei primi anni Settanta il cinema dei cineasti indipendenti si trincerava dietro una difensiva asserzione di luoghi politici come segnali e immagini non più trasferibili, e qui si arresta. Il cinema degli artisti — e non solo in Italia — acquista coscienza di poter operare secondo una specificità che non lo distanzia dal campo delle ricerche visuali. Questa specificità consente di superare una doppia serie di equivoci: una condizione di cinema minore, di cine-

ma "derivato", non di definizione e progetto; e, all'opposto, un cinema come appendice a un'opera diversamente e più propriamente formulata nel dominio delle arti visive.

C'è un altro elemento da valutare: la grande crisi che corre nell'arte contemporanea (non di oggi, anche se oggi esplode) tocca il rapporto tra modelli "storici" dell'arte e strumenti, modernamente aggressivi e "passivanti", della grande comunicazione. Il cinema degli artisti, dalla sua zona di margine, sfida il canone della rappresentazione, la materia della pittura, senza abbandonarne l'illusione; dall'altra parte, irride la convenzione cinematografica (non solo quella del cinema industriale ma anche del cinema d'autore) proponendo un cinema consapevole delle risorse linguistiche che gli sono proprie, ma anche critico verso ogni forma di abitudine visiva: un cinema capace di creare strutture formulanti, nuovi rapporti d'immagine. Non sorprende a questo punto che alcuni giovani operatori visivi dedichino un'attenzione prevalente al cinema, sino a privilegiarlo tra i mezzi di espressione.

Questo testo è stato pubblicato in forma più ampia nella presentazione della mostra Arte e Cinema degli anni 70 che ha avuto luogo alla Pinacoteca del Comune di Ravenna nel mese di Aprile-Maggio '78.

(Il testo completo è pubblicato su "Tradizione del nuovo" n. 2 Ravenna)



BIBLIOGRAFIA

- Vittorio Fagone
Arte e cinema, per un catalogo del cinema d'artista in Italia 1965/1977 - Marsilio 1978
 Alfredo Leonardi
Occhio, mio dio - Feltrinelli, 1971 -
 Sirio Luginbuhl
Cinema Underground oggi - Images 70, 1972
 Sirio Luginbuhl - Raffaele Perrotta
Lo schermo negato - Shakespeare & Co. - 1976
 De Miro d'Ayeta
Studio monografico sul cinema sperimentale
 su «Studio International», marzo 1975
 Franco Quadri
Trapianto, consunzione e morte del cinema dei pittori
 in «L'uomo e l'arte», 7, Milano 1971
 Gianni Rondolino
L'occhio tagliato
 documenti di cinema dadaista e surrealista - Martano, 1972

XXVIII Biennale di Milano

catalogo e schede a cura di Vittorio Fagone - Milano, 1974

Cinema d'artista

catalogo a cura di V. Fagone, J.P. Coenen, F. Denissen, Antwerpen 1975

In Progress 4, «Cinema d'Artista/Film editi ed inediti», a cura di L.V. Masini e V. Fagone. Catalogo informazioni e materiali del Museo progressivo Città di Livorno, Livorno 1975

Biennale di Vinci

catalogo e schede a cura di L.V. Masini e A. Vezzosi, Vinci 1976

Zona film

catalogo a cura di Andrea Granchi e M. Nannucci
 Zona ed. 1976/1978

4 Rencontres Internationales d'Art Contemporain

La Rochelle, Catalogo Section Cinema - La Rochelle, 1976

Film d'artista

a cura di Andrea Granchi, su «Firenze estate '76»
 catalogo per le arti visive, Comune di Firenze 1976

Dopo le due rassegne «Arte e cinema» curate da Vittorio Fagone, presso il Centro Internazionale di Brera nel 1976 e 1977 si sono succedute una serie di iniziative dedicate alla diffusione di questa particolare area culturale. Questa apertura da parte delle istituzioni pubbliche verso il cinema d'artista è un primo passo che vede comunque ancora scoperti problemi come il finanziamento della ricerca e la costituzione di un archivio.

Palazzo del Comune di Genova
novembre 1977

curatore:
A.R.C.I. U.I.S.P. Comitato zonale
della Val di Cecina.

«IL GERGO INQUIETO:
CONVEGNO SUL CINEMA
SPERIMENTALE ITALIANO»

curatore:
Assessorato alla cultura del Co-
mune e della provincia, ARCI,
Sindacato nazionale critici cine-
matografici

Partecipanti:
critici d'arte: Fagone, Bonito O-
liva, Romano

critici cinematografici: Bertieri,
Lodato, Farassino
semiologi: Fabbri, Casetti, Ma-
grelli

film-marker: Luginbuhl
proiezioni di: Barucchello, Gri-
fi, Bacigalupo, Capanna, Turi,
Lajolo, Lombardi, Bargellini, Sar-
chielli, Berardinone, Simonetti,
Gianikian, Ricci Lucchi, Nespolo,
La Pietra, De Freitas, Dias,
Gioli

Comune di Firenze
Salone Brunelleschiano dell'Isti-
tuto degli Innocenti
Piazza SS. Annunziata, I Firenze.
«GIORNATA INTERNAZIONALE
DI CINEMA D'ARTISTA»

15/25 giugno 1978
curatore: Andrea Granchi

Sezione storica, realizzata con la
partecipazione delle seguenti cine-
teche: Cineteca Italiana, Archivio
Storico del Film, Museo del Ci-
nema, Milano; Bauhaus Archiv,
Berlino; Cinémaèque Française,
Paris; Archivio Inter Nations,
Bonn-Badodesberg; Ambasciata
del Canada, Roma; saranno
presentati film di Anton Giulio
Bragaglia, Paul Strand, Wiking
Eggeling, Hans Richter, Ludwig
Hirschfeld-Mack, Man Ray, Fer-
nand Léger, René Clair, Fran-
cis Picabia, Henri Chomette,
Marcel Duchamp, Germaine
Dulac, Antonin Artaud, Laszlo
Moholy-Nagy, Oskar Fischinger,
Walther Ruttmann, Luigi Vero-
nesi e Norman Mc Laren.

Sezione contemporanea: Vito
Acconci, Ben, Massimo Bacciattini,
Marcel Broodthaers, David Dye,
Cioni Carpi, Antonio Dias, Valie
Export, Dennis Oppenheim, Yer-
vant Gianikian, Angela-Ricci-Luc-
chi, Dan Graham, Gruppo 70, Al-
lan Kaprow, Hidetoshi Nagasawa,
Andrea Granchi, Janusz Dąka, U-
go La Pietra, Plinio Martelli, An-
thony Mc Call, Alberto Moretti,
Natalia LL, Ugo Nespolo, Luca
Patella, Renato Ranaldi, Paul
Scharits, Jan Dibbets.

Nei medesimi giorni della ras-
segna si terrà un convegno per
i critici a cui parteciperanno:
Ester De Miro D'Aieta, Vittorio
Fagone, Lara Vinca Masini,
Rondolino, Frizio, Farassino.



Città di Torino
Assessorato per la Cultura
Università di Torino
Facoltà di Lettere
Istituto di Storia
dell'Arte

L'OCCHIO
DELL'
IMMAGINARIO
Il cinema d'artista
in Italia



PALAZZO DEI PRIORI VOL-
TERRA 9/28 marzo 1978
«L'ALTRO CINEMA»

curatore: A.R.C.I. U.I.S.P. Co-
mitato zonale della Val di Ce-
cina

Partecipanti:
Nespolo, Luginbuhl, Sambim,
Grifi, De Bernardi, Patella, Ba-
cigalupo, Bargellino, De Bernar-
dinis, Peregallo, Grilli, Carpi,
Gianikian, Ricci Lucchi, Gran-
chi, Ferro, Dias, Gioli, Barucche-
llo, De Sanctis, La Pietra.

Galleria De Amicis
via De Amicis, 169 Firenze
«LO SPECCHIO FLUIDO»
(IL CINEMA D'ARTISTA)
Marzo-aprile 1978

curatore: Andrea Granchi
partecipanti: Cioni Carpi, Ugo
Nespolo, Luca Patella, Gruppo
70, Lapo Binazzi (UFO), Ugo La
Pietra, Superstudio, Massimo Be-
cattini, Alberto Moretti, Plinio
Martelli, Renato Rinaldi, Gian-
ikian-Ricci Lucchi, Andrea Gran-
chi.

Pinacoteca Comunale Ravenna
«ARTISTI E CINEMA NEGLI
ANNI '70» aprile 1978

curatore: Vittorio Fagone
partecipanti: Romani Adami,
Becattini, Berardinone, Costa,
Caminati, Carpi, De Filippi, De
Freitas, De Sanctis, Dias, Gian-
marco, Gioli, Granchi, La Pietra,
Martelli, Moretti, Nagasawa, Ne-
spolo, Pacus, Paradiso, Patella,
Plessi, Ranaldi, Schober, Simo-
netti.

Galleria d'Arte Moderna
di Torino
«L'OCCHIO DELL'IMMAGI-
NARIO» 22/26 Maggio 1978

curatore: Paolo Bertetto
partecipanti: Massimo Bacigalu-
po, Piero Bargellini, Gianfran-
co Barucchello, Alberto Grifi,
Valentina Berardinone, Franco
Brocchi, Silvano Bussotti, Cioni
Carpi, Antonio De Bernardi, Io-
le De Freitas, Antonio Dias,
Gianikian, Ricci Lucchi, An-
drea Granchi, Massimo Sar-
chielli, Anna Lajolo, Guido
Lombardi, Ugo La Pietra, Silvio
Loffredo, Sirio Luginbuhl; Ugo
Nespolo, Luca Patella, Michele
Sambim, Mario Schifano, Um-
berto Silva.

Cineteca Italiana Teatro S. Marco
via S. Marco, 2 Milano
«PITTURA FATTA CON IL
CINEMA»

21/22/23 febbraio 1978
partecipanti: Antonio Paradiso,
Armando Marocco, Ugo La Pie-
tra, Antonio Dias, Valentina Be-
rardinone, Iole De Freitas.



ma il cinema, che cosa è?

di Cini Liguori



Foto di Edoardo Mazza

La rapida apparizione di Peter Kubelka in Italia ha lasciato dietro di sé ammirato entusiasmo da un canto, e ammirato stupore dall'altro. I cinefili, gli addetti ai lavori e i tecnici del settore sono corsi ad affollarsi intorno a lui; il mostro sacro del New American Cinema, colui che per Stan Brakhage è « il più importante film-maker vivente » non si poteva certo perdere.

E gli ormai numerosi, e sempre più disposti a tutto filoci-neclubbisti, dopo le prime sorprese riservate loro dai suoi films, ne sono rimasti affascinati.

Prova ne sia che anche a Milano le serate del suo seminario sono andate progressivamente affollandosi.

Che films ha fatto Peter Kubelka e soprattutto chi è.

44 anni, viennese, corporatura massiccia e, se vogliamo, anche grasso, faccione da fanciullo cresciuto, vispissimi occhi azzurri, e un'aria tra il furbo e l'ironico.

Potrebbe essere l'emblema dell'Oktobor Fest.

Invece è uno dei più osannati film-maker, ovvero uomo-cinema, vivente. Confeso da molte università americane in cui ha insegnato e tenuto numerosi seminari, Kubelka, insieme a Mekas e Sitney, fa parte del comitato di selezione degli « Anthology Film Archives » di New York, il primo museo di cinema che si occupa esclusivamente del cinema come arte.

Per il Centro Nazionale d'Arte e Cultura « Georges Pompidou », di Parigi, ha diretto la mostra di films « Une Histoire du Cinéma ».

La sua ricerca teorica non lo poteva non portare alla creazione del « Filmmuseum » di Vienna, che conta oggi oltre 2000 soci.

Peter Kubelka « fa cinema » dal '52.

Ha frequentato il Centro Sperimentale di Roma, (ne ero l'allievo più emarginato ed incompreso) e dal '54, anno del suo primo film, « Mosaik in Vertrauen », fino ad oggi ne ha girati altri cinque, per un totale di neanche 50 minuti di proiezione.

Nonostante ciò, la sua produzione da puntiglioso artigiano è altrettanto importante delle tre



Peter Kubelka durante il seminario al Centro Internazionale di Brera

ore di «Via col vento» o le cento e più girate da John Ford e così via.

In Maggio, presso il Centro Internazionale di Brera, Kubelka ha mostrato i suoi films, analizzandoli, spiegandoli e soprattutto spiegando che cosa è per lui il Cinema, o meglio, quale è «L'essenza del Cinema». Così appunto si intitolava la serie delle sue quattro lezioni.

Innanzitutto non esistono tutti quelli che sono i cardini dei processi filmici; niente scenografia, personaggi, trame, recitazione, movimenti di macchina ecc. ecc..

Quello che Kubelka ricerca è la tensione verso la massima concentrazione di informazioni visive e sonore: l'attenzione dello spettatore non si deve disperdere in una scena, ma concentrare sul fotogramma. «Il cinema — ha spesso ripetuto il regista — non è movimento, ma proiezione di fotogrammi. E, poiché in ogni secondo vengono proiettati ventiquattro fotogrammi, ho ventiquattro possibilità di comunicazioni al secondo, e non voglio perderne nemmeno una. Lavoro quindi su ogni singolo fotogramma; ecco perché i miei films sono piuttosto difficili da realizzare».

Nascono da qui i suoi «film metrici», costruiti sul ritmo dei fotogrammi, e sulla diversa combinazione matematica delle piccole sequenze, «una partita ritmica retta da leggi matematiche».

Ed ecco «Adebar», film com-

missionatogli per pubblicizzare una balera: attraverso un rigoroso processo di purificazione, i ballerini diventano un insieme di concentrati filmici, di positivi e negativi, di bianchi e neri che si intrecciano e si contrappongono seguendo un ritmo tangibilissimo.

Od ancora «Schwechater», altro film di pubblicità, questa volta per una birra, che lasciò allibiti ed indignati i committenti.

Seguendo la sua ricerca visuale sulla percezione e la frammentazione del movimento, arriviamo ad «Arnulf Rainer», del 1958. Considerato da molti il primo film stroboscopico, consiste



in una rapida successione di fotogrammi bianchi e neri con diversa intensità, mentre ai silenzi si alternano suoni laceranti: lo spettatore, quasi ipnotizzato dal ritmico alternarsi di luce e di scuro, aspetta la successiva esplosione di luce e suono.

Quello che è considerato il suo capolavoro è senz'altro «Unser Afrikareise» (il nostro viaggio in Africa).

Anche qui stravolgimento e tradimento degli intenti e desideri dei committenti. Sarebbe dovuto essere la connivente registrazione di un lussuoso safari compiuto da facoltosi (ed ignari) cacciatori austriaci.

Da diciotto ore di pellicola

impressionata, dopo cinque anni di lavoro al montaggio, Kubelka ne ha fatto un film — come dice Alfredo Leonardi — «di ottusa violenza, opulenza mortifera bellezza, avvolta nello svagato chiacchericcio e negli echi di valzer da birreria che contrappunta il sorriso ebete del cacciatore, lo squartamento della giraffa, il torcere il collo della negra».

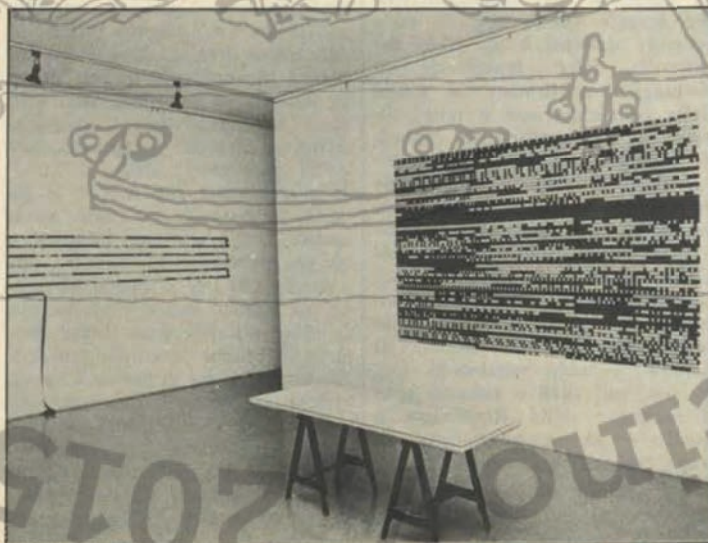
Insomma per Kubelka il solo momento creativo è il montaggio: si schernisce — non si sa se con sincera modestia — dicendo che tutto quello che riprende è filmato a caso, assecondando i suoi momentanei interessi se non addirittura fatue curiosità.

I canoni della poetica kubelkiana non sono difficili da accettare, sono anzi molto affascinanti, almeno a livello teorico: secondo lui siamo stati viziati da anni e anni di trame, costumi, di storie, di parrucche, ecc., ecc., e ormai siamo diseducati.

«Il mio pubblico migliore sono i bambini, che non hanno ancora rigidi schemi mentali».

Ci lascia però, con la sua tipica ironia e divertita pacatezza, una speranza di recuperabilità.

Riparte per Vienna, però entro il mese deve ancora recarsi negli States, per poi ritornare e cercare di terminare il suo ultimo lavoro: «Denkmal für die alte welt», (Monumento per il vecchio mondo), a cui sta lavorando dal... '69.



la resistenza



di
Paolo Mereghetti

E se la resistenza non fosse altro che un'unica, immensa commedia, un susseguirsi di battute, di skhece, di trovatine non sempre di prima mano? Proprio nel momento in cui l'unico patrimonio cinematografico italiano (la commedia «all'italiana» appunto) è messa sotto accusa e si vede incolpata di tutti i mali possibili (quelli, per intenderci, che trasformano gli italiani in italioti), scoprire che il massimo monumento nazionale non è altro che un copione buono per Sordi, è sempre una notizia che fa colpo.

E lo «scoop» è riuscito a Mimmo Lombezzi che, con la collaborazione di Danilo Marabotto, Maurizio Ghiso, Laura Santini e Pietra Tabaglia, ha realizzato «La storia è storia e non ci sono storie», tre nastri montati di interviste video registrate sulla resistenza nel bresciano. Già dal titolo (involontariamente allusivo al film di Nino Bizzarri) esce l'atteggiamento generale assunto verso un'episodio della nostra lotta partigiana (particolare fin che si vuole, ma comunque significativo). Invece di cercare di registrare con presunta passività il ricordo di quegli avvenimenti, Lombezzi interviene registrando quello che oggi è la resistenza, e cioè la sua celebrazione annuale, la tesserina sguaiata tenuta nel cassetto, le polemiche mai sopite si intrecciano al bar ad ogni 25 aprile e 1° maggio: la resistenza oggi, per accorgersi di cosa veramente sopravvive di quel periodo, di cosa alimenta celebrazioni e libri, discorsi e anniversari.

Di fronte all'oggettività monumentale cara a tanta sinistra, il film di Lombezzi rivendica una originalità, una singolarità che fanno riflettere. A più di trent'anni di distanza dalla fine della lotta partigiana, la resistenza è tutto fuor che se stessa: è supporto per appelli o artificio retorico per nascondere pochezza di proposte, è stimolo comunitario o distintivo da tenere all'occhiello del vestito buono. Magari è anche sogno irraggiungibile, discorso paranoico, unica valvola di sfogo di fronte ad un presente sempre più compresso. E allora perché non registrare proprio questa diversità, questa non-univocità, senza nascondersi dietro la purezza della registrazione totale, di quella che dovrebbe dare l'il-

lusione della realtà e invece è soltanto la più falsa delle manipolazioni.

«La storia è storia e non ci sono storie» (preambolo pseudo-oggettivo detto da un vecchio partigiano comunista quando deve avvalorare qualcosa che forse già a lui appare come non «vero») è questa diversità, questa mostruosità labirintica di cui si è persa qualsiasi chiave. Il film è il riflesso di qualcos'altro, è come un'ombra nera, un buco di cui non si vede la fine, ma che proprio per questo, per questa sua povertà, può funzionare da domanda, per produrre un «desiderio di conoscere questo fuori campo, di sapere finalmente quella verità, quel documento, quelle notizie che durante tutto il filmato vengono promesse e mai offerti apertamente». Proprio come la resistenza.

Ma il discorso non è ideologico solo nel rimettere un periodo della nostra storia con i piedi per terra. Un senso nuovo è prodotto anche dalle modalità della ripresa filmata. Per prima cosa, l'uso del piano americano, piano d'azione per antonomasia (i due cowboy che si fronteggiano per il duello) e che invece qui diventa il mezzo per sottolineare «il ruolo di soggetti narranti, protagonisti di nulla se non del proprio discorso, dei quali sancisce il carattere di fantasmi». E poi l'uso del video contro la sua stessa natura di registratore fedele e ossequioso: tutto il materiale è stato smontato e rimontato ad accentuare il carattere di non-oggettività del lavoro quello che si vede scorrere davanti è un testo degenerato, falso, frutto di un montaggio arbitrario: la storia della resistenza non è tanto diversa da tante storie di fiction, di marziani che invadono la terra. Il terzo nastro, poi, rende ancora più esplicito questo senso della finzione, rivendicando a tutta l'operazione un senso antidocumentario che annienta qualsiasi pretesa di verità: la resistenza non è solo quella delle celebrazioni e dei discorsi di Saragat, è anche spettacolo. Oggi, poi, nel 1978 è rimasto solo il racconto della Resistenza e quello è sempre spettacolo, altrove noioso, qui divertente. E' una lezione su cui tanti «militanti» (cinematografici e no) dovrebbero riflettere.

ALPHABETA

di Annamaria Fusco

«Alphabeta» è una casa di produzione della quale si è parlato relativamente poco, considerata l'importanza di aver fatto la prima mossa per uscire da una situazione di stallo, in cui il cinema italiano si trova da tempo.

I componenti: Mario Gallo, Giulio, Michele Placido, Stefano Satta Flores e Flavio Bucci, si sono «trovati» produttori quasi per gioco: un gioco che ha avuto risultati insperati, considerato che il primo film da loro prodotto è stato «Ecce Bombo» che per una volta ha riunito tutta la critica in una «euforica acclamazione». Da un progetto di Satta Flores e Placido maturato durante la lavorazione de «L'Agnesse va a morire», cioè di creare un nuovo modo di fare cinema, in un momento in cui si era già nel pieno di una crisi, sia da un punto di vista produttivo che di idee, e gestire così uno spazio con un potere decisionale di scelta, che normalmente l'attore non può avere, il passaggio a concretizzarla venne offerto da un articolo apparso sul Messaggero, in cui Satta Flores, intervistato, parlava di questa casa di produzione come di qualcosa di già operante. A questo punto presa la decisione di agire veramente, Satta Flores, Giulio, Placido e Bucci, poterono contare sull'apporto di un uomo di cinema, Mario Gallo ex presidente della Italnolegg e proprietario di una piccola casa cinematografica la «Film Alpha» che aveva all'attivo la produzione di due film, «Morte a Venezia» di Visconti e «Cuore di cane» di Lattuada, che a livello qualitativo garantivano una seria professionalità.

La società era nata con l'intento di fare cose nuove, di far debuttare nuovi registi, nuovi attori e autori. Muovendosi in questa direzione i componenti della «Alphabeta» ebbero modo di contattare diversi giovani fra cui Nanni Moretti (che si era messo in luce in quel periodo con «Io sono un'autarchico»), convinti della validità del soggetto decise di produrre il film.

E' interessante sapere che il lavoro si articolò in modo veramente nuovo con una interessanza sui guadagni del film sia per i tecnici che per il regista, al quale tra l'altro venne riconosciuta la proprietà dell'opera finita, nessuna ingerenza o mutilazione sulla sceneggiatura e nessuna imposizione di grossi nomi per fare «cassetta». (Mi sembra indicativo citare l'esempio, a proposito, di un grosso produttore italiano che interessato al soggetto poneva come condizione la presenza nel film di Tognazzi e della Me-

lato!).

Questa nuova esperienza all'interno del cinema ha avuto la capacità di creare nuove situazioni: per prima cosa ha dimostrato la possibilità di fare buoni film con una spesa limitata (Ecce Bombo è costato solo centosettantamila), e poi ha risollevato la questione di dare l'opportunità ai giovani in modo concreto e al di fuori delle vecchie strutture, di esprimersi attraverso questo mezzo che è stato fino ad ora monopolio di pochi registi, produttori e attori. Anche tra le case di distribuzione c'è stata una ventata di rinnovamento portata da questa esperienza: la «Euro International Film» che tra l'altro si sta associando con la «Alphabeta», ha avuto una radicale svolta per quanto riguarda la politica nella scelta di film da distribuire; ha infatti in programma per questo autunno due pellicole da girare in Italia che avranno per registi due «giovani terribili» della cinematografia tedesca: Fassbinder e Herzog.

La «Alphabeta» ha in programma per il futuro oltre ad un soggetto a cui Nanni Moretti sta lavorando, un film di un altro giovane regista: Battistato; sono anche stati presi degli accordi all'estero per degli scambi tra il film di Moretti e altre pellicole: verranno distribuite dalla «Euro» un film fatto da un gruppo di femministe francesi e un film spagnolo sul franchismo.

Mi sembra dunque che ci siano finalmente le premesse e le intenzioni di fare qualcosa per i giovani e con i giovani senza servirsi solo di essi come in molti casi è stato fatto, dando loro anche la possibilità di partecipare e rischiare in prima persona. A questo punto come contropartita bisogna avere delle idee e dimostrare di essere preparati, per far sì che non si pensi al fenomeno Moretti come al classico caso isolato da portare come fiore all'occhiello per dimostrare che come sempre l'eccezione conferma la regola, che il cinema appartiene sempre e solo ai vecchi mostri sacri e che per raccogliere l'eredità la si debba aspettare dalle loro mani.

La casa di produzione «Alphabeta» vorrebbe mettersi in contatto con giovani autori, sceneggiatori e registi che hanno materiale da proporre.

Chiunque fosse interessato può telefonare, per fissare un appuntamento, il martedì e il mercoledì mattina dalle 10,30 alle 12,30 al seguente numero: 02/74.90.826.

Fare all'amore non è una cosa semplice, è un po' come giocare con i sintomi, e di questo lo psicanalista ne sa qualcosa. Ma ne sa qualcosa di che cosa? del fare all'amore?

Ebbene se per lo psicanalista il saper giocare con i sintomi è l'indice di uno stile, per il politico, i feticci sono i giocattoli prescritti di cui si avvale.

Parlare del potere è un po' come parlare dell'amore, un amore verso una bella donna, seducente, ammaliatrice da guardare e non toccare; il gioco è bandito, ci sarebbe il rischio di toccarla, non ci resta altro che guardare. E' il regno del «tieni giù le mani».

Le pillole calmanti che lo stato ci elargisce con amorevole logica materna, dicono di un immobilismo, atavico, atemporale, di cui ormai siamo impegnati: come potremmo, infatti, contemplare la scena se ci muovessimo? Ma se l'enunciato può sembrare banale, la logica che lo sottende non lo è. Infatti, indica l'emergenza di un sintomo nel momento in cui la necessità di rimanere immobile deriva dall'indispensabilità di riconoscere lo sguardo della legge e contemplare la credenza in essa. Il «dove sta» il potere, è nella supposizione di un luogo, di uno spazio da occupare, l'interrogazione filosofica classica: questa come ripropone Foucault non si discosta dal «dove», cioè da una modellistica in cui i rapporti di forza si situano ancora sul bordo della logica servopadrone; si ripristina così una geometria, in cui il potere è frammentato, non è più uno, ma è moltiplicato e in questo senso funzionante rispetto a ogni modello.

Uno spostamento sostanziale intorno a questo problema ci viene offerto dalla lettura di Legende, storico delle istituzioni e psicanalista, che nel suo ultimo libro «Godere del Potere» (edito da Marsilio, nella collana «Semiotica e Psicanalisi»), parte da una interrogazione curiosa che si enuncia: «Come fa il potere a fregarci?». Questo enunciato non è che un pretesto che viene articolato e analizzato lungo le righe del libro dandoci non una interpretazione riduttiva in chiave sociologica o fenomenologica, ma una lettura analitica del discorso del potere, della concatenazione logica dei significanti che lo strutturano, di come la rassegna dei fondi la dipendenza del potere.

In effetti, l'analisi di questi meccanismi concernono la dissoluzione e l'articolazione del fantasma, più precisamente della logica del fantasma. I fantasmi sono la chance del parlante: non collocabili, non prevedibili, fanno il giuoco quotidiano del linguaggio, ci giocano e ci fanno giocare nella inestricabile tessitura che il loro movimento produce e di cui il soggetto è sol-

tanto la carta perdente o vincente che dice di un impossibile godimento.

Se non c'è giuoco senza regole, il rischio è l'effetto di questa struttura, effetto pericoloso, destabilizzante, si può perdere — ed è proprio questo che lo stato non può permettersi — deve vincere immancabilmente.

Contenere, amministrare, ordinare sono i simboli e gli enunciati di cui l'apparato costituzionale si fregia per sconfiggere e misconoscere il desiderio che

metafora piena, resa tutta, nella cancellazione della metonimia: è l'instaurazione stessa del meta linguaggio.

Se il Potere è anche lo Stato, lo Stato non è il Potere.

E, questo «anche» dice di una partita non ancora chiusa, di un impossibile en-plain, in cui qualcosa di una verità emergente sfugge, scompigliando la struttura ed aprendo a un delirio in cui effettivamente una briciola di una verità storica viene ad essere intrappolata tra un

l'immaginazione è sempre al potere?

di Giovanni Castaldi



struttura la domanda: ma quale domanda, forse d'amore? Se Cristo si fa uccidere per salvarci, fondando un debito inestinguibile, il Potere è con l'amore che ci fotte.

Tutto ciò è attribuito di una credenza che fa il legame e l'incidenza tra il discorso religioso e il funzionamento statale. La mistica, infatti, sottende questa adiacenza in cui contemplazione e meditazione si scrivono in un incessante ossequio all'immagine sacra, nel privilegio della

bordo e l'altro del dire. Lo scarto tra società pre-capitaliste e capitalistiche si effettua in una differente logica, in cui viene a intrecciarsi la nozione d'ideologia rispetto ai meccanismi di produzione ad essa inerenti; un saggio di Mladen Dolar intitolato «A proposito del fascismo», che si trova nel libro «Il Politico e l'Inconscio» (edito da Marsilio nella collana «Semiotica e Psicanalisi»), descrive in modo specifico la logica di questa differenza: «Nelle società

precapitalistiche, l'ideologia (religione, ecc.) non viene immediatamente calcolata nei rapporti di produzione... Infatti, in queste società, la produzione, che non è ancora sviluppata, per poter funzionare esige un'ideologia ad essa estranea. L'ideologia, la sua stessa base portata al concetto» (p. 64).

La politica estende su tutti i campi, il tipo di matrice che la strategia illustra: la politica continua la guerra come la guerra continua la politica. «Tra qualche decina di anni, la vittoria della rivoluzione democratica popolare cinese, vista retrospettivamente, sembrerà soltanto come un breve prologo di una lunga opera teatrale».

E che cos'è il teatro, se non l'avvicinarsi continuo del giuoco delle maschere in cui il soggetto è preso ed effettuato al tempo stesso in una istanza caricaturale che ne fa la parodia?

Ordine e disordine, pace e guerra, il giuoco è tra questi due significanti da Hobbes e Hegel il centro della costituzione politica di una società, si precisa nel tentativo di escludere, di dominare il caos. Secondo Hegel, la rivoluzione introduce un ordine definitivo, una razionalizzazione della vita sociale, la formazione di un impero della Ragione che domina e governa la logica degli scambi costituendo l'impalcatura della società.

Per Machiavelli il rapporto tra avvenimento e ragione si gioca in una differente maniera in cui, il ripetersi della rivoluzione è il ripetersi del contratto, una riduzione verso il principio. La rivoluzione non è che un giro: rimane l'ordine, solidale con il suo atto di nascita che deve essere sempre ripetuto.

Il «sano» Terrore è il mezzo di riporto alla Ragione, in questo senso Rousseau è molto esplicito: «Ora si esige un concorso di saggezza in tante teste e un concorso di rapporti in tanti interessi che non si deve per niente sperare dal caso l'accordo fortuito di tutte le circostanze necessarie; tuttavia se un accordo non ha luogo non vi è che la forza che possa supplirvi, e allora non più questione di persuadere ma di costringere e non si devono scrivere libri, ma prendere le armi».

La prescrizione in cui la legge si scrive, fonda il modello sociale nello statuto della ubbidienza. Freud nel «Disagio della civiltà», scrive: «La civiltà ci ammonisce soltanto che, quanto più difficile è il conformarsi al precetto, tanto più meritoria è l'obbedienza».

E a conclusione: «Mi manca il coraggio di erigermi a profeta di fronte ai miei simili e accetto il rimprovero di non saper portare loro nessuna consolazione, perché in fondo questo è ciò che tutti chiedono, i più fieri rivoluzionari non meno appassionatamente dei più virtuosi credenti».

"INQUISIZIONE E DISSIDENZA DELL' INCONSCIO",

Scheda recensione di Giancarlo Ricci

Mai come oggi i nomi di Marx e Freud risuonano nei vari discorsi. Con una ricorrenza forse un po' inquietante: per il semplice fatto che pongono un problema. Cosa è rimasto dei vari tentativi che, nel '68 ad oggi, hanno provato a costruire quello che è passato, ad esempio a livello universitario, come freudomarxismo? Oppure: su quale presupposto teorico, su quale ipotesi politica qualcuno ha cercato di rendere questi due nomi complementari, fino a legarli indissolubilmente in una dottrina che getta le basi per una nuova visione del mondo?

Forse il presupposto di una disciplina e di un sapere organici? Per certi aspetti questo numero di «Vel» dedicato al tema Marx, Freud: dissidenza o dissenso? (Ed. Marsilio) parte da questi interrogativi. Non certo per trovare una risposta che rimetta ordine. Poiché si tratta, e già questo è una posta in giuoco, di mantenere uno spazio di parola, di mantenere la condizione che permetta che vi sia un dibattito.

Gli articoli e i saggi raccolti in questo volume presentano dunque una molteplicità di interventi, di proposte, di contributi. L'articolo di apertura **Dissidenza della teoria** pone il rapporto tra teoria, invenzione e apparati istituzionali. Se infatti i vari apparati culturali e universitari, puntano alla settorializzazione e alla totalizzazione della cultura per compiere una normalizzazione del sapere, non rimane forse ancora oggi per alcuni intellettuali il fascino di una teoria totale che risponda in tutto e per tutto alle domande e agli interrogativi che sorgono da un disagio della civiltà ormai incontenibile? Mai come oggi tale questione si presenta tanto attuale.

Come precisa J. Kristeva, nel suo articolo-intervista **Funzione degli intellettuali** «non sono forse la misoginia, l'antisemitismo e l'antintellettualismo i tre grandi mali del XX secolo? Detto questo non penso che nelle nostre società un intellettuale abbia come massima vocazione quella di creare un «accordo» sociale fatto di chiarezza, di trasparenza e di semplificazione totali. Ci sono apparati e organizzazioni apposta per questo. Anzi, mi sembra che l'intellettuale d'oggi abbia una ragion d'essere solamente nella misura in cui afferma e propaga della differenza. Ora, succede che in Occidente (e soltanto in Occidente poichè nei Paesi dell'Est la cosa è molto più tragica) la differenza sia sentita come una dissidenza che passa anche attraverso la ricerca di forme nuove e di linguaggi irriducibili. Quello che si scambia per oscurità o esoterismo è solo

l'effetto di tale ricerca. E' il prezzo che un intellettuale è disposto a pagare per parlare a suo nome e non a nome di...».

Emerge una considerazione: in rapporto a una dimensione di dissidenza puntualmente è espulso ciò che non si risolve nella «normalità» del sapere, nelle liturgie di testi intoccabili che dovrebbero incarnare e fondare nel «panorama culturale» una gerarchia del sapere. Notevoli a questo proposito i contributi del

dissidente russo Fainberg con il saggio **La violenza di stato**, del dissidente rumeno Vianu con **Due miti del padre**, il saggio dello jugoslavo Žižek (docente presso la Facoltà di filosofia dell'Università di Lubiana) **Sii un buon comunista confessi! Saggio sull'er meneutica staliniana** in cui analizza la struttura logica e di linguaggio del discorso staliniano.

Ma da questi contributi emerge una distinzione concettuale tra dissidenza e dissenso: se la

prima ha a che fare con la dimensione incontrollabile del linguaggio, il dissenso è proprio ciò che consacra gli stati totalitari lungo una logica dell'opposizione che sancisce un codice quale rinnovato tentativo di monopolizzare ogni fenomeno di dissidenza. E' a questo punto che il discorso si sposta verso la psichiatria e la psicanalisi. Infatti non troviamo un atto di dissidenza radicale nella questione della follia o del discorso psicotico? Ayme, psichiatra che ha partecipato al Congresso di Honolulu dell'anno scorso, nel suo articolo **Violenza e psichiatria** pone la questione in questi termini: «Esiste una psichiatria non violenta? Una psichiatria che non risponda in maniera violenta alla violenza della follia? Anzi, una psichiatria che nei suoi stessi procedimenti rifiuti ogni condotta costrittiva? Questa psichiatria della non violenza è un mito. E si regge solo per un diniego della malattia mentale, come risposta medica ai differenti modi d'espressione della follia». Un altro percorso segue J. Oury, uno dei promotori dell'esperienza della clinica **La Borde**, nel suo articolo **Isteria e scienza**. Parte da una constatazione: se a diversi fenomeni di dissidenza del secolo XV era stato trovato il rimedio dell'inquisizione e della messa al rogo, si tratta di partire da **Il martello delle streghe** (testo dell'inquisizione rinascimentale) per intendere come il discorso scientifico si adoperi e si presti a fornire l'alibi e l'avvallo per le logiche inquisitoriali che i vari regimi politici richiedono.

C'è un altro aspetto nell'articolo di Oury ripreso e affrontato specificatamente negli articoli di Italo Bassi, **Dimenticanza e genealogia della castrazione**, di Marco Focchi, **Filosofia della barbarie e dissidenza della psicanalisi** e di Aldo Rescio **Feticcio del tempo e tempo del feticcio**: quello cioè connesso alla funzione e alla portata che può avere in questo preciso momento storico, l'atto di interrogare differenzialmente la psicanalisi. L'effetto dunque di una esplorazione teorica della psicanalisi quale dissidenza pratica. Il saggio di Ph. Sollers **Il marxismo sodomizzato dalla psicanalisi**, a sua volta violentata da non si sa che e di Umberto Silva **Stati violenti** sottolineano appunto questo aspetto. Tuttavia risulta la considerazione come in Italia oggi un'articolazione teorica è già politica, nella sua funzione e nei suoi effetti.

A.A.VV. Marx, Freud: dissidenza o dissenso? - n. 7 della rivista di psicanalisi «Vel». - Ed Marsilio, pp. 214, lire 4.400.



MILANO D'ESTATE A BRERA



da Martedì 27 Giugno a Giovedì 6 Luglio - ore 21 e 22,30

L'UOMO DAI MILLE VOLTI

6 film di Lon Chaney

Con Lon Chaney, il trucco dell'attore cinematografico, da teatrale che era, diventa cinema puro. Venti anni prima di Citizen Kane. Star deforme, doppio perverso del bello sotto contratto, Lon Chaney con le sue mille gobbe masochiste e le sue mille protesi dolorose fa dell'orrore materia di melodramma sublime.

Programma realizzato con la collaborazione della Cineteca Comunale di Sestri Levante

da Lunedì 10 Luglio a Giovedì 13 Luglio - ore 21 e 22,30

TOTO' BENITO E GLI ANIMALI PAZZI

4 film di Totò negli anni del fascismo

Con la sola eccezione di **Fermo con le mani**, tutti i film interpretati da Totò nell'anteguerra, il periodo più sconosciuto, folle, avanguardistico di un attore mai di regime.

da Lunedì 17 Luglio a Giovedì 20 Luglio - ore 21,30

MADE IN USA

Personale di Jon Jost

Definito il Godard americano, Jon Jost è stato scoperto dalla critica europea all'ultimo festival di Berlino (**Angel City**) e sarà scoperto in Italia al prossimo festival di Taormina (**Camaleon**). Offriamo la possibilità di scoprirlo una settimana prima.

Programma realizzato con la collaborazione del British Film Institute

CINECLUB BRERA

Centro Internazionale di Brera

Via Formentini 10 - 20121 Milano - telefono 80.84.78

Ingresso L. 1.000



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