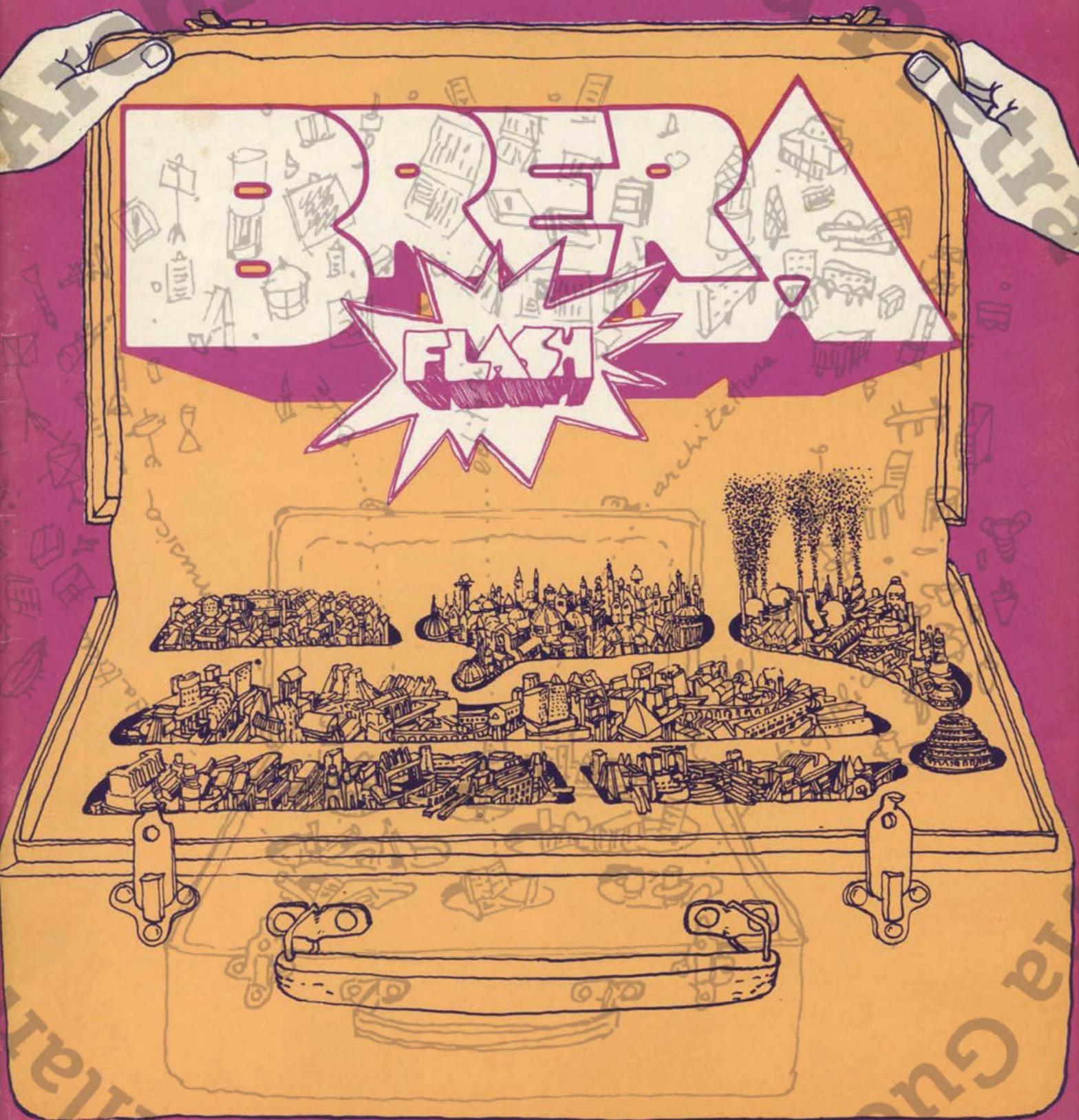


ANNO 3° · NUMERO 9



BIMESTRALE DI INTERVENTI E ANALISI NEL SISTEMA CULTURALE

MARSILIO EDITORI

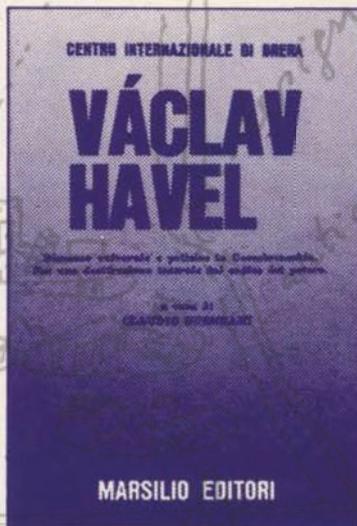
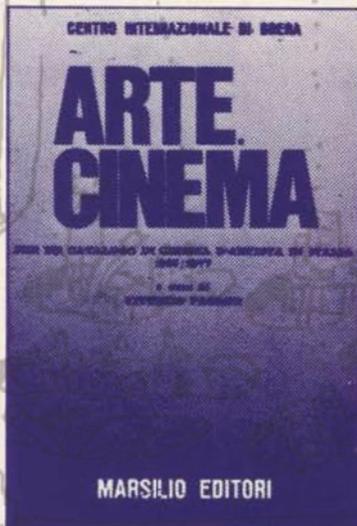
S. CROCE 518/a - VENEZIA

VOLUMI DI PROSSIMA PUBBLICAZIONE:

« Arte nel sociale »

« Cinema e scuola »

films videotape e audiovisivi prodotti
dalla scuola dell'obbligo





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

Editore: Cornelio Brandini
anno 3° numero 9

Direttore responsabile: Ugo La Pietra

Segretaria di Redazione: Cini Liguori

Redazione: Cornelio Brandini, Claudio Guenzani

Stampa: Arti Grafiche Fracchia - Settimo Milanese

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

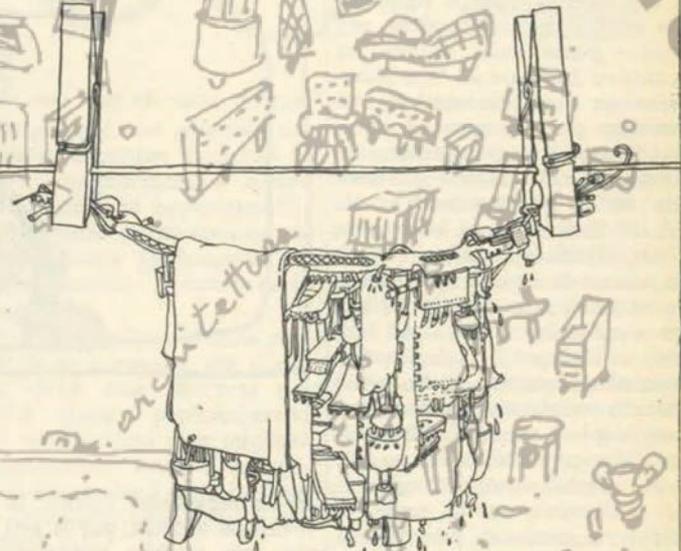


SOMMARIO

Arti visive e televisione di Vittorio Fagone	pag. 2
Bisogno sociale di cultura di Ettore Pasculli	pag. 4
Spazio aperto	pag. 6
Arte e società a Zagabria	pag. 9
Ambientemente di Enrico Crispolti	pag. 10
Enti pubblici e servizi culturali di Adina Riga	pag. 13
Teatro del mimodramma di Marina Spreafico	pag. 15
Una festa patronale di Giulio Calegari	pag. 16
Quartiere in laboratorio di Piero Girotti	pag. 18
New York: l'Anthology Film Archives di Claudio Guenzani	pag. 21
Istruzioni per scoprire l'uso della vostra città di Ugo La Pietra	pag. 22
Duchamp e l'occultamento del lavoro di Franco Vaccari	pag. 28
La storia della triennale di Maurizio Vitta	pag. 30
L'arte impossibile di Freud di Leonardo Rossi	pag. 31
L'amore del tiranno non fa miracoli di Giovanni Castaldi	pag. 31
Copertina di Ugo La Pietra	

Attraverso un'analisi sul territorio urbano è possibile riscontrare come il grado di intervento e la possibilità di un atteggiamento creativo nei confronti dello spazio all'interno del quale viviamo siano quasi tutti ridotti a zero; e quando è possibile ritrovarli, li si scopre in poche espressioni che spesso sono più atti di ribellione e di disperazione che veri e propri atteggiamenti di autodefinizione e di partecipazione creativa.

Appare chiaro, anche se pure ad un livello di semplice potenzialità, che esiste in ciascun individuo una capacità ben precisa e fondamentale per lo sviluppo della vita individuale e collettiva: mi riferisco alla «capacità creativa» una qualità non formalizzabile in senso assoluto ma legata alle caratteristiche individuali di ciascuna persona. Ciò che è affermabile in assoluto è che solo attraverso la pratica consapevole della creatività è possibile trasformare, ancor prima dell'ambiente, i nostri rapporti con esso.



Vedendo nella creatività l'unico elemento collettivo utile per l'interpretazione dell'ambiente in cui viviamo, è chiara l'indisponibilità ad avallare la situazione corrente che vuole attribuire alle specifiche competenze disciplinari il diritto e il compito di ristrutturare costantemente l'ambiente, compito che per ovvie ragioni non può essere esercitato che ad un semplice livello formale.

È chiaro che l'aspetto fisico dell'ambiente in cui viviamo, se è la formalizzazione di quel fenomeno ancor più ampio definibile «realtà sociale», non rappresenta solo la propria fisicità, ma sottintende tutta una serie di fenomeni che sono difficilmente leggibili proprio perché tutta questa realtà fisica si manifesta, e quindi ci viene trasmessa, attraverso immagini codificate alle quali reagiamo in maniera oramai automatica, uniformando così il comportamento non tanto delle immagini (espressioni formali di contenuti) ma ai codici imposti.

Il semplice svilupparsi dell'uso e della pratica dell'ambiente non consente il superamento di detti codici, di fatto solo attraverso la definizione di «processi mentali» capaci di svegliare una realtà profonda potremo liberarci dalle tradizionali limitazioni.

Parlando di processi mentali mi riferisco a quell'esercizio comunemente definito «lettura» e lo propongo come strumento indispensabile per sviluppare una attività critica esprimibile attraverso un comportamento creativo.

Esercitarsi alla «lettura» di ciò che ci circonda, vuol dire essere disponibili a collocarsi, nei confronti dell'oggetto, in un atteggiamento che contraddica quelli abitudinari: e già in questa fase scopriremo di aver applicato consapevolmente la nostra creatività.

U.L.P.

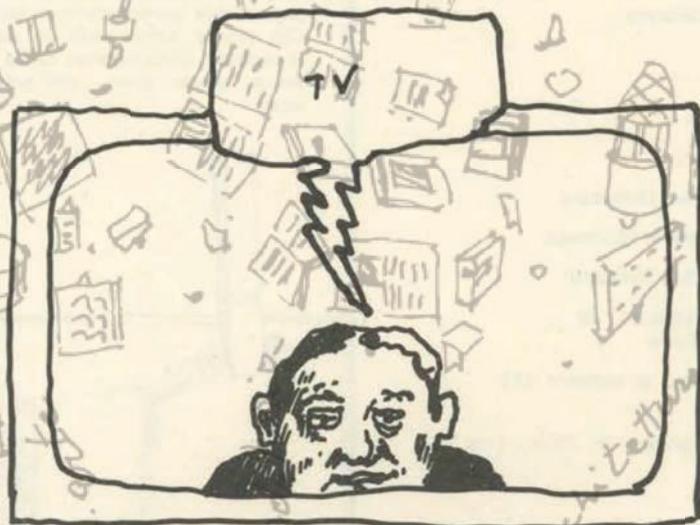
ARTI VISIVE e TELEVISIONE

di Vittorio Fagone

Invitato a partecipare al Convegno su «Arti Visive e Televisione», promosso dal Premio Italia quest'autunno a Milano, mi sono limitato a ricordare, e a dimostrare, come il rapporto tra arti visive e televisione nel nostro paese resta ancora un «cattivo incontro». Non ritornerei su questa «verità», elementare per chiunque si occupi di arte e comunicazione in Italia, se uno zelante giornalista del «Radiocorriere» (n. 39, 22-29 settembre) non se ne fosse dichiarato offeso: sono accusato di non «aver giocato di fioretto» — e le selvagge «cronache d'arte» dei nostri «lotizzati» telegiornali, autentica apoteosi dello sterminato sottobosco romano, non son colpi di rozza alabarda alla decenza nazionale? —, di non essermi accodato agli evviva nostrani, ma di aver addirittura motivato più di una riserva, di fronte a un filmato della nostra TV su Savinio, meno impacciato delle frettolose produzioni messe in onda periodicamente, senza convinzione e a scarico di coscienza, ma con qualche lacuna e distorsione fuorviante (l'allora vivo, vegeto e universalmente noto Giorgio De Chirico, fratello di Savinio, non compare che in rare e remote fotografie; in un supremo virtuosismo i quadri dell'artista non vengono mai presentati direttamente, in chiara evidenza, allo spettatore, ma in penombra, addossati alle pareti, mentre si smonta una mostra, per un'arguta metafora, come supponendo che lo spettatore televisivo conosca già «tutto Savinio»).

Ciò che artisti e critici, e non solo italiani, rimproverano alle grandi televisioni nazionali, può facilmente essere rubricato in tre capitoli:

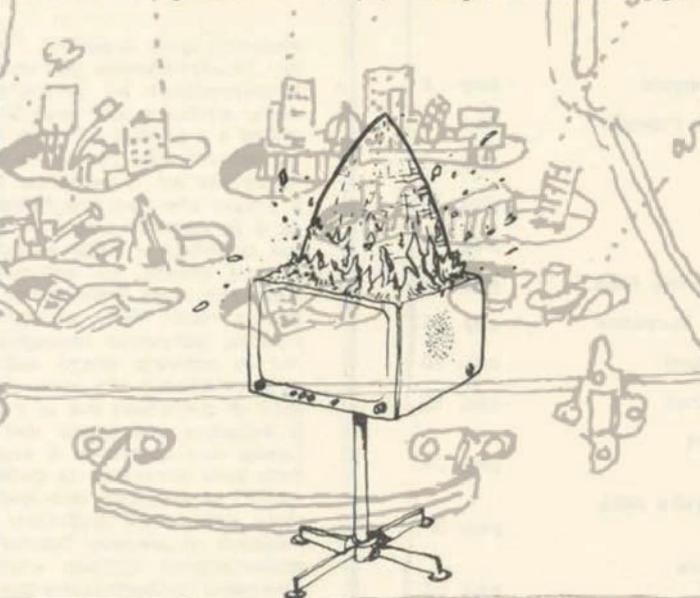
1) la televisione ha diffuso e tende a diffondere stereotipi inattuali delle arti visive, in una dimensione scolastica artificialmente ampliata, consacrando modelli, oggetti e canoni di lettura oggi inefficaci (la serie inglese di Clark, proposta e riproposta anche in Italia, ne è l'esempio più vistoso); 2) pur avendo a disposizione un mez-



zo estremamente duttile, la televisione utilizza, per le arti visive, un modulo rigido e povero (il dettaglio, il biografismo ingenuo, il critico «mezzobusto», un tipo di linguaggio e persino l'intonazione della voce dello speaker sono or-

te alla telecamera e non come qualcuno che potrebbe stare, e bene, dietro la telecamera a dimostrare le possibilità di un uso creativo dei nuovi strumenti della comunicazione.

La situazione italiana in questo campo è veramente para-



mai prevedibili e scontati come i «commenti musicali», i compiacimenti su scorci e inquadrature bizzarre); 3) l'operatore, o artista, è sempre visto come qualcuno che sta di fron-

dossale: la televisione fa realizzare programmi sperimentali a artisti come Carmi e Veronesi, ma si guarda bene dal metterli in onda (Carmi se ne è giustamente lamentato nello

stesso incontro). In Inghilterra, Germania, Olanda, Austria, negli Stati Uniti qualcuna di queste proposte riesce invece a raggiungere il grande pubblico: non so quanti «anni Bernabei-Finochiario-Grassi» ci separano dalla possibilità di veder priettato un film d'artista come Fire di Dibbetz la sera di Natale (Televisione nazionale olandese, primo programma, 24 dicembre 1969, per l'esattezza).

Non incolperemo la televisione della generale passivazione dell'intelligenza planetaria, non ci lamenteremo della povertà del villaggio globale di Mac Luhan, ma certo qualche suggestione la proposta dell'americano Jerry Mander, autore di Quattro argomenti per l'eliminazione della televisione, la provoca anche nel teleutente italiano: «La tecnologia televisiva è essenzialmente anti-democratica. A causa dei suoi costi, il tipo limitato di informazione che sparge, il modo in cui trasforma la gente che la usa, e il fatto che pochi parlano mentre milioni ascoltano la televisione, la rendono adatta ad essere usata soltanto dagli interessi corporativi più potenti nel paese. Inevitabilmente essi la usano per riprogettare le menti. La televisione non può assolutamente essere modificata da una riforma. I suoi problemi hanno a che fare con la violenza. Nessuna nuova era di dirigenti televisivi ben intenzionati può modificare l'effetto della televisione su chi la guarda. I suoi effetti sul corpo e sulla mente sono inseparabili dall'esperienza visiva... è l'inevitabile addestramento all'autocrazia che queste condizioni creano»...

Douglas Davis, che ha ampiamente citato nella sua relazione di Milano Mander, senza dichiararsi completamente d'accordo, ritiene che la diffusione della TV via cavo, migliorando la posizione della domanda di utenza, potrà rendere meno autoritario, e quindi meno idiota, il futuro della TV. Un contributo ancora più utile, secondo Davis, potrà venire dal diretto intervento

degli artisti nel campo televisivo (egli lo ha dimostrato in molte occasioni alla TV austriaca, negli Stati Uniti, nel programma trasmesso via satellite in occasione dell'inaugurazione dell'ultima Documenta di Kassel).

Valutiamo concretamente le disponibilità della televisione in ordine a questa ultima possibilità. Ho avuto modo di sperimentare personalmente che per la nostra televisione esiste una sorta di « blocco cronologico »: il 1930 è l'anno mille dell'arte, una linea maginot invalicabile: quelli che sono nati prima sono artisti, e quelli dopo non hanno a che fare con l'arte. « Stagionatura » ottima per un artista (ma anche per i funzionari di altissimo bordo) è considerata essere arrivati a « maturazione » attorno agli anni '40: Bottai è ancora più ascoltato, nei fatti, dalla nostra Tv che una intera generazione di critici venuta dopo e rigorosamente marginalizzata.

La generazione italiana del Trenta ha una migliore dimestichezza con gli strumenti della nuova comunicazione (basterebbe dare un'occhiata alle raccolte specializzate del MOMA a New York o al Centre Pompidou). Non c'è bisogno di scomodare il coreano Paik per fare la storia della ricerca artistica sui nuovi strumenti di comunicazione (per altro splendidamente raccolta a Milano nella relazione di Gillo Dorfles); Dan Graham ha a lungo vissuto, operato e ragionato — anche con noi e qui al Centro di Brera — in Italia sulle possibilità dell'uso creativo dei mezzi video; riversabile sul video nazionale sarebbe stato almeno uno dei duecento films d'artista che abbiamo raccolto per due anni, ancora qui, e poi presentato a Torino, Genova, Firenze, all'ultima Biennale, che ora portiamo all'« esecrato » Centre Pompidou. Questo universo è respinto dai programmi ufficiali, perché « dif-

ficile », perché rompe la prosodia noiosa, ovvia e melensa, sistemata nei grigi palinsesti della romanissima via Mazzini.

Dobbiamo sperare che l'ondata di riflusso che attualmente viene registrata dalle TV americane (dove le ore di punta del massimo ascolto si spopolano come i nostri cinema di periferia) traversi, prima o dopo, l'Atlantico perché la nostra Televisione rinunci ad essere quello che attualmente è: espressione di una cultura povera, senza dialettiche e alternative, intrattenimento autoritario?

Secondo punto: l'informazione sull'arte. Tim Benton ha dimostrato nella sua relazione che, per quanto paradossale possa apparire, i programmi radiofonici danno informazioni più dettagliate, efficaci e pertinenti sul campo dell'arte dei programmi televisivi. Per quello che vediamo dalla TV, non è difficile azzardare la stessa conclusione per l'Italia. L'informazione e la didattica dell'arte che la Televisione potrebbe proporre — i programmi dell'Open University presentati a Milano, e già a Venezia, lo dimostrano seppure in un modello ancora perfettibile — potrebbe muovere una diversa comprensione della realtà dell'arte, spiegarne dimensioni, processi, strutture e con-

testo, con una efficacia diretta. Programmi così orientati dovrebbero accettare il rischio di essere « salutarmente » noiosi (non stupidi né approssimati), di richiedere un'attenzione ragionevolmente prolungata, un comportamento intellettuale non passivo.

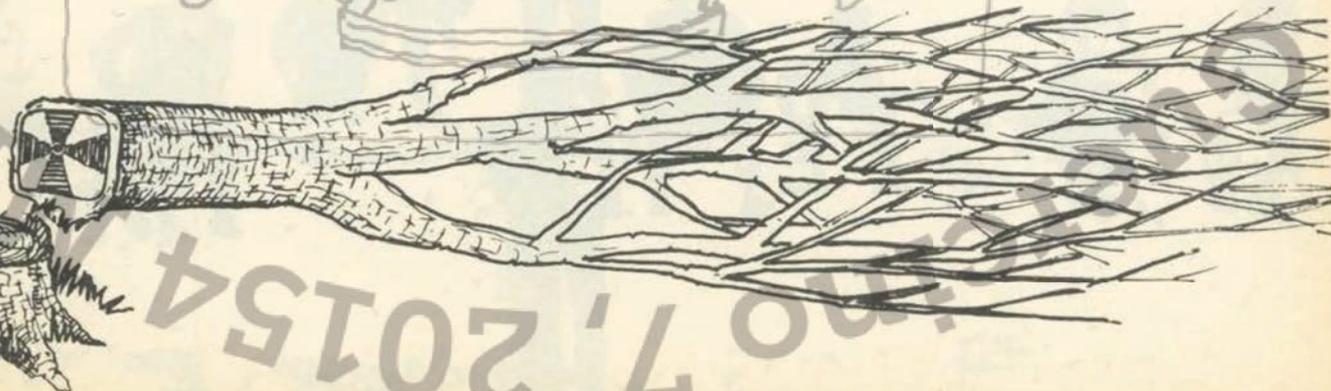
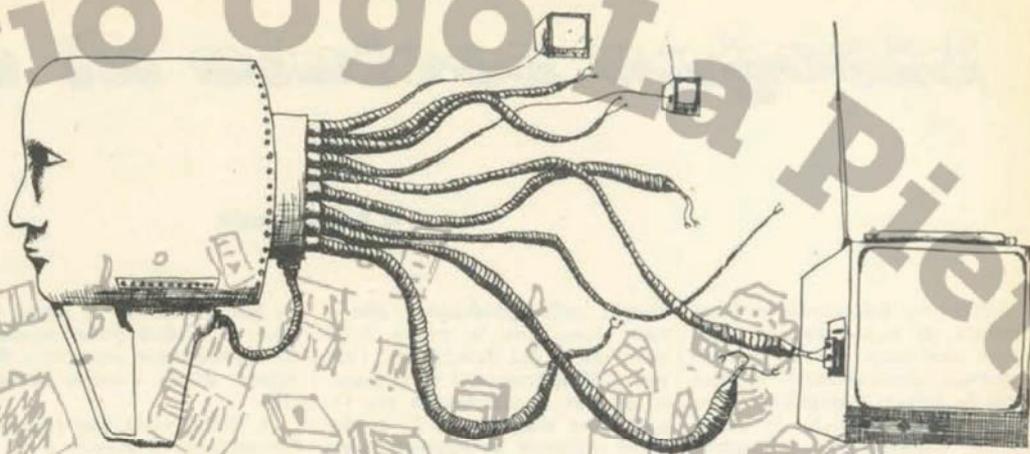
Se la televisione d'altra parte si fosse occupata, più e meglio, delle cose dell'arte nel nostro paese, probabilmente oggi circolerebbe una migliore comprensione intorno a queste, il lavoro degli artisti « nuovi » incontrerebbe minore resistenza.

Terzo punto: il modello accademico di spiegazione dell'arte, scolastico e idealistico, messo in evidenza, spesso a dispetto di chi usa il mezzo televisivo, nei programmi sull'arte. Il mezzo televisivo non è « stupido »: semplice e duttile come una scrittura visiva data in un tempo non comprimibile, si rivela « architettura del vivibile », però così come viene manipolato nei nostri programmi, l'uso della televisione per l'informazione visiva è spesso solo conferma di un modo di leggere, e fare, comunicazione e arte in un rapporto mistificato e passivo.

Un anno fa, a Genova, in un affollato convegno sul « cinema d'artista » un solerte funzionario della TV con ingenui-

tà imperdonabile, e prontamente punita, propose agli artisti che oggi intervengono sui nuovi strumenti di comunicazione (il cinema, il video), di presentarsi con le loro opere nei « programmi dell'accesso ». Noi attendiamo ancora che sia la TV dei palinsesti, dei funzionari bottaiami tempestivamente trascolorati, di quelli messi dentro dalla lottizzazione selvaggia e dall'altra che si vorrebbe far passare per « ragionata », ma anche dei pochi che cercano di fare qualcosa con impegno e professionalità, a presentarsi all'« accesso » del campo vivo della ricerca nella nuova comunicazione. Un campo aperto e denso di stimoli rispetto al quale la nostra TV nazionale, ma anche quelle — più tristi — di iniziativa privata, risultano incerte o latitanti. Alla fine ci si dovrà rendere conto che la televisione può essere, oltre che il più diretto canale d'informazione, la « macchina del tempo reale », un mezzo trasparente, non un opaco nastro di registrazione, una voce sulla quale sono state incollate delle immagini.

Molti artisti hanno provato, a staccare l'audio, a oscurare il video, riuscendo a far funzionare ancora meglio, più nitidamente, questo strumento che, con ostinazione, viene mantenuto a basso regime.



Bisogno sociale di cultura

di Ettore Pasculli

All'interno del quadro politico generale, si è manifestato negli ultimi due anni un movimento proletario caratterizzato innanzi tutto da forme aggregative diverse da quelle politiche in senso stretto. Cooperative, laboratori, gruppi spontanei, comuni e collettivi, sono i centri questi che funzionano per l'utilizzo dei più svariati strumenti: radiofonici, teatrali, cinematografici, editoriali, ecc.

È sul significato e sui presupposti della diffusione di tale fenomeno che abbiamo avviato la ricerca, tentando nel corso della nostra analisi di definire gli aspetti strutturali e non che caratterizzano i centri presi in considerazione.

Premettiamo che tali aggregazioni, contrariamente a quanto sino ad oggi su di esse è stato scritto, non si pongono in continuità con i centri sociali classici, quelli cioè dei primi anni del '70 dell'assistenza sociale, del localismo quartieristico e strutturali come emanazione diretta di gruppi o partiti.

L'origine dei centri da noi analizzati, è legata alla disgregazione delle figure sociali prodotta dalla crisi economica e al continuo processo di emarginazione prodotta dalla riconversione produttiva. È quindi legata al problema del lavoro inteso nel suo duplice aspetto: attività e reddito.

Nel rapporto tra il bisogno di attività, di lavoro liberato, creativo e divertente e la necessità di reddito sta il nesso della nostra ricerca.

È soprattutto dal proletariato giovanile, dai rimasugli della generazione del '68, dalle donne e dagli strati sociali precariamente

inseriti nella produzione che è nata, forse per la prima volta nella storia del movimento, l'esigenza di appropriarsi di strumenti specifici di conoscenza per l'espressione soggettiva e la produzione culturale in strutture organizzative quali: teatro, cinema, radio, foto, stabili. Gli indiani metropolitani a Roma, i circoli del proletariato giovanile a Milano hanno posto tra i primi e con determinatezza tale problema. Il rifiuto di vivere l'estraneazione dai propri bisogni come nuove figure sociali e lo smascheramento dell'inganno capitalistico sulla funzione separata e specialistica nell'organizzazione del lavoro, ha fatto sì che settori sempre più ampi del proletariato rivendicassero un nuovo diritto sociale a conoscere inventare produrre.

Le strutture da noi prese in esame sono circa un centinaio e tutte ubicate nell'area metropolitana milanese, esse si suddividono in tre grandi filoni: il filone legato ad una categoria di produzione neo-artigianale (è quello dei negozi alternativi di stracci, di bigiotteria, di pellamè, di alimenti ecc.); quello legato alla produzione culturale nei suoi molteplici aspetti (editoriale, artistico, teatrale, radiofonico) e quello legato al bisogno di socialità espressa soprattutto dai circoli giovanili.

Il PRIMO, esprime l'interesse per un recupero della manualità e dell'obsoleto; è molto vicino ai modelli della controeconomia praticata dai movimenti hippy americani e del nord Europa. I gestori di queste nuove botteghe teorizzano la liberazione dallo sfruttamento capitalistico attraverso la pratica di modelli esistenziali marginali al sistema da

un lato riciclando in parte «l'usato» e d'altro canto producendo direttamente attraverso il recupero di un «nuovo artigianato».

Il SECONDO, pur portato all'invenzione di attività al di fuori degli schemi della struttura economica dominante è legato alle esigenze di invenzione, di partecipazione soggettiva e di produzione rapportata ad una nuova qualità della vita.

Il TERZO, emanazione delle aggregazioni del proletariato giovanile trova il suo essere nel rifiuto del lavoro, nella parola d'ordine del tutto e subito e in quella del diritto al lusso.

Da queste aggregazioni vengono organizzate le occupazioni del cinema e vengono praticate le forme di riappropriazione più decise portando il movimento alla decriminalizzazione di alcune tipologie di comportamento sociale quali: il furto, la truffa, la falsificazione e la contraffazione. Pur diversificati tra loro non mancano i casi in cui tali aspetti coesistono in un unico circolo o centro e in particolare laddove la composizione di classe si configura eterogenea.

Infatti possiamo asserire, sia pur approssimativamente, che tra il primo e il secondo filone sopraindicati la composizione sociale è caratterizzata nell'ordine del 70% da proletari scolarizzati, fuoriusciti dalla scuola di massa (68/75) e inseriti precariamente nella struttura produttiva, mentre nel rimanente 30% si collocano

giovani proletari, vecchi quadri politici in crisi, operatori culturali scontenti e contestatori degli attuali modelli culturali dominanti, giovani operai e esponenti degli ormai rarefatti gruppi della nuova sinistra.

Nel terzo il rapporto è pressoché inverso: ritroviamo nell'ordine del 70% giovani proletari per lo più di quartieri periferici con estrazione scolare prevalente dalla scuola media superiore, sollecitati culturalmente nella metropoli dalle problematiche diffuse dai mass media e inseriti con lavori occasionali nella fabbrica diffusa. Nel rimanente 30% si collocano giovani operai, fuori usciti dai gruppi politici (in prevalenza A.O. e L.C.) e studenti universitari.

Nella loro diversità, tutte queste strutture colgono aspetti della vita giovanile e non, complementari gli uni agli altri.

Di fatto tutti hanno come referente sociale loro stessi: scompaiono nei centri il concetto di utenza e del lavoro al servizio del popolo. Nel nostro caso il produttore coincide col consumatore. Tale paradosso va inteso nel senso che i promotori del centro producono e si rivolgono a strati sociali di cui essi stessi sono soggetti.

In ciò si comprende la causa della forte mobilità territoriale nei e tra i centri collocati sul territorio Milanese come una ragazza che collega sia il centro alla periferia che le periferie tra loro.

Nei due anni trascorsi la totalità delle strutture prese in esame ha coinvolto circa 2000 persone. Negli stessi anni si sono posti i problemi del rapporto tra vita privata e politica, si sono



diffusi a livello di massa interessi e conoscenze sino ad allora ritenute patrimonio di pochi privilegiati. Si sono così poste le basi per una pratica quotidiana che investisse tutti gli aspetti della vita sociale; dai problemi estetici di costume ai problemi espressivi di comunicazione a quelli filosofici, sociologici, economici.

Tutto ciò è da considerarsi, a nostro avviso, come l'oggetto del nuovo «bisogno sociale di cultura», qui intesa nella sua dimensione materiale e non come semplice fatto ideologico sovrastrutturale.

Infatti, nella complessa geografia dei centri e circoli, nonostante l'insufficiente livello della produzione e l'uso di strumenti molto spesso inadeguati più per condizione che per scelta, emerge sempre come contraddizione principale l'aspetto del diritto ad una attività liberata contro la progressiva emarginazione dalla produzione da un lato e la diffusione di lavoro nero, precario e marginale dall'altro.

In ciò è soprattutto l'aggregazione dei centri culturali che ha permesso di utilizzare l'acquisizione di conoscenza e di espressività liberata dagli schemi comportamentali imposti come attività produttiva che come tale dà diritto a reddito.

Ed è solo per questi aspetti, soprattutto dopo le rilevanti verifiche del '78 con il fallimento di Macondo, la chiusura della Fabbrica di Comunicazione, il tentativo di sgombero del c.s. Isola, lo sgombero del c.s. S. Marta, lo sgombero del laboratorio teatrale Comuna Baires; il fallimento di A.R. e A, la ristrutturazione di radio popolare, la chiusura dell'Arsenale e la progressiva scomparsa dei circoli giovanili che si può dedurre l'importanza e le prospettive di tale movimento. Quello che è certo è che le aggregazioni da noi rilevate pur rappresentando il livello organizzativo più alto contro la disgregazione sociale e la disperazione personale non hanno tuttavia costituito lo strumento più idoneo per assolvere ai complessi bisogni politico-esistenziali emersi nel nuovo proletariato me-



Collocazione dei centri nell'area metropolitana di Milano (rilievo 1978).

tropolitano.

Il 60% dei questionari sono risultati eloquenti soprattutto nella parte che riguarda la gestione economica. Molto spesso nel rapporto espressività-reddito ha prevalso un concetto dell'essere ancora tutto ideologico-suprastrutturale scivolando così sul deviante terreno opportunamente posto dall'istituzione con la sua demagogica gerarchia del decentramento. Difficilmente nei centri si è posto il problema dell'appropriazione di strumenti nuovi, adeguati al livello tecnologico e scientifico raggiunto dal nostro sistema.

Spesso si è confuso il disagio oggettivo nel lavoro con una condizione scelta liberamente, il recupero di mezzi obsoleti come appropriazione da valorizzare e la ricerca di una professionalità con la cristallizzazione delle esperienze già prodotte in altre sedi.

La realtà è che oggi non basta riferire la produzione dei centri ad una scala di bisogni così detti alternativi, poiché ciò ha si-

gnificato:

- 1) limitazione della complessità dei bisogni sociali;
- 2) non considerazione che la ricerca di nuovi strumenti è oggetto autonomo del bisogno stesso;
- 3) l'incapacità di interferire con l'attuale organizzazione del sistema produttivo.
- 4) l'incapacità di porsi come alternativa reale all'ideologismo del sistema.

Con tutto ciò non manca il motivo per sottolineare alcuni tra gli aspetti positivi delle realtà prese in esame.

E proprio dal bilancio sull'attività dei centri più grossi e con maggiore seguito di massa, o meglio dalle loro esperienze che emerge l'indicazione più significativa su cui è bene riflettere.

Dalla chiusura della Fabbrica di Comunicazione viene l'indicazione dell'inesistenza dell'alternativa da molti prevista tra marginalità o subordinazione all'ente pubblico, tra vivere contando sulle proprie risorse o morire nelle

istituzioni. L'esperienza della F.d.C. come altre, avendo rifiutato sin dall'inizio la pratica dei «marginali» si è posta in rapporto diretto con i pubblici poteri rivendicando una propria legittimità su una parte dei fondi per il finanziamento ai centri culturali. Ciò ha comportato la mediazione col decentramento della zona uno il cui intervento ha condotto alla chiusura della ex chiesa. Questo vale per sottolineare che difficilmente l'istituzione ha offerto sbocchi alternativi alla pratica emarginante della marginalità e che il concetto delle due società è solo nella testa di chi confonde l'accettazione delle condizioni imposte e obbligate «pur di esserci» rispetto alle scelte che all'insegna del desiderio di una nuova qualità della vita pratica un falso libero arbitrio sceglie di vivere un rapporto col lavoro anacronistico, obsoleto e autoemarginante dalle risorse sociali.

In realtà l'esperienza dei centri ha mostrato che la contrapposizione tra le nuove forme di comportamento che ripropone purtroppo ancora alienazione e separazione dei ruoli e gli strati sociali cosiddetti garantiti e inseriti nella nuova organizzazione del lavoro è frutto del disegno della stessa società che intende far pagare doppiamente il prezzo della loro emarginazione agli emarginati e superfruttare e condizionare gli stabilizzati.

La pratica del controlavoro così come la condizione della emarginazione possono essere teorizzate come modo per combattere l'organizzazione capitalistica del lavoro, non possono essere considerate che come situazioni contingenti di opposizione e resistenza al sistema, se non si vuole cadere nell'errore di accettare, anche se in negativo, la legittimità del modello ufficiale e in questo senso anche il sistema legittimo ampiamente la marginalità. Il problema, dunque, così come i circoli e le strutture antagoniste hanno posto in essere è essenzialmente sul piano del riconoscimento delle proprie esigenze e dei propri bisogni, come momento qualificante delle conflittualità sociali.



SPAZIO APERTO

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

Informazione, produzione, esposizione delle attività di Zona

di Carlo Bertocci
Foto Gianni Melotti

Alcune precisazioni sulla collocazione territoriale di uno spazio alternativo come quello di Zona sono di dovere; anche se la diffidenza verso un sociologismo facile facile ci porta a non trarre conclusioni troppo affrettate sulle relazioni che si stabiliscono tra un gruppo di operatori dediti alla pratica dei linguaggi artistici e la vita di un quartiere che pur presenta delle analogie in quanto marginalità aggregazionismo politico e desiderio di collettivizzazione delle esperienze.

Il quartiere di S. Niccolò è uno dei pochi, forse l'unico insieme a S. Frediano, ad aver conservato ancora una fisionomia popolare, che gli deriva dalle molte botteghe artigiane che si affacciano

sulla strada dalla quale il quartiere prende nome.

Praticamente il quartiere schiacciato dal Lungarno e dalla collina si riduce nella sua lunghezza a via S. Niccolò. Sulla strada, ogni giorno, un traffico di scorrimento e il posteggio fittissimo, impediscono il riconoscere le caratteristiche artigianali della zona. Le botteghe sembrano sempre più chiuse, e il lavoro sta perdendo sempre più quel contatto con l'ambiente che era il carattere di un sistema di produzione basato su una utilizzazione della strada e su una appropriazione dello spazio civico.

Il collettivo di Zona, quando scelse lo spazio in via S. Niccolò non era certo mosso da un

spirito populista, né dalla nostalgia edificante di un passato dedicato al lavoro manuale, anche se in seguito la curiosità e l'interesse della gente e di alcuni membri del comitato di quartiere e di riscontro alcune singole attività degli operatori di Zona si sono visti più che su un piano di collaborazione su un piano di accettazione di scambi e stimoli reciproci. Un esempio recente, del mese di maggio, ad un invito da parte del comitato di quartiere di partecipare alla festa popolare alcuni operatori di Zona hanno risposto con interventi che volevano essere informazione della loro ricerca, ma anche verifica con una realtà oggetto della ricerca stessa.

Con finalità diverse « Zona/mu-

sic suono ambiente » una manifestazione curata da Albert Mayer e dal collettivo, del gennaio-febbraio 1977 che proponeva una informazione sugli esperimenti internazionali della nuova musica, aveva coinvolti con concerti e performances musicali gli spazi della città e del quartiere, dove, in particolare, a palazzo Guadagni, vicinissimo a Zona (allora occupato dal centro sfrattati) le audizioni musicali trovarono un pubblico partecipe e numeroso.

Il rapporto con il territorio è per Zona, non determinante nel senso che si è stabilito al seguito di iniziative spontanee, senza una programmazione a priori e quindi con un dibattito a cose fatte, più che in seguito a impostazioni di rigide intenzionalità.



È questa una linea di condotta che si è evidenziata mano a mano e che, oggi, appare con una certa chiarezza.

Sorto nel 1974, come centro stampa alternativo per artisti, Zona è diventato, un anno dopo, uno spazio dove l'informazione si è unita ad un'attività anche espositiva che pur si diversifica, occorre dirlo, da quella delle gallerie ufficiali.

Se Zona è uno dei primi spazi, in Italia, gestito da un collettivo di operatori, ed è forse l'unico ancora aperto dopo 5 anni di lavoro, è pur vero che la gestione o meglio l'autogestione è un fatto che, insieme a tutta una serie di valori di socialità e di affermazione di fenomeni altrimenti marginali rispetto ai canali ufficiali, porta con sé dei grossi problemi organizzativi; a Zona è successo invece che proprio una non rigida organizzazione ha permesso il succedersi di avvenimenti dettati più dall'urgenza di operare di differenti gruppi di lavoro che da una volontà precisa di programmazione. Retroattivamente si può però leggere come una caratteristica positiva che si è delineata forse per merito di chi ha più lavorato alla conduzione delle manifestazioni ma che ha evidenziato l'uso dello spazio sui due piani precedentemente accennati: quello dell'informazione e quello dell'esposizione.

L'informazione è il presupposto principale di uno spazio d'arte alternativo: fuori da interessi privati ed economici le scelte di artisti, come depositari di una singolarità eccezionale da imporre artificialmente sul mercato, decadono per muoversi in aree culturali più vaste e più rispondenti alla vitalità della ricerca in atto.

L'informazione si è riservata il compito di avvicinare artisti e gruppi di lavoro di aree culturali diverse, nell'attività dell'anno in corso ricordiamo: una presentazione-conversazione con i curatori della rivista "Zweitschrift" di Hannover nella quale emersero considerazioni sulle difficoltà, soprattutto politiche, che una rivista d'arte alternativa deve affrontare nel clima della Germania di oggi, e l'incontro-spettacolo con «General Idea», il gruppo canadese della rivista «File».

Sul terreno specifico della ricerca teatrale, il Carrozone ha realizzato, nello spazio di Zona, una serie di performances, unitamente all'esposizione di immagini che evidenziavano l'interesse di alcuni artisti ad un incontro fotografico 'ravvicinato' con i componenti del gruppo.

Proprio nell'ottica dell'informazione artistica ma con una indagine critica determinata, un lavoro condotto da Pierluigi Tazzi e Luciano Bartolini, «Invitation Post Cards» proponeva una lettura analitica di circa tremila cartoline d'invito il cartellino di invito si propone come mezzo di informazione ed è al contempo

un elemento del sistema della gestione artistica (vedi Brera Flash n. 3 '78).

Una ricognizione riguardante una recente area di ricerca è stata realizzata, nel novembre '77, con una mostra di documentazione chiamata «Mater Materia», curata da me, e allestita da Paolo Masi e Lanfranco Baldi; abbiamo proposto una visita alle ricerche artistiche concernenti la pratica



manuale dei materiali, attraverso le immagini restituite da libri, fotografie, cataloghi, dichiarazioni, testi critici e piccole edizioni. Un panorama che presentava più di ottanta artisti europei caratterizzati dall'interesse comune alla manualità e da una nuova sensibilità per il dato materiale fisico e concreto.

Più lontane nel tempo, ma ugualmente attuali, sono due iniziative: «Zona film», dell'aprile '76, a cura di Andrea Granchi, una rassegna del film d'artista, che in un certo modo precedeva quella che lo stesso curatore ha

realizzato questa estate per il comune di Firenze e in concomitanza con la Biennale veneziana, e «Small press scene / documents of alternatives in the press / piccola stampa / documenti / edizioni», del dic. '75 (coordinamento, mostra e catalogo di Maurizio Nannucci); l'editoria marginale veniva presa per la prima volta in rassegna come categoria, escludendo il libro d'artista, la stampa underground e le edizioni di lette-

mento delle possibilità dell'esposizione, tramite i nuovi media comunicazionali, nello stesso tempo hanno fatto scoppiare le quattro mura dell'ambiente espositivo tradizionale.

Uno spazio dell'arte che si dà come alternativo rispetto alle istituzioni pubbliche e private non può che registrare ed appropriarsi della problematica espositiva. Suo malgrado, perché nutre una contraddizione interna allorché le pareti, la scatola muraria diventano, come nella galleria, luogo di esposizione.

A Zona la presenza dei singoli artisti ha coperto sempre il tempo di poco più di una serata, l'allestimento diveniva così momentaneo a differenza degli spazi istituzionali nei quali anche la continuità temporale stabilisce una sorta di feticizzazione del prodotto artistico; l'esposizione del singolo ridotta nel tempo è conseguentemente funzionale al criterio dell'informazione.

In questa direzione possiamo leggere: le presenze di Joseph Kosuth e di Sarah Charlesworth, che hanno esposto di recente (nel mese di settembre) in serate distinte i loro ultimi lavori, e due manifestazioni che in un certo senso hanno mantenuto la consuetudine espositiva.

Una è «Monografie» condotta da Mario Mariotti nei mesi di maggio, giugno e luglio '77; una rappresentazione dell'arte attraverso l'esibizione di personaggi, coinvolti in diversa misura e con funzioni stabilite dai loro rispettivi ruoli, nella scena artistica. Sono intervenuti complessivamente più di cinquanta autori che, singolarmente, in coppia o in collettivo, si sono manifestati in ventotto eventi distribuiti in dieci settimane.

L'altra rassegna è stata quella che aprì ufficialmente lo spazio nel '75: «Per conoscenza», documenti sulle ricerche visive di operatori attivi a Firenze.

Se Zona si è proposta la raccolta di informazioni e la presentazione di queste, ha esplicito anche una produzione propria, una piccola attività editoriale che comprende i cataloghi delle manifestazioni e una cartella, dell'ottobre '76, che raccoglie opere di: Daninos, Monselles, Moretti, Masi, Chiari, Maurizio e Massimo Nannucci, Granchi, Ranaldi, Gambone, Salvadori, Bartolini, Mariotti.

La necessità di un lavoro continuo è sentita da tutto il collettivo anche se i problemi di ordine economico hanno spesso minacciato la sopravvivenza stessa dello spazio; la precarietà è un dato di fatto di ogni situazione marginale e come ben sappiamo l'ufficialità dell'arte nelle istituzioni pubbliche cittadine è tutta dedita alla celebrazione mercantile invece che alla registrazione delle continue mutazioni alle quali la realtà della ricerca e della sperimentazione produttiva è soggetta.





PROGRAMMAZONA / ZONAPROGRAMMA

ottobre/novembre 1978

Parola & Suono, mostra di documenti, audizioni, performances, dedicate alla ricerca sperimentale svolta nell'ambito della poesia fonetica, e della ricerca sui media visivi, con la partecipazione internazionale di 40 autori. Il materiale già raccolto prevede un ascolto di circa 80 ore.

novembre/dicembre 1978

« Post Card Show », mostra dedicata ad uno degli aspetti più coinvolgenti della arte postale (mail art) sarà presentata una raccolta di circa 1500 cartoline realizzate da 300 autori.

gennaio/febbraio 1979

« Zona Musica », comprende una serie di rilevamenti ed installazioni sonore nell'ambiente, in particolare nel quartiere; audizioni degli aspetti più interessanti della nuova musica internazionale; eventi, concerti, esportazioni di documenti e partiture.

marzo/aprile 1979

« Energie/Zona Architettura », attraverso mostre, dibattiti, proiezioni si cercherà di analizzare il lavoro svolto da quei gruppi di architettura attivi dal 1965 in poi a Firenze, Milano, Londra, Graz, San Francisco, Tokio e che vanno sotto la denominazione di architettura radicale. Si cercherà di proporre un nuovo repertorio di segno urbani ed ambientali.

maggio/giugno 1979

« Zona andata/ritorno », (« Zona inbound/outbound »), è una rassegna internazionale, per la quale sono stati invitati più di 500 operatori (il materiale è già raccolto e la presentazione è subordinata a concretizzarsi di disponibilità economiche che ne permettano l'adeguata realizzazione e divulgazione) che partecipano con lavori originali, documenti, films, video-tapes, libri..., e che danno un'informazione di tutti gli aspetti delle ricerche visive che si svolgono nell'ambito interdisciplinare e alternativo alle linee mercantistiche. L'articolazione della manifestazione prevede una catalogazione completa di tutti i materiali raccolti e la creazione di settori riguardanti: mail art, arte femminile, poesia sperimentale, performances, proiezioni, libri opere, dischi, audizioni di eventi sonori, political art ...

Il pubblico avrà a disposizione uno schedario di consultazione e una macchina fotocopiatrice per riproduzioni dagli originali, così da poter usufruire didatticamente del materiale.

Il collettivo di Zona al di là della programmazione delle manifestazioni, prevede nell'ambito di « Zona/documenti », una serie di incontri, presentazioni, performances, il cui programma particolarmente definito si completerà secondo le disponibilità e la presenza a Firenze e in Italia di operatori, artisti, poeti, architetti, editori.

ARTE E SOCIETA' A ZAGABRIA

La Galleria Suvremene Umjetnosti famosa a livello internazionale per la sua intensa attività negli anni sessanta svolta intorno alla vasta area di ricerca artistica denominata «nuova tendenza», da qualche anno sta cercando di individuare una nuova linea di lavoro più vicina ai nuovi problemi che stanno interessando le avanguardie.

Ora con la realizzazione di questo primo seminario tenutosi il 13-14-15 ottobre sembra esprimere in modo evidente quale vorrà essere il suo nuovo indirizzo culturale.

Il seminario realizzato a Zagabria e orientato alla raccolta di contributi di livello internazionale ha visto come protagonisti artisti critici e studiosi di diverse nazioni, tra cui Wulf Herzogenrath di Colonia, Hans Haacke di New York, Claudio Guenzani di Milano, Jozef Robakowski di Lodz, Laszlo Beké di Budapest, Richard Kriesche di Graz, Jean Claude Marquette di Parigi.

I partecipanti al seminario sono stati invitati ad intervenire al tema Arte e Società che è stato suddiviso in quattro argomenti:

A) Cultura e cambiamenti nelle società contemporanee

(Processi in corso nelle società contemporanee che rivelano la tendenza a staccarsi dal centro potere. Individuazione di questi processi e loro origine nelle esistenti relazioni sociali, loro influenza anche sui tipi di condizioni ambientali).

B) Condizioni ambientali

(I cambiamenti delle società si manifestano soprattutto nelle città, vedi contrasti tra centro e periferia. Nascita di fenomeni para-urbani, contrasti fra «sottocultura» e «cultura d'élite»).

C) Creatività e personalità

(La profondità ed il carattere dei mutamenti della società sono collegati ad una revisione generale di tutti i valori di produzione e alla posizione dell'individuo nella creatività. Ciò si riflette in quasi tutte le tendenze artistiche e «antiartistiche».

D) Mezzi e azione

(I mezzi attuali, nuovi, che si sono sviluppati nel corso della evoluzione della società, con l'aiuto dell'evoluzione tecnica, offrono nuovi modelli per l'attività degli individui, dei gruppi, e le comunità sociali. Questi modelli vanno soggetti a cambiamenti continui e generalmente si trasformano in strumenti per ottenere e mantenere nuove posizioni).

Tutti questi argomenti naturalmente erano considerati come strettamente correlati tra di loro e sono stati quindi di volta in

volta per interventi spontanei o per la lettura di vere e proprie relazioni.

La Galleria ha fatto in modo di partecipare al seminario attraverso una stimolante rassegna che raccoglieva documenti, originali, azioni, performances, films video e pubblicazioni sulla «nuova pratica artistica» dal 1966 al 1978 in Jugoslavia.

Una ricca documentazione in grado di fornire notevoli sorprese sul piano della ricerca soprattutto per alcune esperienze della fine degli anni sessanta, (periodo in cui si guardava ancora poco alla Jugoslavia) come i film sperimentali dell'attivissimo gruppo di Lubiana OHO.

La rassegna ha contribuito quindi a vitalizzare con immagini e ricerche il seminario che si è svolto con un succedersi di interventi sempre più incalzanti e spesso in polemica gli uni con gli altri. Secondo l'elenco dei temi proposti i primi interventi sono stati di due gruppi operativi «Laboratorio di comunicazione Militante di Milano» rappresentato da Guenzani e la Coopérative d'artistes CAIRN di Parigi rappresentata da Jean Claude Marquette.

A due livelli differenti i due gruppi hanno espresso la loro pratica e i loro metodi di lavoro dando ormai dei consuntivi sul lavoro del loro Gruppo indicando i primi difficili passi di una

cooperativa di artisti che intende autogestirsi.

Gli interventi sono stati quindi vitalizzati da La Pietra che ha portato una serie di riflessioni sulla sua ormai lunga attività di animatore di gruppi e cooperative (Global Tools, Cooperativa Maroncelli, Fabbrica di Comunicazione).

Il secondo tema, quello relativo al rapporto individuo-ambiente è stato affrontato da diversi punti di vista (forse un po' troppo diversi) Hans Hake ha dato un po' il quadro di come vive l'artista oggi a New York, città che va perdendo ogni giorno quell'primato raggiunto alla fine degli anni sessanta, quindi ha spiegato con ricchezza di particolari il suo ultimo lavoro dedicato al rapporto che esiste negli Stati Uniti tra i grandi uomini d'affari e l'arte, il tutto formalizzato in una serie di piastre in ottone su cui ha fatto incidere frasi dette da questi, frasi che collegano l'arte alla gestione delle cose e persone.

La Pietra invece più aderente al tema ha commentato il suo ultimo film «La riappropriazione della città» mettendo in evidenza che detta operazione può essere fatta, nelle condizioni in cui oggi vive l'uomo urbanizzato, soltanto sviluppando meccanismi di riappropriazione di tipo mentale e non fisici.

Un gruppo di architetti di Zagabria ha proposto una par-

ticolare analisi di decodificazione urbana di Zagabria attraverso un contrappunto di immagini antiche e moderne. Mentre un altro gruppo più legato alla professione ha messo in luce alcuni procedimenti progettuali aggiungendo come «ignobile trovata!» la proposizione della legge del 2% tanto infaustamente famosa qui in Italia e del tutto sconosciuta in Jugoslavia.

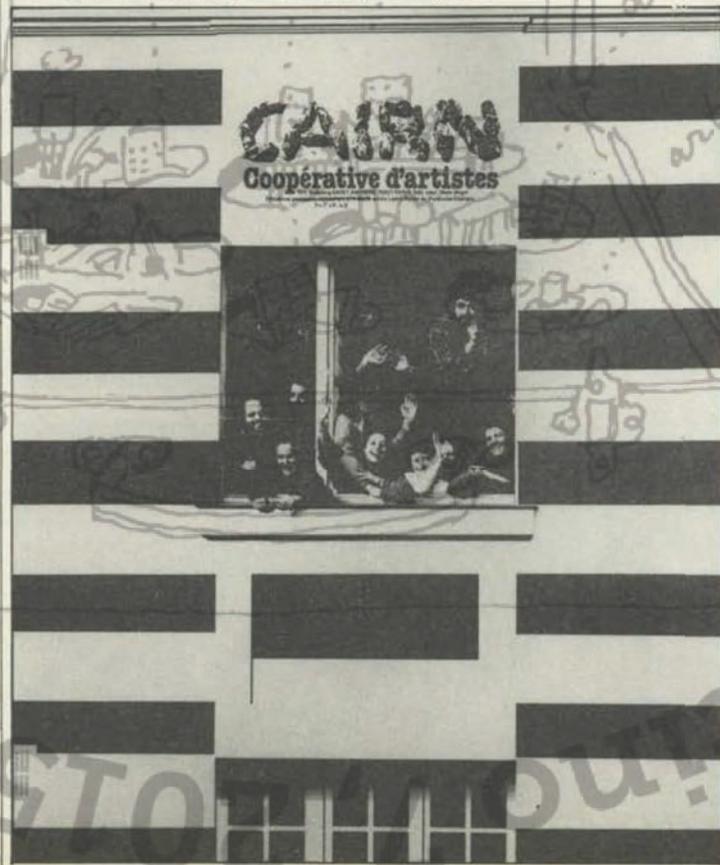
Sempre sul tema ambiente e ruolo dell'artista un intervento significativo è stato quello dell'austriaco Richard Kriesche di Graz che ha esposto (visualizzandole) alcune esperienze di intervento nella città e del possibile ruolo dell'artista nelle decisioni e nelle modificazioni dell'ambiente urbano.

Il tema creatività e personalità è stato trattato soprattutto dall'olandese Gijs van Tuyl che ha esposto una teoria che tenta il recupero di una «nuova soggettività» e da Vladimir Bonacic che ha dimostrato attraverso esempi visivi la possibilità di recuperare alcune esperienze delle passate ricerche «purovisibiliste» della nuova tendenza e da Zeliko Koscevic direttore della galleria Studentoski Center orientando il suo intervento su alcuni aspetti di mercato e di produzione e di «valore» nell'opera d'arte.

Per quanto riguarda i nuovi mezzi i contributi maggiori sono arrivati da artisti jugoslavi che da tempo sentono questo problema in quanto la loro condizione di artisti senza mercato e quindi senza gallerie li porta ad individuare come area di lavoro e come traguardo il possesso e l'uso di sistemi di comunicazione di massa e che, in attesa di raggiungere queste aree di lavoro sviluppano diverse strategie di intervento spontanee nell'ambiente urbano direttamente a contatto con gli individui (vedi Zoran Popovic e altri).

Un seminario, come si può leggere da questa breve e sommaria cronaca, che si riallaccia a tutta una serie di temi e di sollecitazioni che appartengono anche alle più avanzate esperienze nel campo artistico sviluppatosi qui in Italia e che hanno trovato i loro momenti di coagulo nella Biennale di Venezia nel 1976, nella rassegna Arte e Società al Centro Internazionale di Brera nel '77, e che si è sviluppata in tante esperienze decentrate su tutto il territorio attraverso gruppi, cooperative, centri culturali e circoli giovanili.

Un'area sempre più estesa a cui pochi critici danno il giusto rilievo perché scomoda e difficilmente sistematizzabile nelle rigide griglie della cultura ufficiale fatta di schemi, di formule e di situazioni controllabili!



ambiente

di Enrico Crispolti



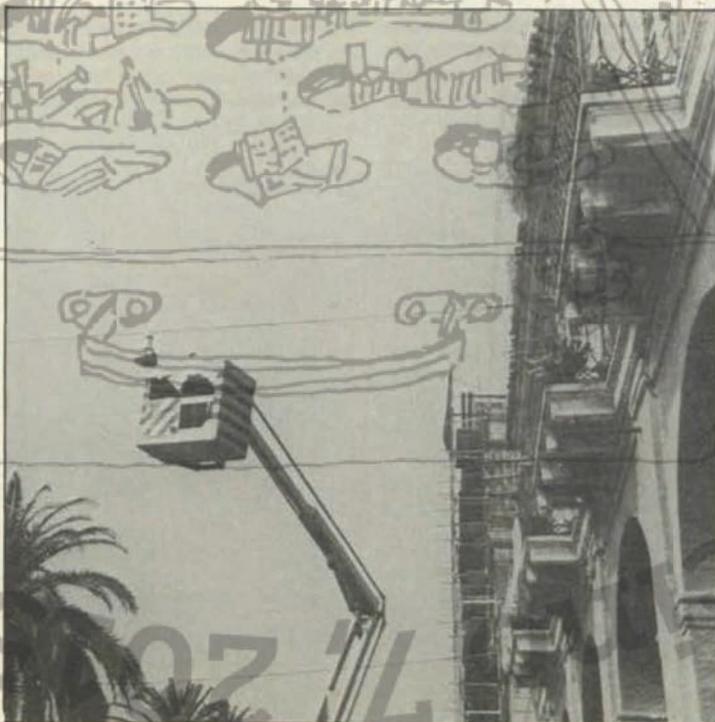
Non v'è dubbio che in modo sempre più esteso si vada prendendo coscienza, a livello di quella che si vuol considerare « periferia » culturale, della necessità di trasformare le molteplici iniziative culturali stagionali (estive), come tradizionalmente lo furono per esempio i vari « premi » (particolarmente proficui come modello per incontri culturali attuali negli anni Cinquanta, ma che tuttora spesso si ripropongono) in occasioni di un rapporto più direttamente inerente le diverse realtà socio-economico-culturali locali. Infatti il più delle volte localmente queste iniziative stagionali, proprio così come al loro tempo i « premi », rappresentano l'unica occasione effettiva di presenza, confronto, riflessione (anche critica naturalmente) sui dati della ricerca culturale in atto.

La sensibilità dunque, da una parte, degli enti locali di non perdere tali occasioni, ma di offrire loro una possibilità di incidenza e di permanenza maggiore, di maggiore spessore insomma, e, dall'altra parte, una sempre più lucida consapevolezza degli operatori della necessità di tale nuovo spessore, e insomma della correttezza del proprio operare soltanto se in rapporto con una realtà socio-culturale data, e intesa non più in termini di campo di passiva ricezione del messaggio culturale. La consapevolezza anzi della necessità che il proprio operare si costituisca in termini stimolatori (con l'apertura di effettivi momenti di vertenza, ove occorra) rispetto allo stesso ente locale, e ai suoi compiti-doveri di dare spazi adeguati alla problematica culturale contemporanea, quale strumento politico di crescita civile. E naturalmente le forze in gioco non sono poi soltanto gli operatori da una parte e l'istituzione locale dall'altra, ma esistono momenti istituzionali e aggregativi intermedi da implicare, e attraverso i quali definire i termini e i modi di un'attività culturale non effimera né estemporanea.

Il lavoro svolto a Gubbio in questi anni, per esempio, è un chiaro modello dello sforzo di trasformare una manifestazione stagionale come le note (alternate) Biennali del metallo e della ceramica in una manifestazione più ampia e coinvolgente la realtà socio-culturale urbana e del territorio (anche in senso regionale). Così che già nel 1976 si è realizzata una manifestazione diversa, molto sollecitante e capace di aprire un dialogo diretto con realtà culturali locali, sollecitandone la partecipazione e la consapevolezza anche in senso aggregativo. E per il 1979 (dopo lo slittamento della manifestazione programmata per il '78) si prepara a Gubbio una manifestazione che nell'estensione stessa del suo arco temporale, da marzo a ottobre, comincia a proporsi, implicando inoltre direttamente responsabilità del Comune e della Regione, come un vero e proprio programma di servizio culturale cittadi-



Pagina a fianco: Franco Summa "Noema"
Sopra: A. Branzi A. Mendini "Architettura decorativa"
Sotto: M. Nannucci "Sostituzioni con luci rosse"



no (capovolgendo dunque completamente il vecchio modello di manifestazione stagionale proiettata al rapporto soltanto turistico nell'arco di un mese). A Pesaro, per fare un altro esempio, nel 1976 l'ente locale ha promosso una manifestazione **La città come spazio operativo** intesa a proporre a diversi scultori (Giò Pomodoro, Sguanci, Staccioli, Guasti) un'occasione di attività nel campo urbano con interventi progettati 'in loco' e di carattere duraturo (realizzati quelli di Sguanci e di Guasti). E attualmente è in corso a Pesaro un'interessante esperienza di progettazione collettiva di interventi plastici rapportati alla dimensione di un quartiere (in particolare per iniziative di Sguanci). Operare nello spazio reale, in un campo cioè di diretta fruizione sociale (anche

se ovviamente non esaurisce la praticabilità stessa dello spazio sociale in tutto il suo spessore) diviene una vocazione spontanea sempre più avvertita, come si è constatato nella stessa molteplicità di interventi di artisti di numerosi paesi nella Biennale veneziana 1978, ove nei Giardini in particolare una parte della sezione italiana era realizzata all'esterno in modi nuovi di dialettica ambientale e di implicazione comunicativa (sollevando l'irritazione della critica bempensante e reazionaria).

Un'interessante occasione di lavoro nello spazio urbano e nel diretto rapporto sociale ha rappresentato l'estate scorsa la seconda edizione di « Agorà », esattamente « Agorà 78 », a Giulianova (un comune amministrato dalla sinistra, con maggioranza assoluta comunista), per iniziativa dell'ente locale e del Centro di Servizi Culturali della Regione Abruzzo, grazie in particolare all'intelligenza dell'Assessore comunale alla cultura Franco Arboretti. Si è trattato di una manifestazione articolata soprattutto in un momento di rassegna teatrale, a cura di Silvio Araclio, dello « Spazio Tre » di Teramo, gruppo che partecipava assieme a Remondi e Caporossi, a Leo e Perla De Berardinis, e a Il Carrozone di Firenze; e in un momento di arti visive, curato da Franco Summa.

Nell'edizione 1977 di « Agorà » quest'aspetto relativo alle arti visive si era risolto in una forma di seminario, condotto dallo stesso Summa, sulle varie forme della comunicazione artistica al di fuori degli spazi istituzionali. Nel '78 la presenza di operatori visivi ha fatto crescere invece quest'aspetto della manifestazione a livello protagonista. Sono stati chiamati ad operare direttamente nel contesto ambientale inteso in tutte le sue implicazioni tre



Sopra: E. Vedova "Scontro di situazioni"
Sotto: Ugo La Pietra

architetti e tre artisti plastici, definendo anche uno «spazio aperto» per interventi di più giovani. E si sono realizzati anche momenti di dibattito sollecitati dalla proiezione di film, e da un convegno sui centri storici minori, in rapporto all'urgenza di un chiarimento metodologico dell'ente locale rispetto alla realtà del centro storico di Giulianova (a monte della città nuova e in buono stato di conservazione).

L'intenzione chiara è stata di superare i limiti tradizionali di una manifestazione estiva, rivolta cioè soprattutto al turismo, per rapportarsi invece ai problemi di una realtà ambientale e sociale di una tensione di coinvolgimento. La prospettiva è stata dunque di chiamare gli operatori a riscontrare i modi della loro autonoma ricerca con tale realtà ambientale e sociale, e al tempo stesso offrire a questa occasione di confronto e dibattito. Non si è trattato di una manifestazione di grandi dimensioni, ma certo di molta puntualità e pulizia, direi, nella sua chiarezza metodologica, intesa appunto a riconfrontare ricerche in atto nell'avanguardia

plastica e architettonica con una realtà ambientale e sociale data. E si è cercato di equiparare nel denominatore operativo ambientale architetti e pittori e operatori visivi, superando tradizionali distanze e separazioni, e d'altra parte suggerendo un confronto sul campo appunto dell'operatività ambientale diretta, anziché in un ordine puramente ideale e separato come è avvenuto con forti disequilibri di possibilità concrete di lavoro fra artisti plastici e architetti in I nodi della rappresentazione a Ravenna, quasi contemporaneamente, accostando ambienti reali di Aricò, Pardi, Gianni Colombo, Uncini e spazi virtuali di Aymonino, Purini e Aldo Rossi.

Gli interventi sono stati quindi naturalmente nello spazio urbano. Due architetti hanno lavorato assieme, Andrea Branzi e Alessandro Mendini, intervenendo a connotare in modo diverso con l'apposizione di segni azzurri, vagamente d'ironica allusione balneare, un edificio anni Trenta, il vecchio Circolo nautico, recentemente espropriato dal Comune e in via di restauro e di riutilizza-

zione sociale. Il «monumento» ormai inutile è stato restituito idealmente in una riappropriazione fantastica. L'effetto era di un brulicare di virgole azzurre (a schema di onda) che modificavano otticamente, con un'insinuazione percettiva di nuova virtualità, la volumetria alquanto stereometrica e stilisticamente molto datata (anche appunto in senso storico-sociale) dell'edificio. Anche l'intervento di Summa giocava su elementi d'ambiguità spaziale virtuale. Ha realizzato, intitolato «Noéma» (e con un preciso riferimento al significato filosofico del termine, «l'oggetto della percezione intellettuale o il suo contenuto»), in uno spazio abitualmente di parcheggio un «environment» costituito da alcuni tavoli alterati nella loro forma e posti attorno a un tavolo normale sul quale era collocata una sfera rosso fluorescente (come un punto d'inizio). Il gioco delle molteplici proiezioni delle gambe dei tavoli irregolari creava un reticolo centrifugo, implicando le indicazioni prospettiche in un ruolo meramente simbolico di individuazione di una realtà spaziale non univoca né unitaria, (in senso completamente diverso dall'assialità prospettica tradizionale, e tuttavia in intenzione insieme sia topologica sia percettiva). È un tipico momento del lavoro di Summa di confrontare nella realtà ambientale (con tutte le sue tipiche scadenze di connotazione percettiva) processi di origine concettuale, che tuttavia egli riporta naturalmente ad una concretezza oggettiva e spazio-ambientale. Anche l'intervento di Emilio Vedova era di natura plastica. Un intervento in certo modo delegato: Vedova infatti aveva inviato autorizzando l'uso libero alcuni dei manifesti giganti dell'«Operazione ventiquattro fogli». Dissuasione manifesta, del 1975-74 (un'operazione allora realizzata in diverse città italiane con manifesti di numerosi operatori plastici). E questi manifesti sono stati gestiti da giovani operatori locali, i quali li hanno sezionati in diversi pannelli verticali, apponendoli secondo un ordine diverso di combinazione in più luoghi dello spazio urbano, con l'effetto della presenza dirompente delle tipiche inquietanti immagini di Vedova, di «scontri di situazioni», in una disponibilità spaziale e d'uso quasi come i suoi «plurimi».

Ugo La Pietra e Maurizio Nannucci hanno operato invece in un più sottile rapporto dialettico con lo spazio ambientale sociale. La Pietra ha posto sulla strada statale adriatica che attraversa Giulianova uno striscione con il suo noto slogan «Abitare è essere ovunque a casa propria», con uno spaesamento mentale a sorpresa rispetto all'abitudine di fruire in quel luogo e in quei modi messaggi meramente pubblicitari e consumistici, in un'insinuazione dunque sottilmente dissuasiva. Mentre Nannucci, come già in Volterra 73, è intervenuto sull'illuminazione stradale, sostituendone quella di quattro vie del cen-

tro storico con luce rossa (verniciando parabole trasparenti e lampadine); quattro vie disposte all'incirca in quadrato, costituendo un vero e proprio itinerario, ove la luce diversa rivelava tutto un livello nuovo di situazioni ambientali, invitando ad una fruizione di lettura diversa dalle abitudini, e per aspetti rivelatrice.

Mi dice Summa riferendosi al titolo dell'operazione complessiva, intitolata «Ambiente-mente»: «Così dunque l'ambiente non era soltanto lo spazio fisico, né solo la condizione e il carattere degli abitanti, bensì anche il proprio modo di vedere, il proprio spazio mentale; dunque «la mente come ambiente» o anche «con mente appassionata» o anche «l'ambiente come mente». Tutti i lavori si sono svolti nello spazio sociale, ma ciascuno dunque con caratteri propri, dal soffermarsi a riconsiderare l'oggetto architettonico (Mendini, Branzi), al segnare una parte del centro storico con luce rossa (Nannucci), a viverlo come spazio per un'opera d'arte che esiste in quanto chi porta le sue parti sa di star facendo un'opera d'arte (i giovani con Vedova), alla occupazione dello spazio per rimandare alle proprie radici culturali, per indurre a superare gli schemi percettivi abituali e i modi di banalizzazione della realtà intorno (fino al punto di dimenticare o non vedere più gli aspetti oppressivi), per renderla un enigma, qualcosa che induce continuamente alla verifica delle proprie categorie valutative (Summa)».

Oltre al lavoro esterno, in un edificio scolastico erano presentati momenti progettuali del lavoro ambientale realizzato come nel caso Branzi, Mendini, e Nannucci; mentre La Pietra vi proponeva la sceneggiatura del suo film *La riappropriazione della città*, e Summa la sua ormai nota tela collettiva «No», per il referendum del 1974, e Vedova una parete di manifesti, montati con l'immediatezza del luogo di lotta (così che il «No» di Summa si incontrava con il manifesto «No a quest'America» di Vedova).

AMBIEMENTE



enti pubblici servizi^e culturali

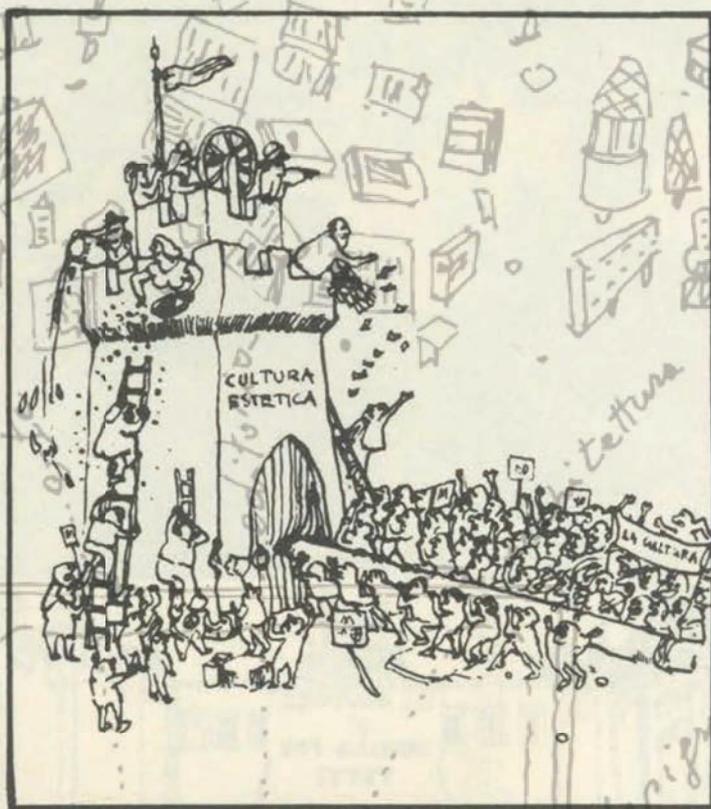
di Adina Riga

Premessa da cui partire per un discorso che veda l'ente pubblico promotore di iniziative nel campo delle arti visive è la convinzione che, dati gli schemi entro cui oggi è organizzato il comportamento di massa istruzione compresa, l'arte quale attività creativa svincolata almeno nel suo primo prodursi da ogni momento istituzionale che la costringa, è la sola vocazione che lasci all'individuo uno spazio aperto per realizzarsi attraverso la conoscenza di sé. Questo naturalmente vale per tutte le forme d'arte creativa anche se in questa sede si intende riferirsi alle arti visive in particolare.

La premessa di cui sopra non può prescindere dal considerare la situazione di fatto in cui oggi versa l'arte, una situazione che ci porta a fare i conti con l'effettiva marginalità o estraneità dell'arte dalla vita sociale. Ciò che in prima istanza viene indicata da più parti (vedasi in proposito le argomentazioni di certa critica militante) come causa di quella «separazione» è il carattere specialistico del linguaggio di una disciplina tutta chiusa in sé stessa, e che s'alimenta ormai di una energia interna, propria, da cui l'impossibilità di un calo nel quotidiano. Senza dubbio questo è un aspetto del problema e va tenuto come tale in considerazione.

A ciò va comunque aggiunto un'altro dato di fatto che sommato al precedente aggrava ancor più la situazione. Infatti quella stessa critica d'arte che indica il linguaggio specialistico come impedimento al dialogo diretto dell'artista con la realtà sociale, dimentica che a quello dell'artista va spesso a sovrapporsi un'altro linguaggio (quello appunto del critico) che troppo spesso giunge al limite estremo dell'incomprensibilità e che pretende, o almeno dovrebbe mediare al pubblico il primo. Infatti quando si parla di linguaggio specialistico si parla del male minore, anzi, direi che non si parla di nessun male in quanto ciò fa parte, e non potrebbe non essere, del progresso e dell'evoluzione di ogni campo di ricerca.

L'aspetto sconcertante di tutto il problema subentra quando da parte della critica ci si ripara dietro lo specialismo linguistico per



per giungere ad argomentazioni che a rigor di logica non hanno né capo né coda.

Si vedano ad esempio gli artifici linguistici presenti nelle motivazioni teoriche della mostra storico-critica all'ultima Biennale di Venezia: «Un gioco di parole per mostrare tutto senza dimostrare nulla» le ha giustamente definite Restany, e soprattutto un gioco di parole nuovo per una mostra che

sapeva tanto di vecchio e polveroso museo peraltro molto sfornito.

Esiste dunque da un lato il «divorzio» dell'arte dalla società, e dall'altro se ne propone la riconciliazione attraverso strumenti inefficaci e scaduti come le grandi mostre tipo la Biennale il cui unico scopo, almeno a giudicare dall'ultima, è sembrato essere quello di suscitare tra critici



antagonisti e invidiosi vivaci polemiche che a volte hanno raggiunto il tono di pettegolezzi da comari di paese: forse per risarcirsi da tanto specialismo. Naturalmente una parte di colpa in tutto questo l'hanno anche gli artisti che non sono stati capaci, non hanno voluto o potuto cercare in sé stessi la forza di rinnovare la propria metodologia operativa. Perché l'artista delega a terzi il dialogo con l'altro? Perché l'artista si ripara dietro il critico, e dietro le mostre che il critico stesso organizza o è chiamato a organizzare? Rispondiamo pure che l'artista non ha avuto molte possibilità di scelta ed ha finito con l'accettare la sorte.

L'unica fonte di sussistenza che arriva all'artista dalla società è quella che proviene dal mercato, e il mercato, in questo caso dell'arte, presuppone l'esistenza di gallerie, dunque di mercanti e collezionisti, quindi di critici che assumono in proprio, non si sa bene in nome di quale investitura, il diritto di attribuire giudizi di valore che servano anche a lanciare il prodotto artistico sul mercato.

Una volta ridotta l'arte a bene di consumo, il cui alto costo la rende merce esclusiva del potere economico, ecco che ne viene ridotta, in seguito al suo consumo privatistico, anche la sua incidenza culturale presso il resto della collettività. Questo è senza dubbio un'altro e non secondario aspetto del «divorzio» di cui si è parlato più sopra.

Spesso in questi ultimi tempi si è parlato di arte nel sociale, di partecipazione sociale agli eventi artistici; indubbiamente ciò è sintomatico dell'esigenza sempre più avvertita dall'artista di riavvicinarsi alla base sociale di cui egli si sente pur sempre parte e di cui esprime attraverso l'operare specifico le aspirazioni.

E anche vero però che spesso sono stati fraintesi i termini del complesso discorso attraverso cui modificare la situazione sempre più degenerante verso l'isolamento autarchico dei produttori e consumatori di arte.

Un frainteso che riguarda oltre che gli operatori artistici la politica culturale stessa promossa da-

gli enti pubblici, spesso impregnata da troppa demagogia finalizzata a scopi elettoralistici come ci insegnano le varie attività culturali estive che nascono qua e là come funghi e che obbediscono soprattutto ad esigenze di richiamo turistico. A ciò aggiungiamo le mostre favolose tipo Biennale Quadriennale ecc... le quali, oltre a non offrire possibilità di dialogo o di relazione al pubblico che sempre più numeroso occorre, continuano a considerare il lavoro degli artisti mero strumento finalizzato soprattutto alla conquista di onori e poteri da parte degli organizzatori.

Mentre infatti in tali occasioni il lavoro del critico organizzatore viene ufficialmente riconosciuto e adeguatamente remunerato anche dall'ente pubblico, l'artista viene gratificato esclusivamente dalla sua partecipazione.

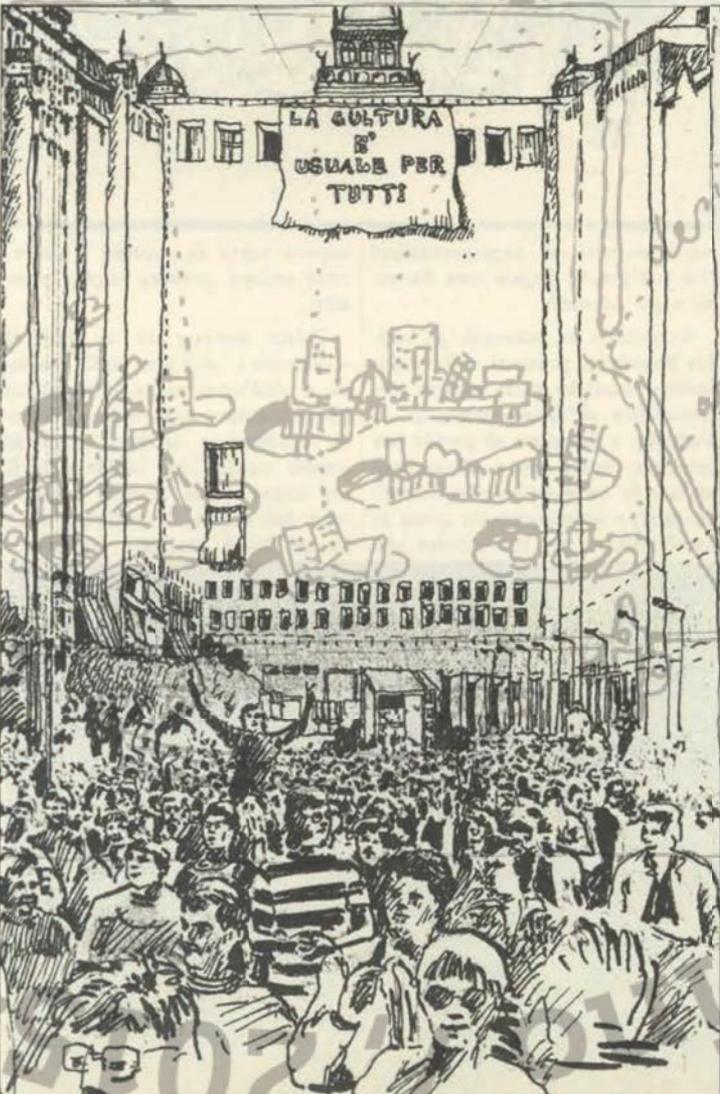
Il problema infatti non consiste in uno spostamento della committenza dalla sfera privata a quella pubblica ma soprattutto nella ricerca di nuove modalità operative di diffusione-comunicazione della ricerca artistica; modalità operative che riconoscano la priorità del momento di ricerca dell'operatore artistico e che siano quindi in grado di garantire e fornire i mezzi attraverso cui proseguire la ricerca e contemporaneamente di comunicarla a...

E partendo da queste considerazioni che il Centro di Documentazione Arti Visive di Pescara istituito dal Centro di Servizi Culturali della Regione Abruzzo intende operare nel campo dell'arte.

Se si tende al recupero del lavoro artistico come bene culturale e non di consumo bisogna operare in maniera da renderlo accessibile almeno per quanto riguarda la sua conoscenza.

E noto che le uniche fonti di informazione nel campo delle arti contemporanee sono: la rivista specializzata non molto facilmente reperibile e che arriva per abbonamento agli addetti ai lavori, e le mostre di galleria che si risolvono in una specie di festiccio-ola privata cui si partecipa dietro invito personale.

Il Centro di Documentazione si è così rivolto a coloro che operano nel campo dell'arte, artisti, critici, galleristi, musei, altre asso-



ciazioni culturali al fine di reperire materiale documentativo sempre aggiornato (libri, cataloghi, riviste, scritti, foto, ecc...) che opportunamente ordinato e catalogato verrà messo a disposizione pubblica.

Sempre per lo stesso fine il « Centro » cura la realizzazione di audiovisivi che documentino mostre importanti o momenti significativi della ricerca artistica nell'intento di stimolare la discussione e il dibattito attorno ad avvenimenti riproposti nella loro reale dimensione anche se attraverso mezzi diversi. Si curerà quindi la partecipazione di quanti tra gli operatori hanno vissuto in prima persona l'avvenimento documentato o se ne sono interessati.

Si tratta di attivare una rete di informazione costante che imponga la ricerca continua di mezzi e strutture in relazione alle situazioni presenti e che veda come interlocutori soprattutto i giovani (in proposito il collegamento con le scuole si rende essenziale) e le associazioni di base come ad esempio i consigli di quartiere.

Ciò impone di evitare la logica delle cose calate dall'alto e di cercare l'esito della partecipazione attiva attraverso momenti direttamente operativi che vedano impegnati fattivamente quanti sono interessati; momento operativo che consiste nella realizzazione di attività artistiche che tengano presenti in particolar modo quelle ricerche che già si muovono verso il recupero di una dimensione sociale nuova dell'arte e alternativa rispetto a quella asfittica del sistema ufficiale dell'arte.

Attività decentrate, realizzate in collaborazione con istituti scolastici, enti pubblici, o altre istituzioni culturali che si riconoscono nei contenuti del discorso portato avanti dal « Centro ».

Attività che vedano impegnati gli artisti in una dimensione operativa più partecipata, nel confronto-scontro-dialogo inteso come momento di chiarificazione e verifica del proprio lavoro.

Il « Centro » inoltre è sensibile e disponibile ad accogliere proposte operative da quanti artisti, critici ecc... si sentano impegnati in questa direzione e intendono collaborare alle attività del « Centro » stesso.

teatro del mimodramma

tre spettacoli in repertorio

Milano, li 15-9-78

Il TEATRO DEL MIMODRAMMA è nato come compagnia teatrale nel giugno del 1978, ed è composto da attori formati alla Scuola di Mimo e Teatro diretta da Marina Spreafico e Kuniaki Ida.

Nonostante il fatto che la sua formazione sia tanto recente ha già presentato con successo lo spettacolo «TUTTI PRONTI?? FERMI!! CLICK!» a Milano, al Festival Nazionale dell'Unità di Mantova e all'Autunno Musicale a Como.

Oltre all'attività teatrale, il TEATRO DEL MIMODRAMMA, nelle persone di M. Spreafico e K. Ida, svolge da tempo intensa attività didattica, sia nella Scuola di Mimo e Teatro di

Milano (biennale) sia in seminari di breve durata di iniziazione al teatro o per attori professionisti.

Per la presentazione dei 3 spettacoli qui presentati, non sono richieste esigenze tecniche particolari, essendo sufficiente un luogo dove agire (palcoscenico, o anche palestra, sala, ecc.) e un'illuminazione a pieno palco.

I costi degli spettacoli sono di L. 250.000 per «MIMO MASCHERE MOVIMENTO»; di L. 300.000 per «RITMO/GESTO» e di L. 500.000 per «TUTTI PRONTI?? FERMI!! CLICK!» (tutti al netto di IVA e trasferta).

Tali prezzi possono variare nel caso di più rappresentazioni. per il TEATRO DEL MIMODRAMMA Marina Spreafico

«TUTTI PRONTI?? FERMI!! CLICK!» «RITMO / GESTO»

Spettacolo con gli attori del «teatro del mimodramma» - regia di Marina Spreafico e Kuniaki Ida.

Spettacolo-ponte che chiude sui due anni di Scuola di Mimo e Teatro, frequentata dai suoi venti attori, e apre sul «TEATRO DEL MIMODRAMMA» che essi e i due registi decidono di fondare nel giugno 1978. «TUTTI PRONTI?? FERMI!! CLICK!» è una serie di brevi numeri, creati dai presunti membri di un circo familiare.

Dopo essersi presentati al pubblico, essi scendono in pista e si esibiscono, esplorando in varie direzioni possibili, il mondo dei clown.

Ecco allora i numeri in cui, diventati attori, o cantanti classici essi tentano la via della tragedia o dell'opera, altri in cui s'improvvisano maghi; o danno saggio delle loro qualità acrobatiche; o si destreggiano in situazioni della vita quotidiana; o infine giocano con il pubblico.

Certo, il clown e il circo non sono qui che riferimenti: e non è quel mondo ormai morto che si vuol far rivivere o imitare. Ma da quello piuttosto è stata presa la matrice profonda: la grande dimensione del gesto e della voce — che arriva all'acrobazia e ignora i mezzi toni —, e la speciale qualità del rapporto col pubblico, che è diretto, senza schermi o pareti, così che si può dire che è il pubblico che fa giocare il clown, ed egli, aperto com'è, più che agire, reagisce.

Perciò questo spettacolo è adatto a tutti, grandi e bambini. Perché si presta a tanti piani di lettura, (e già la sua fisicità è garanzia di comunicazione con i bambini, mimetici per natura) e mette il pubblico di fronte a persone che ridono e fanno ridere di loro stesse.

Spettacolo con Marina Spreafico, Walter Morelli e Kuniaki Ida - attori - percussioni - flauto dolce.

Quali sono i rapporti tra gesto e suono? tra movimento e ritmo?

Queste sono le domande cui abbiamo cercato di rispondere con il nostro spettacolo, mossi dalla preoccupazione e di essere semplici e divertenti, e di essere il più esaurienti possibile in un campo che, subito al primo approccio, si è rivelato vastissimo.

Abbiamo perciò pensato di ricorrere ai clown, che hanno il vantaggio di una comunicabilità immediata, e — musicalmente — alle percussioni, che comprendono un vastissimo numero di strumenti, anche strani e impensati.

Abbiamo poi deciso di partire da situazioni della vita quotidiana, che tutti conoscono e dove tutti possono riconoscersi — viste alla lente del clown — e di seguire i nostri personaggi nella routine casa-ufficio-casa, e nel momento eccezionale delle vacanze.

A questo punto, quasi da sé, ci si sono rivelati i molteplici rapporti tra suono e movimento.

Ecco allora che, a volte, il percussionista imita il rumore degli oggetti che stiamo mimando, con un lavoro quasi da rumorista, ecco che a volte sottolinea, come al circo, i momenti salienti dell'azione, come nelle sequenze di giocoleria e acrobazia, poi imita la voce umana, intavolando una conversazione con gli attori, o dà vita — nella sequenza della scatola cinese — a un suono ribelle, quasi un folletto sonoro, che il clown, prima, curiosamente, estrae dalla scatola e poi non sa più come fare a rimettere dentro.

Ma, oltre al rapporto con il suono, abbiamo cercato anche quello col ritmo. Ed ecco le sequenze in cui un ritmo di base, come un metronomo regolato a differenti velocità,

dà la cadenza ai gesti degli attori e ne rivela i diversi stati interiori, o quelle in cui suggerisce cambiamenti di luogo, o quei ritmi sulla cui base il movimento, da realistico, si trasforma in danza e così via.

Suoni, ritmi, musiche (viene utilizzato anche un flauto dolce) e gesti quindi che, ci auguriamo, stimolano la fantasia degli spettatori come hanno stimolato la nostra e aprono una finestra su un mondo — quello del rapporto tra musica e movimento — vasto e affascinante.

«MIMO MASCHERE MOVIMENTO»

Spettacolo di e con Marina Spreafico e Kuniaki Ida.

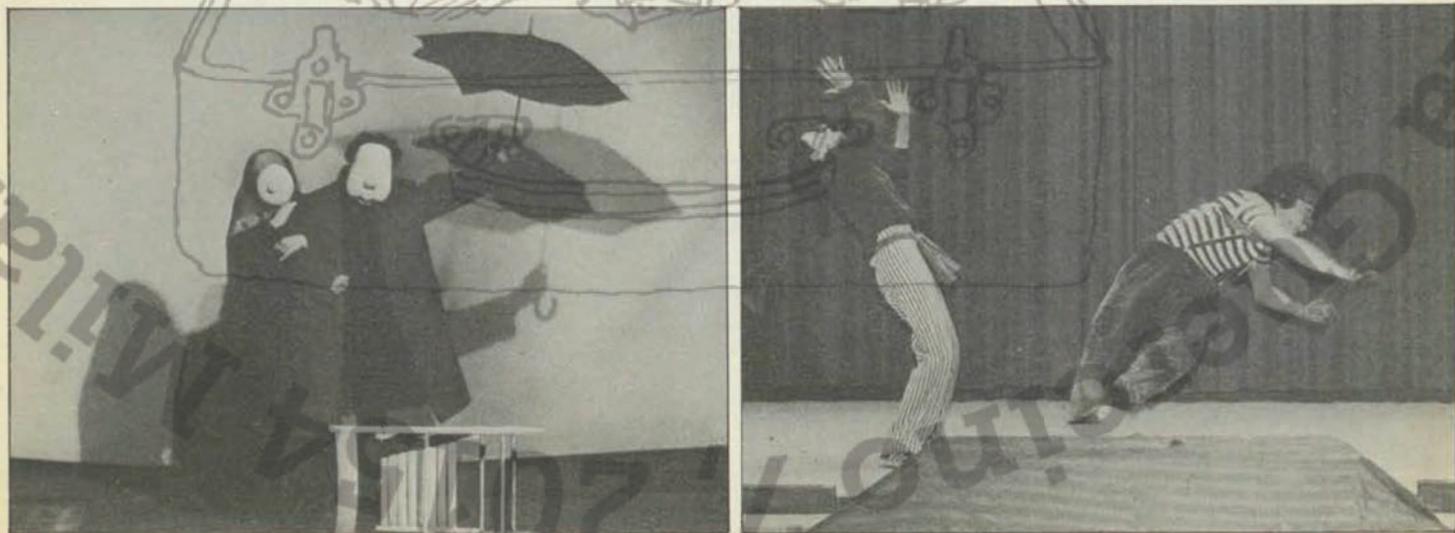
L'incontro-spettacolo che desideriamo presentare si propone di condurre il pubblico in un breve viaggio attraverso un mimo inteso, più che come specifico stile teatrale (per mezzo del quale, per intenderci, possiamo vedere delle persone su un palcoscenico che si esprimono senza parlare, tra oggetti immaginari, ecc.) come il mondo del movimento che è alla base del teatro.

Mostriamo alcuni movimenti fondamentali e il loro uso drammatico; un poco di tecnica classica; e poi, soprattutto, sottolineeremo che, con il movimento, si può dare l'illusione di un mondo fantastico, ci si può identificare alle materie, agli animali, ecc.

A questo punto arriveranno in scena delle maschere, e si vedrà allora che cambiando il proprio atteggiamento fisico e il ritmo del movimento si animano personaggi differenti.

Infine, messo un naso rosso, che apre la maschera, entreremo in un mondo clownesco, fatto di sentimenti semplici, fantasia, azione, acrobazia, a volte comico, a volte tragico.

Qui finiremo il nostro viaggio, con la speranza che il pubblico abbia potuto ricevere un'immagine viva del lavoro del teatro e che lo possa amare.



UNA FESTA PATRONALE

IMMAGINI E OSSERVAZIONI
di Giulio Calegari



Dinnanzi a manifestazioni culturali rientranti in quell'aspetto che è definito folklorico, o del mondo subalterno, ci è dato più volte domandarci quale sia il reale significato di tale fenomeno e a cosa realmente si stia assistendo. Vale a dire, comprendere se ci si trovi innanzi ad una possibile isola di attardamento culturale, se ad una manipolazione commerciale i fatti di folklore, ovvero ad un più complesso fenomeno sociale che richiederebbe un impegno da storico o da etnologo perché di esso si possa definire la reale dimensione.

Dare testimonianza nel modo più diretto, escludendo ogni manipolazione o banalizzazione e responsabilità di chi si accosti al « sociale », non come cacciatore di fossili o di miti perduti, ma con l'intento di concorrere affinché il mondo subalterno acquisti la consapevolezza del proprio orizzonte culturale.

Se da un lato infatti, la società del profitto ha cercato di distruggere le culture « altre », offrendo agli appartenenti di tali culture nuovi modelli e facendo di essi dei potenziali consumatori, per contro la stessa società del consumo ha ben pensato di riciclare e conservare alcuni spettacolari aspetti delle culture subalterne, riducendo tali fenomeni a oggetti di consumo. Va specificato che, grosse responsabilità di questo ultimo aspetto sono da attribuirsi ad un facile atteggiamento delle culture giovanili e degli intellettuali urbani dei tardi anni '60, che hanno creduto di identificare un certo folklore (o meglio folk) una potenziale bomba contro culturale.

Sarà opportuno comunque ripetere come, nonostante queste raffinate tecniche di emicidio e di « anestesia totale » sia ancora possibile, nel caso specifico, in seno al mondo contadino del Sud, trovarsi dinnanzi a dei fenomeni di ritorno a vecchi riti e a forme di folklore abbandonate, come gli appartenenti alle culture subalterne cercassero una perdita identità, ritornando alle proprie forme di espressione, insoddisfatti dai modelli della cultura del sistema.

Rivolgersi ai vecchi modelli culturali, è però un cercar rifugio nella precedente cultura egemone, mi riferisco alla cultura agropatriarcal-cattolica, che aveva rappresentato (prima di esser attaccata dalla forza di persuasione della cultura del consumo) il potenziale omologatore del pensiero nazionale.

Una festa Patronale nel Sud, la « processione »! Uno di quegli aspetti del « sociale », insomma, cui tanto fanno riferimento am-



pie frange di artisti contemporanei a cui si abbeverano di « social-operatori », vaste frotte di « social operatori ».

È l'occasione buona per cogliere una gran quantità di materiale iconografico; una occasione facile direi, ché ormai molti hanno appreso dalla tivù a saccheggiare le culture subalterne, quelle ricche di colore, quelle le cui « immagini parlano da sole »?

Quasi sempre, però, chi ci propone queste immagini non è certo chi le ha create o vissute; non è patrimonio delle culture « altre » il raffinato bagaglio di attrezzature tecniche che permettono di documentare direttamente la realtà (mi riferisco chiaramente ai mezzi di ripresa fotografici, filimici, magnetofonici e così via sino ai videotape più che mai in voga in questi ultimi tempi).

È pertanto estremamente difficile calarsi nella realtà che si vuol documentare senza essere colti dall'angoscioso timore di essere i depredatori di quel mondo di cui neppure si ha diritto di definirsi i portavoce. Così, solo il tentativo, come dicevamo, di rendere testimonianza ci dà il diritto sia di riprodurre i gesti delle culture altre che di leggere i meccanismi che hanno permesso che, forme di folklore abbandonate, venissero rivalutate e dessero soddisfazione alle esigenze di vasti strati di popolazione proletaria, assetati di forme culturali loro proprie.

L'organizzazione e l'accostamento delle immagini ci permettono di leggere i due fondamentali aspetti cui, nella sua scadenza calendariale, la festa patronale si risolve. Vale a dire: il primo aspetto che vede la cultura dominante organizzare, controllare e garantire lo svolgimento della manifestazione: il rito e la sceneggiatura nella loro rassicurante immutabilità; l'occupazione temporanea dello spazio urbano per il percorso della processione; la liturgia e il preciso svolgimento del cerimoniale religioso; la banda e l'adobbo di luminarie; il sindaco, i notabili, il clero, le forze dell'ordine.

Il secondo aspetto che vede, per contro, l'atteggiamento degli appartenenti alla cultura subalterna o dominata che cercano, nella festa la risoluzione ai loro problemi di ordine sociale, economico ed esistenziale: il riposo dal lavoro; gli incontri e gli scambi di opinioni sulla piazza; il momento del divertimento; la banda, gli addobbi, l'occupazione dello spazio urbano; gli acquisti e gli affari al mercato; l'accostamento al sacro; l'atteggiamento magico religioso.

QUARTIERE IN LABORATORIO

Piero Girotti
(del Gruppo « Cartari »)

Operatività estetica e prospettiva didattica in un quartiere

La mostra intende essere un contributo e insieme un progetto didattico indicante la possibilità di una nuova operatività estetica e culturale nel quartiere e nelle zone decentrate in genere.

Si prende coscienza della necessità di uscire da quel momento di interventismo di prima linea (come ancora lo si poteva vedere documentato nella mostra « Ambiente come sociale » - Biennale '76 o nella nostra operazione « Rapporti all'Ostiense » - Roma '75) non disgiunto a ben guardare da una strana e sostanziale ignoranza dell'interlocutore, aspetto questo che accomuna quelle ultime esperienze proprio al più appariscente difetto delle neoavanguardie per omissione di analisi e di volontà di rapportarsi con il sociale.

Oggi si può meglio dire a distanza di oltre un anno da quelle proposte scaturite dalla Biennale '76 che un discorso sulla operatività estetica e culturale, da una parte è stato portato avanti, dall'altra si è, in un certo senso, definitivamente chiuso. E lo mostra l'assenza o la grama presenza (anche qualitativa, nonostante ci sia spesso uno spreco di mezzi e di progettazioni) nel territorio o altrove di quelle stesse forze.

La questione del rapporto con l'ambiente e con il sociale non fu allora risolta, sebbene affrontata, né dalle avanguardie internazionali, né da quelle forze che avevano per tesi principale di lavoro proprio quell'assunto. Le prime perché sostanzialmente e un po' decadentisticamente compromettevano a priori quel rapporto. Le seconde, per un grave errore di valutazione e forse di presunzione assai tipico, si accollarono senza mezzi termini la questione del sociale, senza però interpellare il sociale, ma assumendone e interpellandone le presunte istanze secondo un'ottica puramente ideologica. Così, il sociale e l'ambiente interpretati, ma non interpellati rimasero spesso estranei nella procedura culturale-estetica dell'operatore o almeno non correttamente presenti.

Bisogna dire però, ad onore del vero, che il sociale o meglio le forze di base che si assumevano di rappresentarlo spesso non hanno mostrato una sufficiente preparazione per poter instaurare un rapporto corretto e non sospettoso (e il sospetto era anche un po' giustificato da alcune cattive maniere di intervenire di certe ultime avanguardie) con l'operatore estetico. Nella migliore delle ipotesi si era spinti anche dalle for-

PROPOSTE BASE PER UN LABORATORIO DELL'IMMAGINE

Il laboratorio è uno spazio aperto di lavoro, sperimentazione e ricerca relativi alla comunicazione visiva intesa in tutte le sue funzionalità estetiche. Il laboratorio è uno spazio aperto agibile alla ricerca individuale e collettiva, ed è in funzione del quartiere e zone limitrofe, sia come luogo di ricerca e di partecipazione didattica, sia come luogo di produzione di materiali utili alle necessità di comunicazione visiva, esteticamente connotata o meno, del quartiere e zone limitrofe.

In questo senso il laboratorio stabilisce uno stretto contatto con altre esperienze estetiche e culturali nell'ambito del quartiere e zone limitrofe, con strutture culturali, e in particolare con la scuola.

Gli aspetti preminenti dell'attività del laboratorio sono:

1) luogo di sperimentazione e ricerca:

a) *partecipazione alla professionalità specifica, sia individuale sia di gruppo, e relative prospettive di ricerca; da ottenere attraverso la presenza programmata di artisti che, operando nel laboratorio, partecipino i modi specifici del loro lavoro estetico e del patrimonio culturale e tecnologico relativo (pittori, scultori, ecc.); come momento di presenza informativa/formativa di testimonianze della ricerca estetica contemporanea; il tutto fortemente connotato in senso didattico;*

b) *tale partecipazione può trasformarsi in momento collettivo di ricerca nel quale l'artista o l'operatore estetico vengono a loro volta implicati, e qui il momento formativo coincide con quello di partecipazione creativa;*

c) *la sperimentazione e la ricerca avverrà attraverso un rigoroso recupero degli specifici, come realtà di patrimoni culturali, e tuttavia avrà prospettive e metodologie interdisciplinari, intendendo il laboratorio proprio creare l'occasione e offrire il luogo della massima valorizzazione della interdisciplinarietà intesa non come semplice sovrapposizione e sommatoria di più discipline, ma uso concreto di queste come confronto e collaborazione in funzione di un risultato finale dello specifico rifacendosi ad unico orizzonte di comunicazione per immagine.*

2) luogo di produzione di materiali di comunicazione visiva:

a) *la produzione della sperimentazione e ricerca, individuale o collettiva, delle quali s'è detto, ha una destinazione connotata il più possibile da intenzioni di partecipazione di massa, a livello di reale fruizione dei prodotti stessi in una prospettiva di quartiere;*

b) *produzione della visualizzazione del lavoro di operatori estetici in funzione territoriale (animazione, ecc.);*

c) *produzione di materiali utili alle necessità di comunicazione visiva, esteticamente connotata o meno, del quartiere e zone limitrofe.*

3) luogo di incontro/confronto di esperienze, opinioni, ricerche, ecc., altrove condotte (incontri, dibattiti, ecc.):

Gli interessi culturali inerenti l'attività del laboratorio intendono stabilire una stretta connessione di saldatura fra:

a) *momento di informazione e partecipazione formativo/creativa sulle prospettive attuali della ricerca estetica in un orizzonte internazionale (intesa questa nell'arco che va alle ricerche delle cosiddette « neoavanguardie » — piuttosto elitarie nelle loro scelte culturali, ma eredi di una professionalità specifica dell'estetico —, alle ricerche a livello di base, altrove in corso, e nelle quali ipotesi sperimentali sono proposte o riproposte nella prospettiva di una realtà non individualistica, non separatamente « colta », ma di socializzazione e di reale partecipazione collettiva di base); e*

b) *lavoro di base relativo al territorio specifico sul quale il laboratorio si trova ad operare: quartiere e zone limitrofe, sotto il duplice aspetto: b1) di sollecitazione ad una autocoscienza culturale territoriale sia come recupero conoscitivo di un patrimonio storico e attuale specifico, sia come possibilità di partecipazione creativa emancipata; b2) servizio di comunicazione visiva per il quartiere e zone limitrofe.*

ze politiche ad un « diktat » vagamente ideologico per cui il rapporto si apriva solo se l'operatore estetico si faceva carico e portavoce dell'esigenza di prima necessità espresse per bocca di quei politici.

Tale rapporto, data sempre per scontata la necessità di operare con le istituzioni, ha dato infine luogo a due certezze preziose non espressamente ricercate. La prima è che veramente tutto quanto sia oggetto di partecipazione democratica appartiene alla cultura: da uno spettacolo teatrale a una occupazione di spazi; da uno spettacolo di animazione ad una democratica assemblea; da un cineforum ad una corsa per il verde pubblico; da una festa popolare ad un nuovo assetto segnaletico per regolare il traffico davanti alle scuole.

Seconda certezza e di massima importanza per l'operatore estetico è che non tutta la realtà può e deve appartenere senza mediazione alcuna al suo specifico. S'intende dire che è necessario fare ordine nella natura emotiva e spesso disattenta di tanto volenteroso operare artistico. Un'operazione estetica con un piglio sociologico è senza dubbio lodevole perché testimonia una volontà democratica dell'artista di uscire dai suoi luoghi privilegiati. Ma perde gran parte del suo valore quando rinuncia ad una attenta e non presunta ricerca nel campo del sociale. O anche rinuncia presuntuosamente a dati sociologici e antropologici di studi già fatti da altri individui.

Così, quando i risultati di una possibile ricerca nel campo sono scontati in partenza danno luogo ad un'immagine deformata della natura e delle richieste del corpo sociale dovuta alla proiezione in esso di una cultura generalmente borghese ed ideologizzante e che fa cattiva prova.

In via molto generale, attraverso le operazioni estetiche degli ultimi anni, attraverso le quali gli operatori hanno cambiato sì i contenuti, ma non i modi tradizionali di rapportarsi con il quartiere, si ricava un'immagine deformata del corpo sociale in questi termini: il corpo sociale di base è perfettamente e borghesemente ideologizzato; il corpo sociale di base ha la nozione di avere solo bisogni strutturali di prima necessità e rifugge programmaticamente da ogni espressività che non sia l'espressione, appunto, dei propri bisogni strettamente funzionali e ideologicamente percepiti. Esso è pertanto solo il luogo dei bisogni strutturali. Il corpo sociale di base condivide l'estraneazione l'alienazione schizomorfa e ideologizzante del-

l'artista. Il corpo sociale di base ha un'immagine di sé perfettamente proletaria. Quest'immagine, mutuata dalla letteratura neo-realistica e forse anche dal romanzo di fabbrica, risultato di un inadeguato rapporto con il sociale sviluppatosi ancora una volta a senso unico (di fatto il sociale è rimasto ancora una volta muto ed estraneo) testimonia alcune carenze di fondo e nodi problematici che l'operatore dovrà affrontare.

Per conto nostro, a parte la necessità di cercare una più efficace strategia di comunicazione con il sociale per la quale non riteniamo opportuno rivolgerci alle vecchie e volontaristiche tecniche di coinvolgimento, ma vorremmo essere mediati da più educate e funzionali forze politico-culturali, per conto nostro intendiamo aggredire i problemi sopra menzionati da due punti:

- 1) dalla certezza che può essere possibile con l'aiuto di adeguate forze superare l'opposizione finora sostanzialmente insanabile fra la reale esigenza dell'indispensabile strutturale e la reale richiesta del sovrappiù estetico;
- 2) dalla ricerca di una correttezza didattica e metodologica dell'operare estetico.

Quando ci rivolgemmo (cfr. «Rapporti all'Ostiense» - Roma '75) alle allora forze locali per informare e chiedere una collaborazione per il nostro operare estetico, ci venne opposta la carenza di strutture sociali nella quale viveva il quartiere come pregiudizievole per ogni iniziativa estetica o perlomeno, per ogni iniziativa estetica che non fosse megafono di quelle carenze strutturali diretto alle autorità centrali. Da quella posizione, a dire il vero un po' generale, ne furono privilegiati vari interventi di riappropriazione urbana (spesso legati ai modi della neoavanguardia), il muralismo, l'animazione, ecc., tutti più o meno improntati ad una sorta di iperrealismo rivoluzionario che ebbero il compito storico di mostrare l'esigenza di un dialogo con più larghi strati sociali e di una comune e mutua, anche se quasi sempre conflittuale presa di coscienza.

Così, mentre quelle operazioni non andarono molto più in là della espressione visiva di un'esigenza di comunicazione con il sociale, ci sembra ora che si possa dire di poter voltare pagina e di poter più serenamente risolvere i problemi dell'operare estetico grazie soprattutto a una generale crescita di coscienza e di esigenza di una maggiore e più preparata professionalità di tutti quanti indistintamente agiscono e operano culturalmente nel sociale. Ci sembra che insieme si possa superare l'antinomia del sovrappiù estetico e dell'emergenza strutturale in una nuova visione funzionale di quelle parti e che si possa passare a questo secondo momento che è soprattutto operativo e co-operativo.

Un'ipotesi di rapporto sociale a larga scala condotto con e attraverso le istituzioni presenta in-

dubbiamente dei rischi di condizionamento, gigantismo, sordità, ecc. che occorre calcolare.

Si fa riferimento alla necessità di reperire nuove tecniche elaborate di informazione e di sollecitazione che gli operatori da sé soli detengono scarsamente.

Si fa riferimento alla necessità di reperire nuove metodologie e didattiche la cui correttezza formale, elargisce, secondo noi, anche la correttezza del rapporto con il sociale di cui la scuola dovrà essere un momento strategico.

FASI DI LAVORO

1) TESTIMONIANZE DI RICERCA

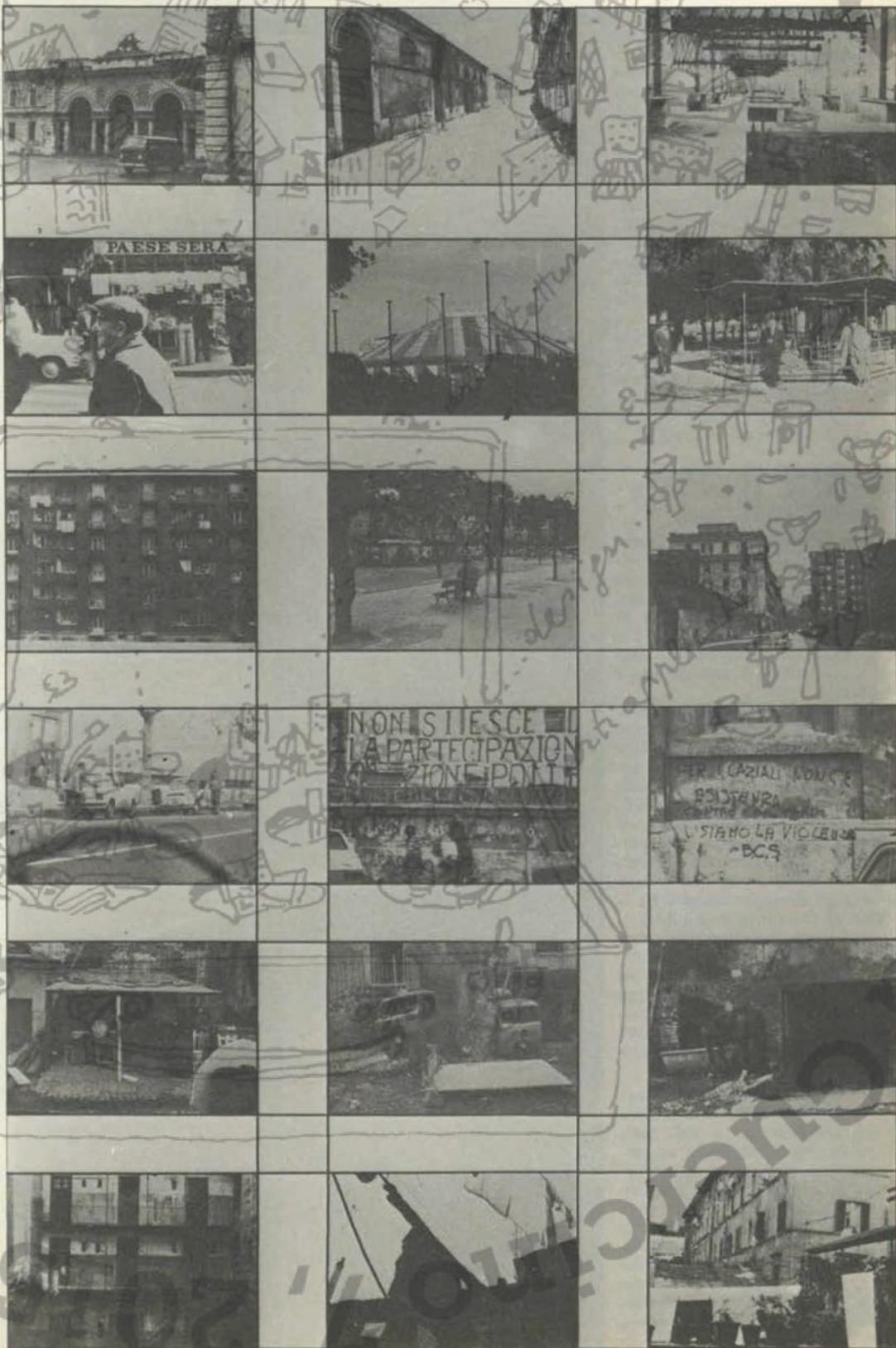
(Studio e conoscenza del territorio attraverso l'informazione non mediata)

È questa la prima fase di lavoro per un corretto rapporto tra l'operatore culturale e il territorio, tra «cultura» operante e «cultura» ambientale di base.

È importante elaborare un processo metodologico per individuare e sviluppare una serie di argo-

menti che diano una visione generale del quartiere e non precluda la possibilità di uno sviluppo ulteriore del lavoro: per questo non si richiede un approfondimento verticale (comunque insufficiente) ma un'analisi escursionale orizzontale.

— Ad esempio uno studio topografico e un'analisi urbanistica e abitativa si rendono necessari per collocare il Testaccio in un'area cittadina più ampia e conoscere il preciso



carattere storico-urbanistico del quartiere stesso.

— Così una reciproca conoscenza con le strutture socio-politiche locali risulta fondamentale per reperire, in uno spirito di reale collaborazione, informazioni su problematiche ed esigenze in atto nel quartiere.

— Particolare cura si deve ai rapporti con le strutture culturali e ricreative del luogo. Si tratta di coinvolgere queste strutture, già stabili e radicate nel quartiere, come potenziali co-operatori.

— Si ricerca, inoltre, tutto quel materiale necessario per ciò che noi chiamiamo recupero della storia del tessuto urbano; nel caso del Testaccio: documenti sulle botteghe artigiane, sul mattatoio in disuso e sulle testimonianze archeologiche del quartiere. Recupero della storia del quartiere, dunque, come momento di confronto-scontro con l'attuale, come ripensamento e quindi di recupero di situazioni obsolete e a volte completamente emarginate.

Il materiale di lavoro risulta così una sorta di taccuino di appunti-immagini da usare con la massima libertà in rapporto immediato con l'operatore e non in funzione del prodotto finalizzato.

II) TESTIMONIANZE ATTIVE, SOLLECITATE E SOLLECITANTI

Questa seconda fase di lavoro si differenzia dalla prima e ne costituisce cronologicamente un secondo momento in quanto si passa da una fase di conoscenza di una « cultura » ambientale di base ad un rapporto tra cultura operante e « cultura » antropologica di base.

È importante che il processo metodologico porti, attraverso una serie di incontri personali, alla presa di coscienza e all'analisi approfondita delle continue sollecitazioni tra le « cose » e i soggetti.

Si richiede una ricognizione semiologica-antropologica del quartiere per individuare una più precisa caratterizzazione del tessuto umano. Si fissano momenti paradigmatici della vita quotidiana, si studia l'uomo nelle sue trasformazioni semiologiche, comportamentali, tra lavoro e tempo libero, nei suoi alterni rapporti di autorità coi propri simili, nei suoi tentativi di adattamento alle situazioni ecc. Si sono prese in considerazione in particolare:

— **Il vissuto abitativo-familiare** (per uno studio semiologico dell'arredamento e del comportamento). Si tratta di raccogliere e illustrare lo sviluppo di una ricerca che comporta l'ingresso in spazi fisici sempre più piccoli e quindi nelle cellule abitative. L'aspetto abitativo comprende, naturalmente, anche le relazioni interfamiliari che si svolgono in ogni singolo edificio (vita di scala, cortile, ballatoio, ecc.). Per se-

miologia dell'arredamento si deve intendere dunque: 1) recupero storico dell'unità abitativa; 2) rapporto tra spazio esterno e spazio interno; 3) rapporto tra generazione di mobili e generazione di fruitori; 4) rapporto tra mobile-oggetto e condizione culturale-economica degli abitanti; 5) rapporto tra oggetto d'uso e mezzi di informazione di massa.

— **Il vissuto socio-politico** (per

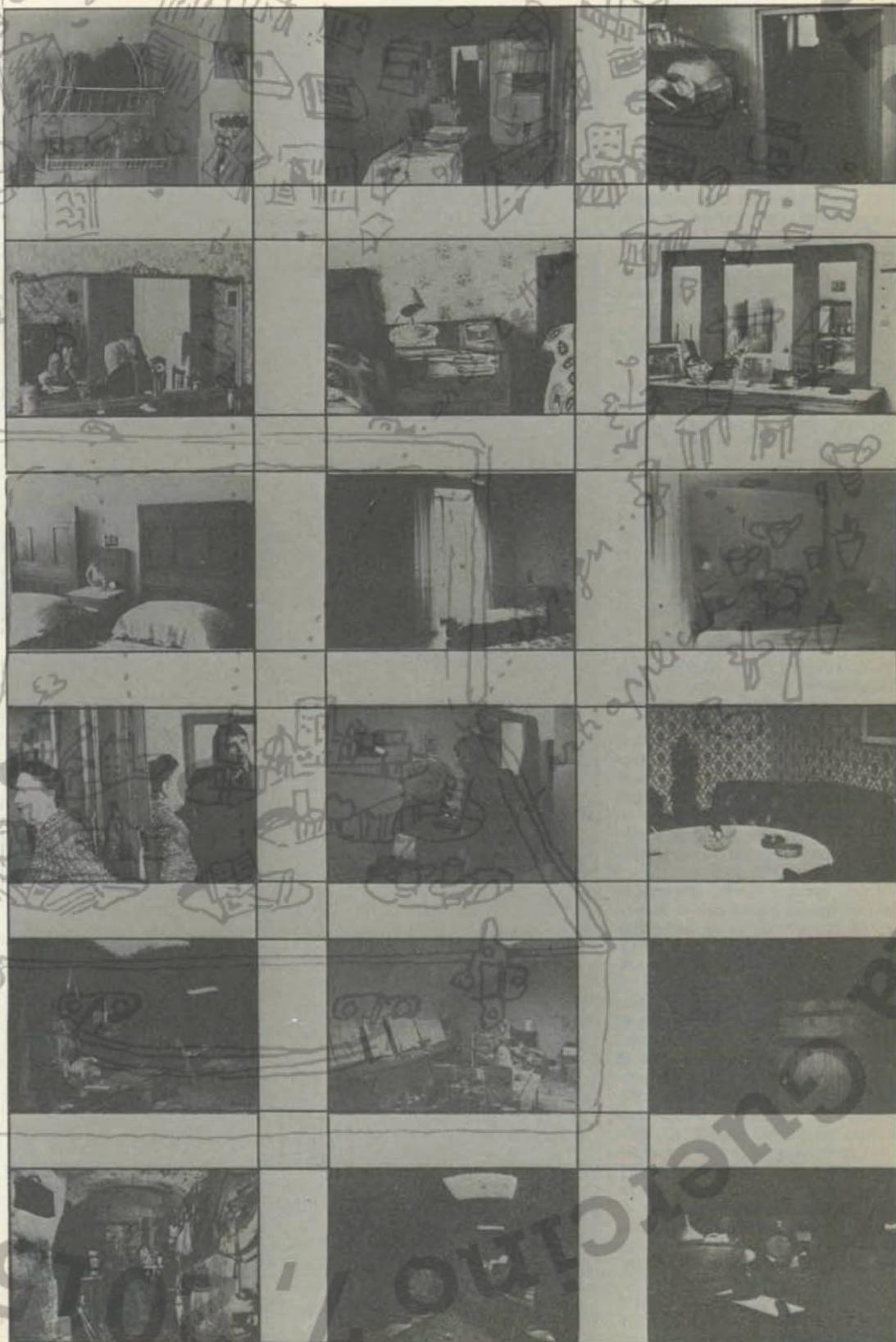
individuare le capacità e le realtà di trasformazioni ideologiche). Bisogna, allora, dialogare con le componenti del Comitato di Quartiere; verificarsi con gli iscritti delle sezioni dei partiti democratici, le femministe, i vari gruppi politici in genere; ecc...

— **Il vissuto ricreativo e culturale** (per uno studio semiologico del comportamento). Si analizzano i rapporti tra gli abitanti e le strutture pubbliche

locali quali: il cinema, il teatro, la scuola, le attrezzature sportive ecc.

— **Il vissuto lavorativo** (per uno studio semiologico del comportamento). Ci si rapporta con gli artigiani, con le casalinghe, con gli ex lavoratori del mattatoio ora in disuso, con i lavoratori in genere.

Anche questa seconda fase di lavoro è descritta e visualizzata didatticamente attraverso vari mezzi e materiali.



anthology Film archives

di Claudio Guenzani

Per i cinefili è un luogo sacro, vale sicuramente un viaggio a New York. Il frequentatore saltuario del cineclub e della cineteca, quello che ha visto solo due volte «La corazzata Potyomkin», che ricorda l'esistenza di un regista francese di nome Bresson e non lo confonde con l'omonimo fotografo, chi conosce le esperienze cinematografiche di Man Ray e Marcel Duchamp e i primissimi film di Bunuel ed ha tentato almeno due volte di seguire una intera rassegna del... «nuovo cinema egiziano»; sa che esiste l'«Anthology Film Archives».

Ma anche per lo spettatore più sprovvisto una tappa o la semplice conoscenza di questo luogo può essere una interessantissima sorpresa. Sicuramente rimarrà impressionato dalla serietà e dall'alto grado di professionalità contenuti nell'iniziativa e nelle programmazioni abbordabili per qualsiasi pubblico: appunto dallo specialista a chi è alla ricerca di film vecchi e nuovi, comunque significativi nella storia del cinema e tutti difficilmente visibili in altri luoghi.

Tanto più guadagna l'Anthology Film Archives se paragonato con le iniziative del vicinato. Le famose gallerie di Soho presentano le mostre, un po' stanche, di Dorothea Rockburne (John Weber Gallery), Jan Dibbets (Leo Castelli Gallery), minimalisti e post-minimalisti e i video-tapes dei body artists e dei comportamentisti: non valgono un viaggio a New York!

Invece, al numero 80 di Wooster Street, al piano terra di un palazzo che ospitava attività artigianali e commerciali fino alla metà degli anni '50 è la attuale sede dell'Anthology Film Archives: una piccola sala da proiezioni con circa 100 posti a sedere e un grande schermo, una sala per riunioni e una piccola e straripante biblioteca.

«Tutte le cineteche generalmente collezionano e mostrano diversi generi filmici: cinema come documento, come storia, come industria o mezzo di comunicazione di massa. L'Anthology Film Archives è il primo museo del cinema specializzato nel «cinema come arte». Quali sono gli aspetti principali della visione cinematografica? Quali film comprendono le vette dell'arte cinematografica? «La creazione dell'Anthology Film Archives ha avuto l'ambizione di trovare una risposta a questi problemi; il primo dei quali è fisico — cioè costruire uno spazio nel quale poter vedere i film nelle migliori condizioni possibili — e il secondo è critico — cioè definire l'artistica del film selezionando dei lavori che ne indi-

chino l'essenza e i limiti»: così inizia il «Manifesto» dell'iniziativa, nata nel 1968 da un'idea di Peter Kubelka (regista, teorico del cinema, direttore del «Filmmuseum» di Vienna), Jonas Mekas (regista, critico cinematografico e poeta), P. Adams Sitney (teorico del cinema e docente universitario), Stan Brakhage, che in seguito abbandonò l'iniziativa, sostituito da James Broughton (poeta, regista, drammaturgo) e Ken Kelman (drammaturgo e critico cinematografico).

Il primo Anthology Film Archives nacque in una sala da proiezione ideata e disegnata da Kubelka, il «cinema invisibile» che doveva presentare le caratteristiche ideali per la visione del film: pareti, poltrone e addobbi neri opachi, divisori tra le poltrone, particolare diffusione acustica; tutto per facilitare la concentrazione del pubblico sul film, senza il minimo disturbo esterno. Uno dei principi dell'Archives è sempre stato quello di rifiutare il doppiaggio o la sottotitolatura dei film, volendo mostrare «esattamente ciò che ha prodotto l'autore».

La sicurezza, la professionalità e l'unicità dell'iniziativa hanno permesso all'Anthology Film Archives di crescere rapidamente e di trasferirsi in una attuale sede (dal 1972) dove sono concentrate più attività. Prima di tutto c'è la «Collezione dei film» che comprende oggi circa 600 titoli che spaziano dai film di Stan Brakhage a quelli di Jean Cocteau, Man Ray, Andy Warhol, Paul Sharits, Jonas Mekas, Luis Bunuel, Robert Breer, Kenneth Anger, e molti altri.

I film della Collezione sono scelti dal «comitato di selezione»

che è composto dai cinque animatori dell'iniziativa motivati a «...costruire un'antologia di film che comprenda i migliori esempi delle varie forme, stili e direzioni dell'arte cinematografica; in ogni caso la decisione di includere un film nella Collezione è basata su un giudizio estetico e formale del lavoro rispetto alla sua epoca, rarità o importanza storica». I film sono ordinati in più di cento diverse selezioni che vengono programmate durante l'anno e riproposte periodicamente.

Contemporaneamente vengono presentati nuovi film delle avanguardie americane e straniere ed è stato costituito un Centro di Conservazione e di Restauro dei film più rovinati e deteriorabili.

Un altro settore si occupa della raccolta e programmazione dei videotapes, di registi ed artisti che dispone di circa 100 nastri.

Infine una Biblioteca raccoglie circa 4000 libri specializzati sul cinema, 5000 fotografie di scena e fotogrammi e circa 1 milione di fogli e documenti vari.

L'Anthology Film Archives edita una rivista quadrimestrale di cinema sperimentale e di teoria, diffusa in tutti gli Stati Uniti: «Film Culture».

Affascinati dall'efficienza e dall'importanza dell'iniziativa abbiamo chiesto a P. Adams Sitney quale struttura amministrativa e organizzativa governa l'Anthology Film Archives:

«L'Anthology Film Archives è un'associazione «non-profit», riconosciuta dallo Stato di New York e riceve i finanziamenti necessari alla sua sopravvivenza e al suo sviluppo dal «National Endowment for the Art», dal «New York State Council of the Art»,



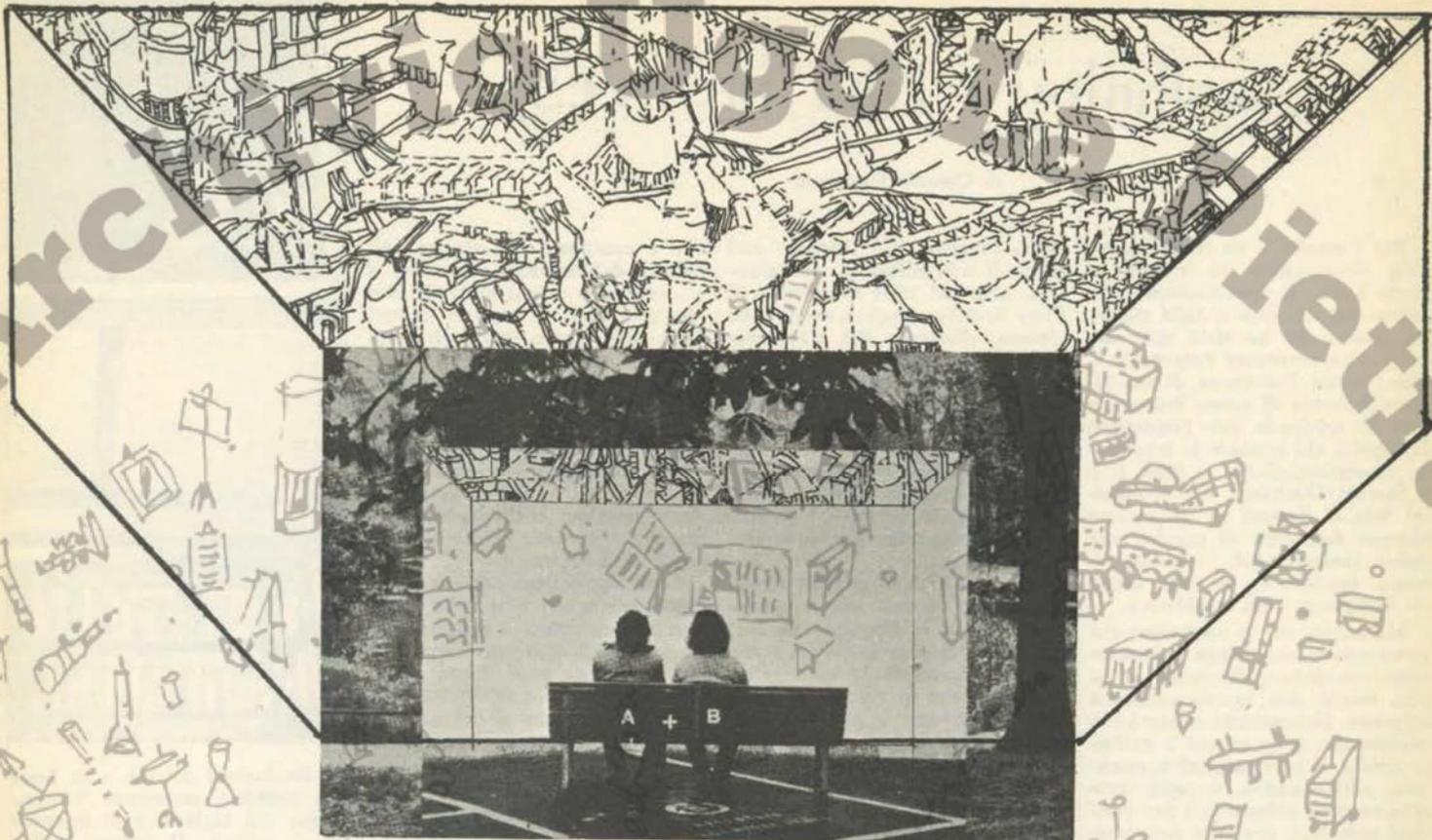
da fondazioni private e in parte dal pubblico attraverso il pagamento dei biglietti e di finanziamenti privati. Il nostro budget annuale è di circa 200.000 dollari. Abbiamo però delle ingenti spese, non solo per le attrezzature e il personale, ma soprattutto per lo sviluppo del nostro Archivio e l'acquisizione di nuovi materiali. In particolare un problema ci sta molto a cuore: la conservazione di tanti film che rischiano di andare distrutti rapidamente. La maggior parte dei film indipendenti, d'avanguardia sono realizzati con mezzi poveri, con pellicole spesso scadenti e senza copie. La ripetuta proiezione e la conservazione in luoghi umidi, alla luce e comunque non adatti ha distrutto o rovinato molti film: noi cerchiamo di conservare nella maniera più adatta i film e di restaurare quelli rovinati, con le tecniche più moderne e rispettando le caratteristiche originali del lavoro. Questo è molto importante, ma molto costoso...».

Quali sono le vostre prospettive future?

«L'«Independent Cinema», il film d'avanguardia negli Stati Uniti ha una durata di circa cinquant'anni, ma solamente durante gli ultimi dieci anni è stato riconosciuto come un movimento culturale ed estetico dotato di una propria autonomia e storia. La nostra istituzione culturale è l'unica che si occupi della conservazione e della diffusione di questo cinema. Perciò, dopo dieci anni di attività abbiamo molto da fare: continuare ad arricchire la nostra Collezione, diffonderla e proteggere la produzione delle avanguardie cinematografiche. La biblioteca e la cineteca costituiscono un materiale unico e fondamentale per studiosi, appassionati e anche per futuri filmmaker...»



Anthology Film Archives Selection Committee - left to right, Ken Kelman, James Broughton, P. Adam Sitney, Jonas Mekas, Peter Kubelka. (Photo: Stephen Shore)



ISTRUZIONI per l'uso della vostra città

di Ugo La Pietra

(note informative e suggerimenti pratici)

Premessa

PER OGNI INDIVIDUO LA REALTÀ DELLA CITTÀ PUÒ ESISTERE SOLO COME MODELLO MENTALE CHE VIENE MODIFICATO CONTINUAMENTE DALL'ESPERIENZA

Prima serie di istruzioni

L'idea che un'architetto si fa della città è falsata da tanti pregiudizi e vizi mentali quanti se ne possono trovare nella testa: di un colonnello delle forze armate, di un « superinventore » della pubblicità, di un burocrate dell'amministrazione...

sono questi:
dei **TECNICI** che seguono le norme della loro professione,

- I tecnici urbani (a) hanno bisogno di « informazioni », senza informazioni, infatti, la tecnica è impotente!
(a) esempi di tecnici urbani: consiglieri comunali, poliziotti, pompieri, avvocati, architetti, impresari questi ed altri sono tecnici urbani in quanto possono contribuire, con le loro specificazioni, alla realizzazione della vita dei membri « non specializzati » della società.
- La città per il poliziotto è un'insieme di crimini verificati dai bollettini radio.
Per il poliziotto l'informazione è essenziale.
- Se non hai uno « **SCHEMA PRECOSTITUITO** » per esamina-

re la città questo può essere la rete dei cavi sotterranei che collegano tutte le telecamere della « centrale di polizia »

- Anche la squadra anticrimine è bene informata, anche loro sono dei tecnici urbani, per professione ma per la « gente urbanizzata » **LA CITTÀ È UN COMPLESSO DI RELAZIONI SCONNESSE.**
 - Se crediamo che tutti debbano pensare alla città come a qualcosa di necessario dobbiamo considerare la città come il complesso delle esperienze vissute da un gruppo, una coppia... Forse gli amici e i conoscenti a cui tu parli della città SONO « LA CITTÀ ».
 - È indiscutibile che i nostri rapporti con l'ambiente che ci circonda creano le condizioni della città.
- LA CITTÀ È FATTA DAI NOSTRI COMPORTAMENTI, DALLE NOSTRE SCELTE QUOTIDIANE, DA COME IMPOSTIAMO IL RAPPORTO CON L'AMBIENTE CHE CI CIRCONDA.**

Seconda serie di istruzioni

La società «burocratica» tende, ormai da tempo, a prendere possesso dello spazio in modo esclusivo: l'urbanistica si pone appunto come il mezzo per questa appropriazione.

Lo scopo fondamentale di questa disciplina è quello di isolare gli individui nella cellula abitativa familiare, di ridurre le loro possibilità ad una scelta all'interno di un ridotto numero di comportamenti preordinati, di integrarli in pseudo-collettività che come la fabbrica o la megacasa o il villaggio di vacanza consentono il loro controllo e la loro manipolazione.

«OGNI PIANIFICAZIONE URBANA SI COMPRENDE SOLTANTO COME CAMPO DELLA PUBBLICITÀ-PROPAGANDA DI UNA SOCIETÀ, VALE A DIRE ORGANIZZAZIONE DELLA PARTECIPAZIONE A QUALCOSA A CUI È IMPOSSIBILE PARTECIPARE».

— A questa immagine della città se ne aggiunge un'altra: quella più disciplinare dove l'architetto ci appare ostinato a considerare ancora «**LA FORMA DELLA CITTÀ**» e ad usare come elementi scenici di un vecchio concetto teatrale della città: piazze, colonnati, strade, chiese, fabbriche (vedi il Razional-fascismo)

All'interno di questa logica il «razional-fascismo», ultima tendenza vincente, prospetta un'architettura che nasce:

per essere disegnata con prospettive centrali con ombre profonde a 45°, con prospetti asettici con assometrie e spaccate a diversi livelli senza la presenza della figura umana.



«Le persone disturbano l'atmosfera metafisica delle grandi prospettive centrali, i plastici monocromi non sopportano nessun intervento disarmonico tutto deve essere in equilibrio secondo regole figurali che danno all'architettura progettata un senso di «completezza» di chiusura ma soprattutto l'espressione di una «serena verità raggiunta»

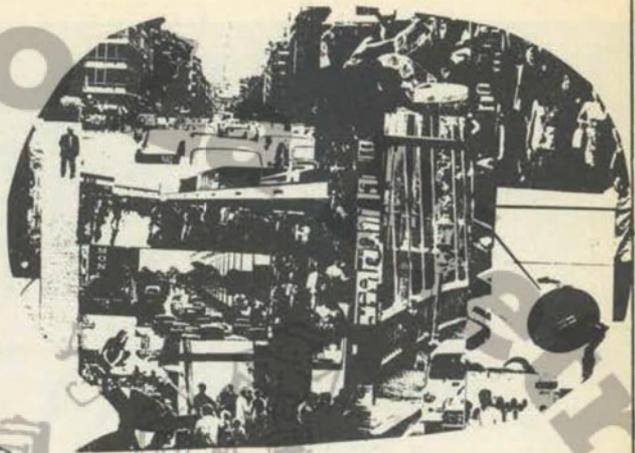
Esattamente l'opposto di ciò che è oggi la nostra società.

Così questa «architettura monumentale» diventa l'estetizzazione delle regole repressive, l'estetizzazione di una società invece della sua realizzazione.

**I NUOVI ELEMENTI ... «liberi»
DEVONO ESSERE CREATI DALLA GENTE STESSA.**

Le condizioni di una società divenuta ormai totalitaria dovranno essere sostituite dalla «**LIBERAZIONE DI UN ISTINTO DI COSTRUZIONE ATTUALMENTE REpresso IN TUTTI**».

Ciò non vuol dire che tutti debbano trasformarsi in apprendisti muratori: la costruzione di cui parlo non è quella della propria casa quanto quella della propria vita, la quale non può realizzarsi senza l'autogestione totale di tutti quegli aspetti dell'esistenza: «**ABITARE È ESSERE OVUNQUE A CASA PROPRIA**» nelle condizioni attuali nessuno abita veramente ma è «abitato» dal potere!



Dobbiamo rilevare che oggi, per la gente, la città è solo un complesso di emozioni sconnesse che generano le esperienze di ogni giorno

— cercare la macchina per le sigarette, una fermata del tram, negozi ...,
riferendosi a fonti di informazione specializzate: orari, telefoni, elenchi ...

LA CITTÀ è dove il tempo è un prodotto commerciale, qualsiasi servizio a pagamento ha un orario prestabilito; paghi il sistema perché il servizio rimanga aperto durante quelle ore.

Malgrado questo modo di vivere ed usare la città, attraverso analisi più profonde, e rivolgendo l'attenzione in particolare ad una attività creativa di tipo fisico, si possono rilevare alcune tracce formalizzate all'interno della città che ci forniscono elementi concreti di conoscenza di un atteggiamento o meglio si dovrebbe dire di una **ASPIRAZIONE**, dell'uomo urbanizzato, aspirazione che tende a riaffermare la necessità di una vita che si sviluppa attraverso la partecipazione alla trasformazione e uso dello spazio.

In poche parole tende a manifestare il desiderio di riconquistare un ruolo individuale e collettivo nei processi di definizione della realtà che quotidianamente lo circonda.

Ma verificata la realtà limitata, all'interno della quale difficilmente possiamo muoverci, occorre ipotizzare per l'individuo urbanizzato un ambito di agibilità e creatività basato non tanto sull'intervento all'interno delle strutture fisiche quanto sulla possibilità di un atteggiamento creativo in relazione agli ambiti comportamentistici e mentali.

Terza serie di istruzioni

(alcuni esercizi per la riappropriazione della città)

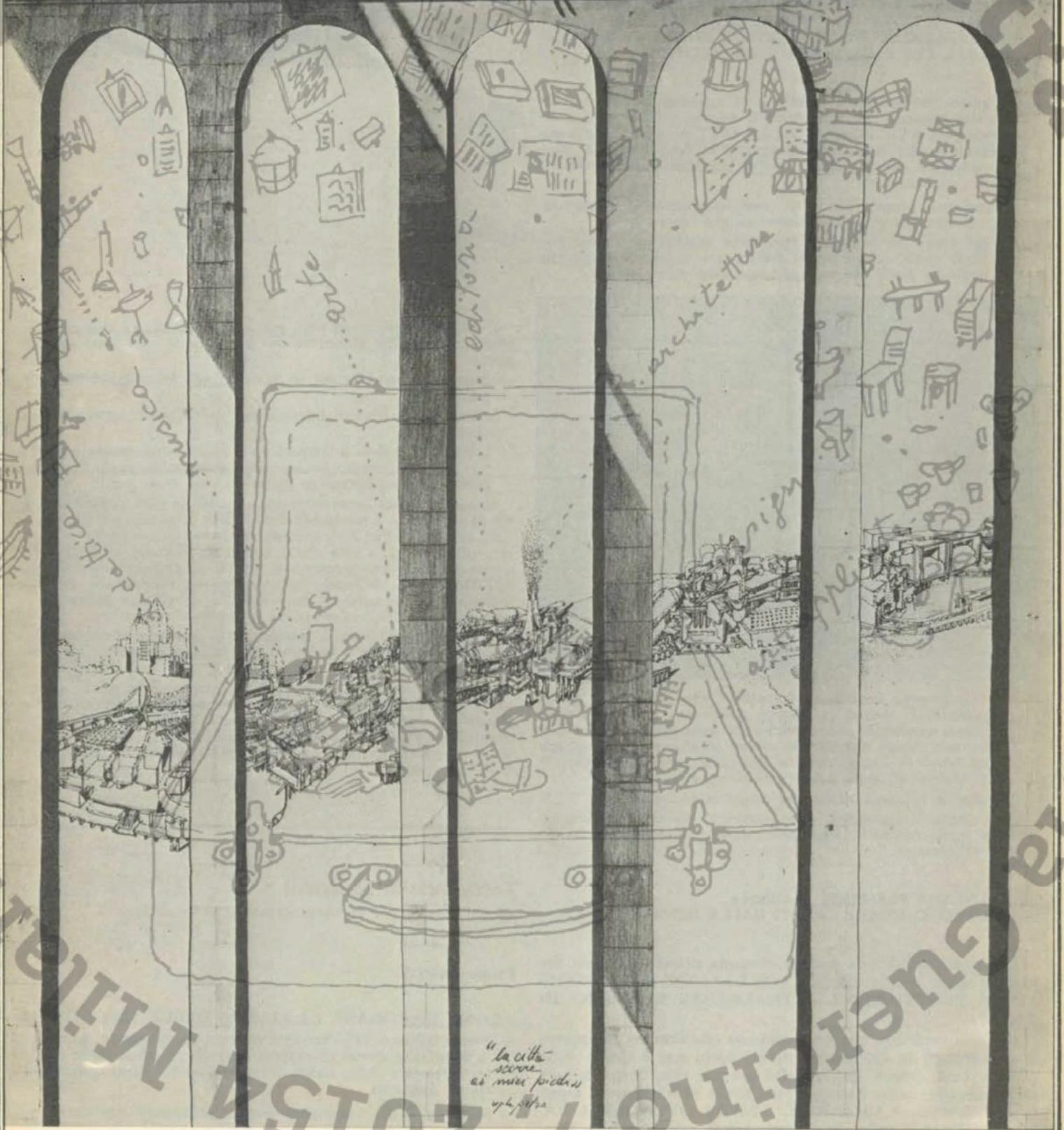
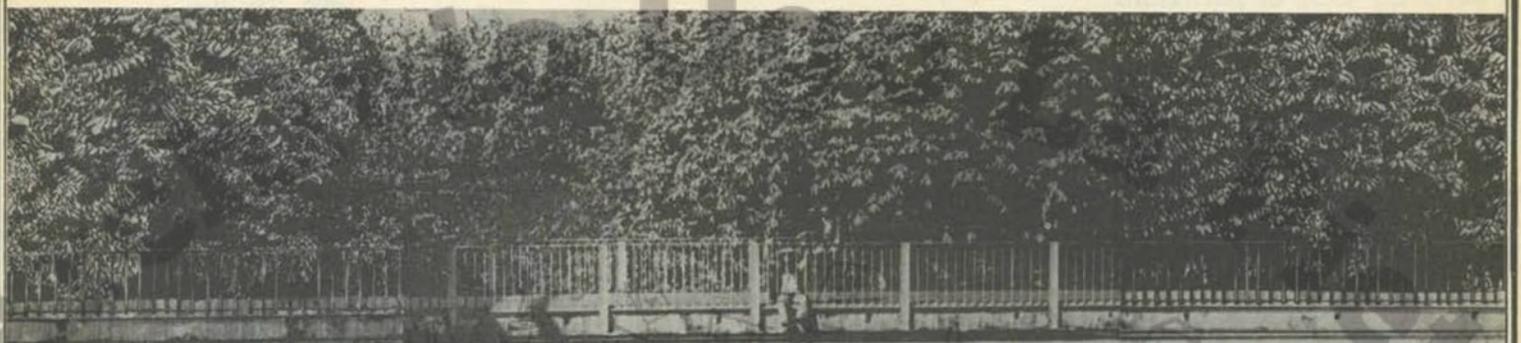
Primo esercizio:

«COME DISEGNARE LA PIANTA DELLA TUA CITTÀ'»

— Prendi la pianta della tua città (che puoi normalmente acquistare in un'edicola) quindi sovrapponi a questa un primo foglio di carta trasparente delle stesse dimensioni della pianta precedentemente acquistata

— Segna sul foglio trasparente (lucido) collegandoli tra loro:

- tutti i luoghi dove hai usato il telefono
- tutti i luoghi dove hai guardato la TV



musica

arte

editoria

architettura

me

"la città
scrive
ai suoi piedi"
1964

Milano 7 20154

La Guerriero

- tutti i luoghi dove hai avuto o dato una informazione
- tutti i luoghi dove hai registrato delle immagini con la macchina fotografica, il videotape, la cinepresa.

avrà così disegnato la «TUA CITTÀ D'INFORMAZIONE»

— segna su un secondo foglio di carta da lucido collegandoli tra loro

- tutti i posti dove hai parcheggiato la macchina
- tutte le stazioni da cui sei partito o arrivato
- tutti i luoghi dove hai cambiato il mezzo di trasporto
- tutti gli itinerari che hai percorso a piedi
- tutte le tracce che hai lasciato sui tuoi percorsi

avrà così disegnato la «CITTÀ DEI TUOI ITINERARI»

— segna su un terzo foglio di carta da lucido collegandoli tra loro

- tutti gli elementi che ti sono serviti come segnali per orientarti
- tutte le immagini che ti sono servite come riferimento visivo
- tutti gli oggetti che ti sono serviti come simboli tridimensionali nei tuoi percorsi

avrà così disegnato la «CITTÀ DEI TUOI MONUMENTI»

— segna su un quarto foglio di carta da lucido collegandoli tra loro

- tutti i luoghi dove hai avuto esperienze spirituali
- tutti i luoghi dove hai percepito e memorizzato eventi emozionali

avrà così disegnato «LA CITTÀ DELLA TUA MENTE»
hai così ottenuto quattro grandi mappe che rappresentano:

- LA CITTÀ DEI TUOI ITINERARI
- LA CITTÀ DEI TUOI MONUMENTI
- LA TUA CITTÀ D'INFORMAZIONE
- LA CITTÀ DELLA TUA MENTE

Le quattro piante SOVRAPPOSTE saranno in grado di rappresentare in pianta l'immagine della tua città

— confronta questa con quelle realizzate da amici e conoscenti, otterrai una serie di interrelazioni che non avranno nulla a che fare con gli stereotipi della città programmata dai formalizzatori e dagli architetti.

Secondo esercizio:

SOPRAVVIVERE NELLA CITTÀ

— I surrealisti, in riferimento all'uso della città, avevano abbozzato, già a suo tempo, una grossolana teoria che precedeva le indicazioni della cosiddetta «DERIVA» sviluppata più tardi dall'Internazionale Situazionista.

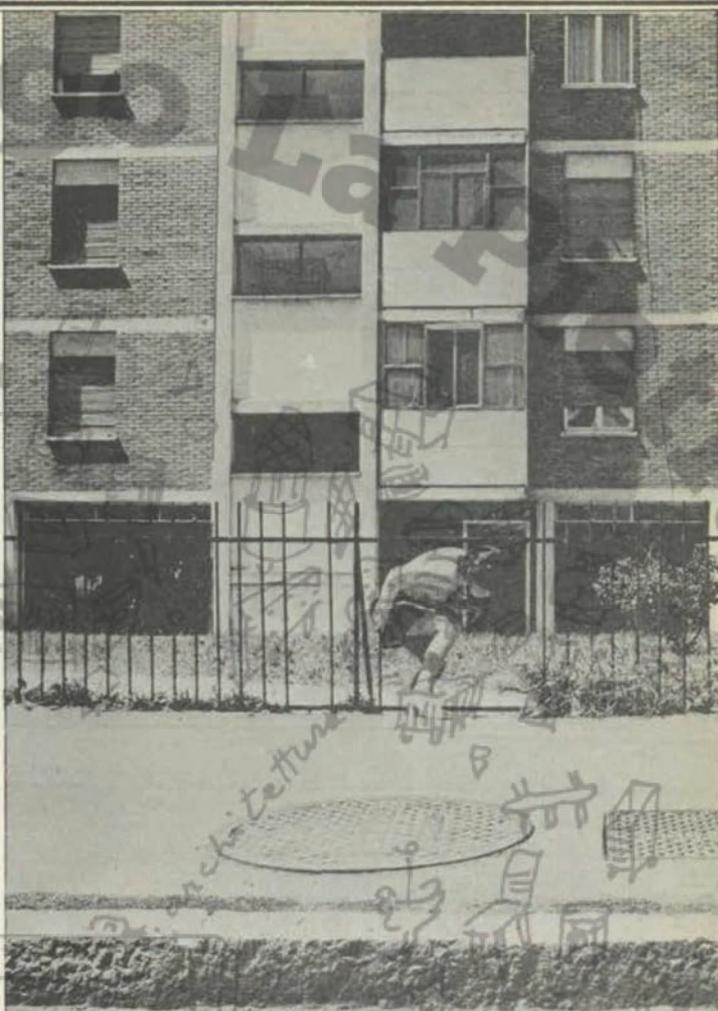
Era la «cretinizzazione per la cretinizzazione» e consisteva nel andare una domenica alla stazione delle partenze per la periferia, comperare un biglietto e percorrere senza sosta per ore ed ore, in tutte le direzioni un paesaggio desolato con un viaggio che sembrava non finire più.

Più tardi con la formulazione della nozione di deriva (modo di comportamento sperimentale legato alle condizioni della società urbana: teoria di itinerari attivi attraverso diversi ambienti) verrà esaltato e teorizzato il comportamento dell'individuo che percorre ed usa la città secondo una logica estranea alle codificazioni e vincolata semplicemente alla sua autonoma improvvisazione.

Il secondo esercizio fa riferimento a questa teoria e consiste nel percorrere, partendo da un punto prefissato, all'interno del tessuto urbano un itinerario non intenzionato, senza portare con sé soldi e camminando per almeno dieci ore

In questo lungo percorso avrai la sensazione dopo poche ore di vagare in uno spazio ostile, incapace di darti qualsiasi conforto soprattutto in riferimento alle più elementari necessità per la sopravvivenza: bere, evaquare, riposare.

Avrai così percepito un'immagine della città inedita, nella quale non ti riconosci; ti troverai quindi costretto a fissare nella memoria i rari luoghi dove hai trovato la possibilità di soddisfare le esigenze sopra citate, facendo così nascere nella tua mente dei «percorsi preferenziali»: i TUOI ITINERARI PER LA SOPRAVVIVENZA.





Terzo esercizio:

« LA NOTA GIORNALIERA »

« La città per la gente è la somma delle esperienze di ogni giorno ».

Il terzo esercizio consiste nel scrivere secondo una successione libera (come vengono in mente) tutte le sollecitazioni che ci hanno colpito durante la giornata, riferite al sistema e all'ambiente in cui viviamo.

L'elenco deve essere fatto con lo stesso spirito con cui la massaia la sera del venerdì stende l'elenco di tutte le cose che dovrà acquistare il giorno dopo al supermercato.

Ne verrà fuori « UNO SPACCATO », come si usa dire, di vita vissuta, una realtà un po' confusa ma che corrisponde abbastanza bene a ciò che è la città per la gente in genere.

Più sono le persone a cui chiederai questo elenco e più facile sarà per te possedere l'immagine della tua città.

Allegato A

Riportiamo qui di seguito un esempio riferito al giorno 17 agosto 1978

- la novità della stagione è...
- un ferragosto da boom
- sarebbe ora che tu ragionassi un po' come i tuoi nipoti
- l'isola pedonale può aumentare le vendite
- gite in scatola condensate
- facciamo riempire il questionario dagli abitanti del quartiere
- la polizia assedia il camping « rosso »
- progettiamo strutture mobili per attrezzare le lotte in ogni occasione

- merce in esposizione
- questa è una lista dei posti da demolire...
- tutto quello che quest'uomo ha addosso finirà in una pattumiera entro 3 anni
- Puoi diventare una dattilografa in tre giorni a soli 15 minuti dal centro
- Inscatola molta estate per i tuoi mesi invernali
- mettiamo un tetto sulla testa della crisi
- arriverci turisti/benvenuti
- la riappropriazione della città: un'idea per la prossima triennale
- i nostri centri sociali sono sempre luoghi per appuntamento
- nel cuore della città affaccendata
- ... e sulle strade i morti sono novanta
- puoi sempre rivolgerti all'ordine degli architetti
- giovane drogata e alcolizzata tenta tre volte il suicidio.
- +

Quarto esercizio:

« LA GUIDA ALTERNATIVA DELLA TUA CITTÀ »

— La tradizionale guida della città presuppone che la città stessa sia costituita da un insieme di elementi fisici ciascuno dei quali abbia una propria connotazione codificata.

Tale presupposto implica che il significato del sistema urbano si realizza mediante la somma dei significati dei singoli elementi.

Con questa scomposizione artificiale si tende a dare un senso stabile alla città e che prescinde da qualsiasi interferenza (interpretazione) di carattere individuale.



Non a caso la guida di tipo tradizionale si propone sempre ed esclusivamente come strumento utile all'uso pratico e convenzionale delle singole parti del sistema, rappresentando così un MODELLO che diventa espressione formale della città intesa come insieme di luoghi e situazioni continuamente imposti.

Il concetto di GUIDA ALTERNATIVA si basa su ragioni e considerazioni completamente opposte.

La Guida alternativa vuole essere un esercizio che tende a riaffermare che **L'AMBIENTE ARTIFICIALE IN CUI VIVIAMO PUÒ ESISTERE SOLO COME MODELLO MENTALE MODIFICATO DALL'ESPERIENZA.**

Per evidenziare meglio le contraddizioni che emergono contrapponendo il modello di guida tradizionale imposto dal sistema e quello che può emergere attraverso l'autonomia e la creatività individuale è opportuno organizzare le varie « letture », fatte all'interno della città, secondo le rigide suddivisioni proprie della tradizionale guida urbana.

Questa contraddittorietà voluta e calcolata apparirà immediatamente in quanto gli interventi e le letture tenderanno necessariamente ad uscire dai limiti imposti dalla categoria in cui saranno inseriti, per ricreare continuamente un detournamento della categoria stessa.

alcune categorie individuate:

-; da scoprire
- monumentale
- erotica
- religiosa
- culturale
- del tempo libero
- popolare

— storica
— gli itinerari più importanti di

Nota: mettere al posto dei puntini il nome della città di cui si vuole realizzare la guida alternativa.

Questo esercizio può essere realizzato da ogni persona che utilizzerà un « proprio codice » di lettura (che gli deriva dalla propria cultura) con il quale potrà dare una interpretazione all'ambiente in cui si colloca, dimostrando così che l'immagine della città che ci viene continuamente imposta può essere distrutta per dare posto alla possibilità che spetta di diritto ad ogni individuo di poter leggere ed interpretare e quindi anche gestire lo spazio che lo circonda al di là delle sue collocazioni sociali e culturali.

Allegato B

Riporto qui di seguito un esempio indicativo.

In questo caso un « intervento » può essere il seguente:

- Acquistare tutte le cartoline della città in questione, dove appaiono in modo evidente tutte le immagini che illustrano i « monumenti » più caratteristici della città, quindi affiancare ad ognuno un'immagine riferita a delle proprie esperienze personali nella città.

Esempio:

« I MIEI MONUMENTI A MILANO »

- alla cartolina che illustra « LA PORTA MAGGIORE » della cattedrale affianca la « TUA PORTA MAGGIORE » che potrebbe essere la foto del portone d'ingresso del grande condominio in cui tu vivi.
- alla cartolina che illustra « LO STADIO » della città affianca « IL TUO STADIO » che potrebbe essere la foto del cortile dove con un filo teso da finestra e finestra, con i tuoi amici, sei abituato a giocare a « palla a volo » e così via ...

(tratto dal libro omonimo di prossima pubblicazione edito dalla Plana).

DUCHAMP E L'OCCULTAMENTO DEL LAVORO

di Franco Vaccari

Si è sempre concentrato l'interesse sul momento della produzione del segno ignorando completamente il processo di legittimazione dell'attenzione prestata al segno. In un momento come questo dove il nostro tempo privato viene occupato e colonizzato a forza da una massa di segni in cerca d'ascolto che in tutti i modi, anche per via sublimale, tentano di eludere la nostra vigilanza, è assolutamente necessario spostare l'attenzione dal produttore al consumatore di segni.

Un segno prodotto intenzionalmente rappresenta una volontà di comunicazione, una richiesta di attenzione. Se è vero che la produzione di segni implica un lavoro è altrettanto vero che un'attenzione prestata al segno e la sua decodificazione richiedono pure un consumo di energia e cioè un lavoro.

Probabilmente una comunicazione è piacevole quando il lavoro che essa richiede è remunerativo e determina una liberazione di energia maggiore di quella impiegata.

Freud dice a proposito del motto di spirito che: « il piacere che esso produce deriva da un risparmio; in particolare, nel caso della comicità si ha un risparmio nella rappresentazione, in quello dell'umorismo, un risparmio del sentimento e nella battuta di spirito vera e propria, un risparmio nell'inibizione ».

È probabile che la società si sia sempre servita di tecniche per regolare i processi di comunicazione con lo scopo di tutelare e garantire il rispetto del principio del risparmio dell'energia. Una di queste tecniche atte a garantire un remunerativo impiego dell'attenzione, una specie di assicurazione per un soddisfacente uso del tempo era quella che esigeva, da chi pretendeva di ricevere attenzione, una esibizione di maestria nell'esecuzione dell'oggetto di attenzione; la maestria, l'abilità, testimoniavano da sole, in una specie di corto circuito informativo, di tutto il lavoro che era stato necessario per produrre tale oggetto e questo era immediatamente verificabile nella qualità della pennellata del pittore, nella purezza o nel volume di voce del cantante, nell'altezza del trapezio nel circo, nella complicazione del ricamo.

La società esigeva da ognuno prove di abilità proporzionate al livello della classe sociale cui ci si intendeva rivolgere. L'artista era quello in grado di offrire tutte le garanzie richieste per essere preso in considerazione dalla classe dominante. Oggi, con la colo-



"Il mattino della nostra Patria" di F. Cheurpina insignito del Premio Stalin.

Trébuchet (Trap), 1917 (New York) Original lost; 2nd version: Galleria Schwarz, Milan, edition of 8 signed and numbered replicas, 1964, of which this is 2/8

Readymade: coat rack, wood and metal, 4% x 39% in (11.7 x 100 cm.) Inscribed on front edge, in black ink: Marcel Duchamp 1964

Cat: L 134, S 248



nizzazione del nostro spazio privato, della nostra intimità, con la violazione continua dei nostri ritmi biologici, con l'ipoteca totale sul nostro tempo, possiamo intuire solo vagamente la dimensione di rispetto di se stessi e degli altri che tutto questo significava.

Ma adesso facciamo un salto e cerchiamo di analizzare da questo punto di vista l'operazione di Duchamp.

Duchamp non costruisce, non esibisce nessuna abilità, si limita a scegliere gli oggetti più neutri possibili, i prodotti più anonimi dell'industria, anonimi perché non

recano nessuna traccia di quel lavoro che sarebbe stato necessario compiere per far trasparire in essi una volontà di comunicazione e perciò incapaci di giustificare un'attenzione qualsiasi. Duchamp firma prodotti che espongono come opera d'arte per richiamare su di essi il massimo di intensità dello sguardo.

La problematica centrale della sua operazione deve essere individuata non tanto negli aspetti tutto sommato innocui, del revival alchimistico, ma nel problema dell'occultamento del lavoro nella produzione del segno e nel ribal-

tamento delle strategie dell'attenzione.

La rivoluzione industriale ha prodotto contraddizioni che si manifestano nelle distribuzioni dell'energia in equilibri precari; come nel motto di spirito, Duchamp, invece di esibire abilità-lavoro per ricevere attenzione, punta sulle contraddizioni e ottiene il massimo risultato, apparentemente con il minimo sforzo, poi passa tutta la vita a difendere questi suoi gesti; quel lavoro che di solito precede la comunicazione e traspare nella forma dell'abilità, questa volta la segue e si manifesta nella forma della coerenza e della lucidità critica.

Così, anche in questo caso, vediamo rispettata, anche se in modo ambiguo, la norma che garantisce la prestazione di attenzione dai pericoli dello spreco.

Con Duchamp si ha una completa divaricazione fra segno e giustificazione del segno, tra apparenza e ruolo.

In una prospettiva lacaniana si potrebbe dire che il segno duchampiano rifiuta di essere il luogo delle proiezioni alienanti, ma si propone come soggettività irriducibile con la quale è possibile solo un rapporto diretto senza intermediario.

Duchamp viene imitato, ma c'è un aspetto del suo operare che è sistematicamente ignorato, anzi è soggetto a una vera e propria rimozione: quello appunto del rapporto col lavoro.

L'uso che viene fatto del modello duchampiano tende ad ignorarne l'ambiguità che viene rapidamente elusa con il ricorso dell'autoinvestitura carismatica, alla teatralizzazione dell'alchimia.

Con Duchamp esplodono le attività artistiche dove la quantità manifesta di lavoro è minima. A questo punto interviene il critico che, in veste di « garante sociale », testimonia, col proprio lavoro, la validità delle operazioni e legittima l'attenzione.

Il critico è l'esteriorizzazione del lavoro dell'artista.

Il passo successivo è la scelta, da parte del critico, dell'artista, con un gesto analogo a quello di Duchamp quando sceglie e poi firma lo scolabottiglie o l'orinatoio; tanto più arbitrario è il gesto, tanto maggiore è il plus valore di potere che se ne ricava.

L'occultamento del lavoro viene compensato dal carisma; bisogna credere sulla parola.

È la fine del ruolo sociale del critico come garante.

Ci stiamo avviando verso una situazione in cui tutto e tutti vogliono presentarsi come soggettività irriducibili con le quali è pos-

sibile solo un rapporto diretto, telepativo, mistico.

Una volta che è stato messo a fuoco il fenomeno dell'occultamento del lavoro nel segno artistico e la sparizione delle figure degli autentici garanti, bisogna cercare di scoprire di che cosa questi eventi siano sintomo.

Intanto notiamo che oggi l'arte sembra svolgere il ruolo di paradosso nel sistema economico.

Infatti un'arte che si propone come merce di valore massimo, ma nella quale non è possibile rin-

dipendenza e autonomia del segno.

4) Assunzione del valore massimo nel processo di scambio.

Dei punti 1-2 abbiamo già parlato, prendiamo adesso in considerazione il punto 4 e ricordiamo che tutto ciò che partecipa al circuito dello scambio ha un valore che viene giudicato attraverso il denaro. Il denaro non racconta la propria storia, non reca i segni del lavoro che l'ha prodotto; in esso più sono evidenti le tracce personali più diventa so-

segni.

La semantizzazione del lavoro ha rimpiazzato la capacità di prestazione con il controllo dei segni.

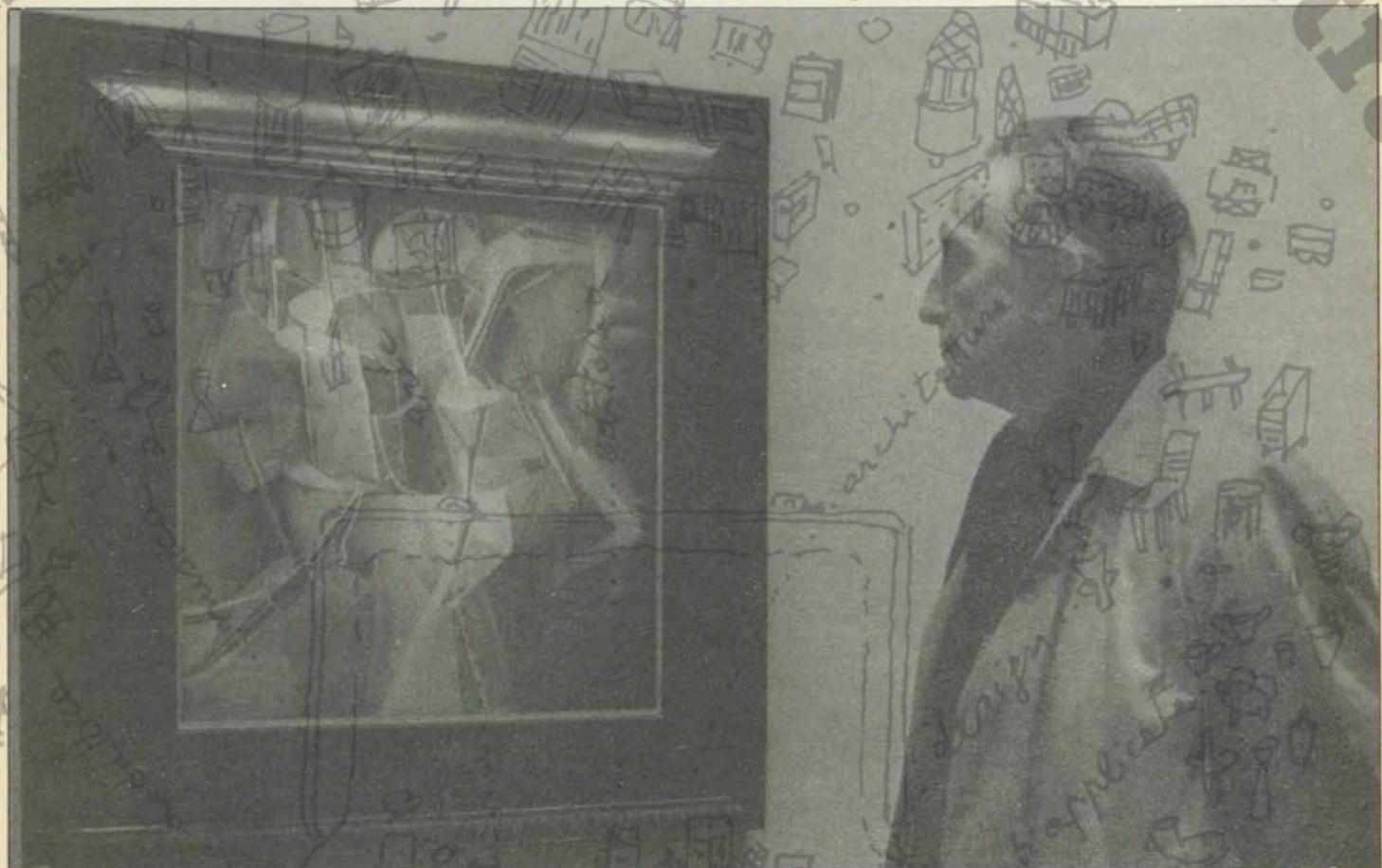
Bisogna anche dire che il lavoro è il tempo morto alla vita, il tempo sacrificato, ed è questo sacrificio che costituisce la base del valore simbolico del denaro. Senza questo sacrificio il denaro è solo lavoro immaginario, pronto per essere scambiato con lavoro autentico.

Un segno, dato che rappresen-

DOVE IL DENARO VERRA' RISARCITO DEL SUO INVESTIMENTO.

In sostanza vediamo che qui il denaro, da neutro mezzo di scambio, diventa attivo strumento di promozione e può manifestare tutto il proprio potere operando una autentica transustanziazione del segno.

Ma il significato più profondo di tale operazione è un'altro; in essa si attua un doppio occultamento del lavoro: infatti il denaro (segno dove il lavoro è stato



tracciare e misurare il lavoro che l'ha prodotta, mette in crisi l'interpretazione marxiana del denaro: « Il denaro come misura del valore di scambio è la forma fenomenica della misura immanente nel valore delle merci del tempo di lavoro ».

La contraddizione potrebbe essere risolta se esistesse un sistema capace di motivare e fornire adeguate garanzie per l'arte.

Questo sistema esiste, ma si è strutturato in modo da fornire pure e semplici affermazioni di valore; insofferente di qualsiasi ingerenza esterna esso fa ricorso al concetto di autonomia dello specifico per ritagliarsi un'area di assoluta indipendenza dove potersi autogarantire in modo completamente tautologico.

Gli elementi caratteristici di molta arte post-duchampiana possono essere così individuati:

1) Occultamento del lavoro nel segno.

2) Sostituzione delle garanzie con giudizi di valore a struttura tautologica.

3) Tendenza verso l'assoluta in-

spetto: la legge punisce i fabbricatori e gli spacciatori di denaro prodotto individualmente. Il denaro per il pagamento dei riscatti viene marchiato.

Il denaro è considerato pulito quando il lavoro che l'ha prodotto è avvenuto nel rispetto delle leggi; esso rappresenta lavoro allo stato potenziale, lavoro che può essere acquistato perché le leggi e il patto sociale dovrebbero garantire che la sua accumulazione ha richiesto un'uguale quantità di lavoro.

Il denaro è un significante il cui significato è assicurato dalla società; esso non ha bisogno di raccontare la propria storia, perché è la società che lo garantisce.

Il furto e la speculazione sono modi diversi di agire sul denaro nella sua autonomia di significante senza rispettare il principio della conservazione della quantità di lavoro; queste azioni sono rese possibili dalla semantizzazione del lavoro che, al processo lineare dello scambio delle prestazioni, ha sostituito lo spazio pluridimensionale dello scambio dei

ta una volontà di scambio, deve essere garantito altrimenti corre il rischio di cadere nell'inferno del privato cui è preclusa ogni autentica comunicazione; da qui l'enorme importanza dell'esistenza di garanti che confermino l'effettivo valore del segno.

Ma quando l'oggetto di attenzione artistico post-duchampiano viene valutato in termini di denaro assistiamo al realizzarsi di una situazione paradossale: il segno artistico, in cui il lavoro, più che occultato, è stato negato, viene scambiato con il denaro, che è il segno del lavoro garantito dalla società.

C'è ragione di credere che il paradosso sia solo apparente perché in questo scambio non si esaurisce, come per le altre merci, la transazione, ma, attraverso un meccanismo di ribaltamento, QUESTA È LA FASE DOVE, PERVERSAMENTE, È PROPRIO IL DENARO CHE SI FA GARANTE DEL SEGNO ARTISTICO E PRELUDE ALLA FASE SUCCESSIVA DELLO SCAMBIO VERO E PROPRIO

completamente semantizzato, reso astratto) si fa garante di un'altro segno (quello Duchampiano dove il lavoro è stato negato) e lo promuove al valore assoluto del segno artistico: NELL'INSIEME QUESTO PROCESSO È UNA METAFORA DELL'INESISTENZA DEL LAVORO O MEGLIO DELLA SUA INSIGNIFICANZA PER LA PRODUZIONE DELL'AUTENTICO VALORE.

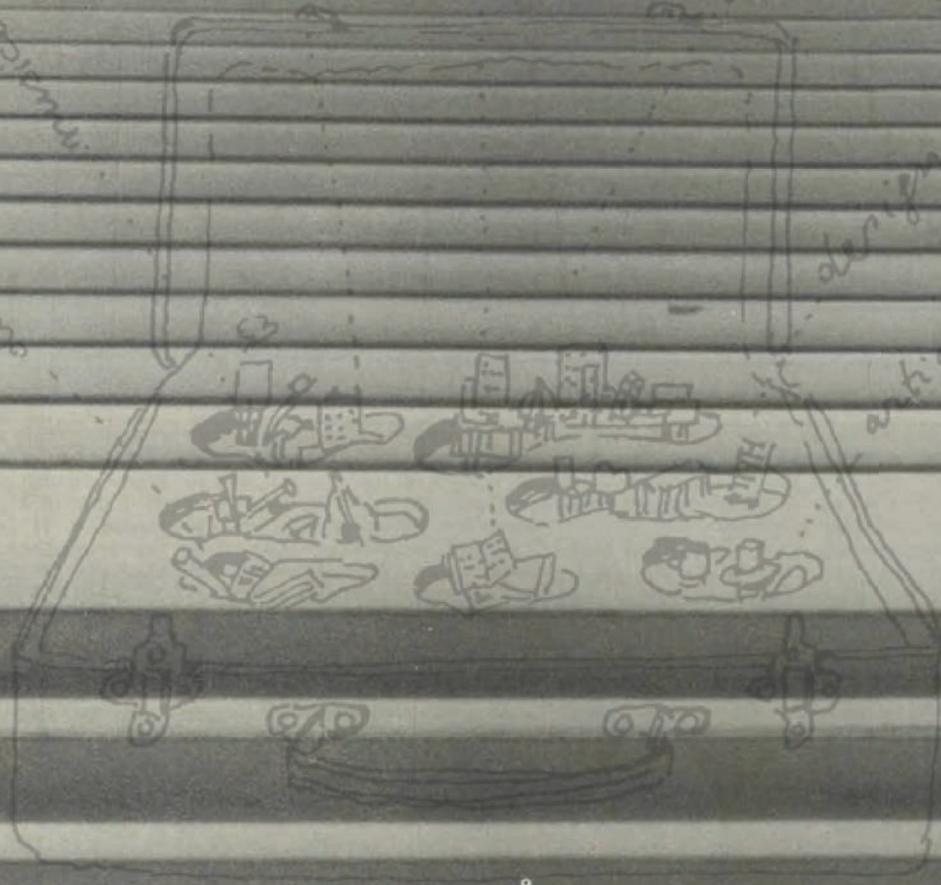
Se nei paesi capitalisti l'arte serve a separare il lavoro dal valore qual'è la funzione dell'arte nei cosiddetti paesi socialisti,

Brevemente si può accennare al fatto che, in questi paesi, nell'arte viene esibito il lavoro nel suo aspetto di consenso; attraverso l'arte si tende ad enfatizzare il lavoro e a caricarlo di valore astratto (anche qui attraverso lo sfruttamento del patrimonio di prestigio accumulato nel tempo dall'arte) ed è sull'apparato di potere che si riverbera questo valore.

IN TAL MODO L'ARTE FUNZIONA DA GARANTE DEL CONSENSO.

LA STORIA DELLA TRIENNALE

di Maurizio Vitta





Alla Triennale di Milano è toccato in sorte di diventare mito prima ancora di farsi storia. Curiosa sorte: ma in fondo neanche tanto, se si considera quanto essa, molto più di qualsiasi altra analoga manifestazione, sia stata specchio e punta emergente di un travaglio culturale troppo emblematico per esaurirsi nella sua specialistica settorialità. Situata per definizione lungo la linea di frontiera che ambigualmente separa le estreme propaggini della Creazione Artistica dai rumoreggianti avamposti della nostra quotidianità, quella periodica chiamata a raccolta delle Cose che progettiamo per vivere ha finito con l'imporsi per la sua stessa indeterminata. Da fenomeno marginale, nato in un'Italia sprezzante di tutto ciò che non fosse assoluta idealità, si è trovata, durante il fascismo, al centro di quel complesso contrasto fra reazione politica e apertura culturale che più o meno interessò tutti i settori della nostra vita intellettuale, ma che qui ebbe forse i suoi momenti di massimo attrito, fino a riproporsi, nel dopoguerra, in una parabola di brucianti esperienze, partite dall'VIII edizione all'insegna della massima socialità e bruscamente interrotte, in nome di quegli stessi obiettivi, dalla contestazione del Sessantotto. E in questo spessore politico e culturale ha giocato le più importanti carte della sua specificità settoriale, passando dall'artigianato alla grande architettura e al design, in un continuo rilancio che ne ha progressivamente accresciuto l'incidenza, la portata e, neanche a dirlo, le contraddizioni. Ce n'è abbastanza per creare un mito. E la sublimazione mitologica è puntualmente venuta, ben alimentata dalle nostalgie più sfrenate come dalle critiche più accese.

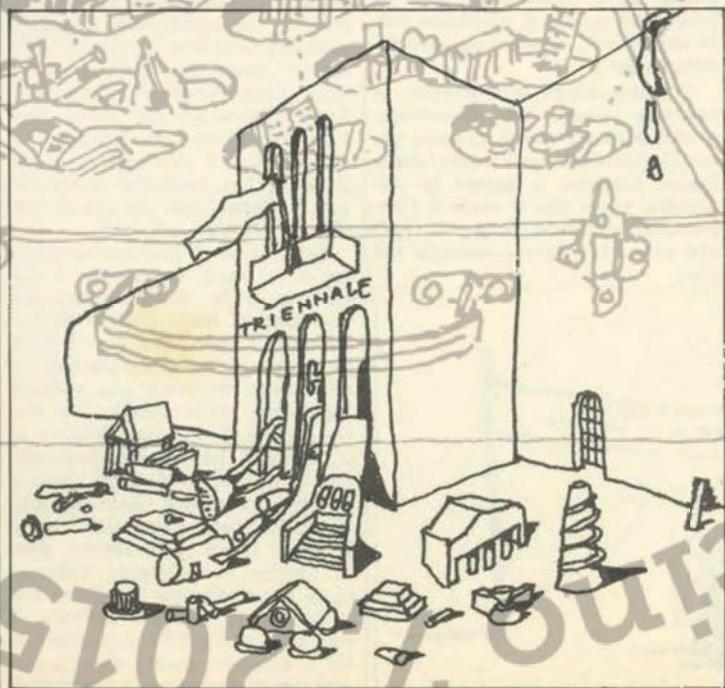
Il recente libro di Anty Pansera, Storia e cronaca della Triennale, edito da Longanesi, ha il merito di riportare questa ormai vetusta manifestazione nella storia, restituendola appunto alla cronaca minuziosa della sua vicenda. Ciò ha significato guardare in controluce l'ambigua opacità del grosso fenomeno culturale per farne affiorare l'ossatura su cui esso è venuto anno per anno costruendosi; sicché la

Triennale, centro di confluenza, ingorgo e sbocco di spinte disparate e quasi sempre conflittuali, è tornata a essere quel punto di osservazione privilegiato che — per molti versi inconsapevolmente — è sempre stato, e che tuttavia soltanto ora può permettersi di porre alcuni interrogativi generali senza rischiare né l'astrattezza della genericità, né l'angustia dello specialismo. Il primo interrogativo che l'attenta ricostruzione della Pansera propone è quello dell'isolamento in cui l'attività progettuale si è sempre trovata all'interno della cultura italiana (per parlare solo di casa nostra). La Triennale è sempre stata la cassa di risonanza di un intenso lavoro diretto a concretizzare in un oggetto formalmente definito, casa o cucchiaino che fosse, esigenze contrastanti, ma comunque socialmente significative. Quelli che Pagano chiamava «gli accessori della vita» sono in realtà la nostra vita stessa fissata in un suo momento di rapporto col mondo: l'inversione di valore che il carattere speculativo di merce ha operato sugli oggetti non ne annulla la loro intrinseca ragione d'essere in quanto prodotto sociale, e da questa lacerazione interna nasce la problematica che ha reso questo settore uno dei più umbratili, ma anche dei più sensibili alla dimensione politica del lavoro culturale. Maggiormente, perciò, stupisce l'ostinata indifferenza per questi temi da parte di quelle forze culturali che pure da decenni continuano a lamentare la loro condizione di emarginazione rispetto alla dinamica sociale. Nel 1936 il sordo braccio di ferro ingaggiato fra il regime e le punte più inquiete dell'intellettualità italiana delineò con molto anticipo, in occasione della VI Triennale, non solo l'inconciliabilità dello scontro, ma anche il suo reale terreno. Per capirne i termini non occorre neppure fare la famosa gita in bicicletta a

Chiasso: bastava un biglietto di seconda classe per Milano. E invece prevalse ancora, un po' dovunque, la rincorsa alla dimensione privata e agli «astratti futuri». Nel 1947 l'VIII Triennale apriva uno squarcio — frettolosamente richiuso — sulla possibilità di operare un salto di qualità nel rapporto, proprio allora tanto vagheggiato, fra «arte e società». Ma «Il politecnico», quantunque già ingolfato nella celebre polemica con Togliatti, dedicò soltanto poche righe all'avvenimento. Dieci anni fa l'occupazione del palazzo della Triennale all'apertura della XIV edizione rappresentò un momento tutt'altro che secondario sul fronte sessantottardo. Eppure sulla rivista «Quindici» tale esperienza fu liquidata dalla neoavanguardia con sbadata ironia e l'ineffabile Arbasino definì «pecoreccia» la contestazione degli operatori visivi nostrani. Ma l'incomprensione della cultura letteraria e artistica per la creatività finalizzata è ancor più rimarchevole se si pensa che, sul piano del rapporto fra lavoro intellettuale e struttura sociale, i problemi sono sostanzialmente gli stessi. Che poi le soluzioni divergono è un fatto legato alla diversità delle strumentazioni e delle prospettive settoriali, da collocare però sempre a valle della questione centrale. Il fenomeno è perciò complesso e intrigante, anche perché, sia pure con accentuazioni differenti, tutti i ben recintati orticelli del nostro umanesimo artistico reclamano un riconoscimento «sociale». Finora questo è storicamente stato possibile in due direzioni soltanto, vale a dire il paternalismo elitario e lo zdanovismo. Se dobbiamo anche qui metterci alla ricerca di una «terza via», saremo quindi prima o poi costretti ad allargare i nostri angusti orizzonti settoriali e ridiscendere nel mondo inferiore delle Cose e della loro produzione per ritrovare il senso della

socialità, se non addirittura dell'artisticità.

Ma per l'appunto il discorso torna qui a farsi specifico, riguardando direttamente la manifestazione milanese e tutto quanto ad essa sta dietro. Altro merito di questo Storia e cronaca della Triennale è infatti quello di averci sciorinato dinanzi agli occhi la montagna di fantasmatici oggetti che nell'arco di mezzo secolo hanno composto lo sterminato «correlativo oggettivo» della nostra esistenza. Il quotidiano riassume il sopravvento: ma nelle levigate sale del Palazzo nel parco la sua rivincita appare parziale. Non si tratta soltanto del sempre equivoco rapporto tra funzione sociale e committenza privata, che alimentò la contestazione sessantottarda e, sebbene soffocata, agita ancora i sonni di vari progettisti. Si tratta pure, e forse soprattutto, del problema, mai in fondo chiaramente affrontato, della creatività delegata anche nella sua sfera più intimamente connessa alla pratica quotidiana. Cosa ne è stato, difatti, di quella seconda pelle che è il nostro abitare (con tutto il resto: abitacolo, abito, abitazione, abitante, abitudine e via dicendo)? È finita che, per sentircela addosso, siamo costretti a comperarla nei grandi magazzini del design, catalogo e buoni sconto alla mano. E allora non è anche in questo campo che la ricerca di una «terza via» appare urgente, specialmente se si tiene conto che altrove, in certe sparute ma tenaci frange delle arti visive, le punte nella terra incognita dell'auto-creatività si fanno sempre più insidiose e frequenti? L'utopia, ormai lo sappiamo benissimo, non c'entra. Si rifletta piuttosto, una buona volta, sulla tendenza dell'arte contemporanea a farsi antropologia, e ci si chieda poi se non possa anche accadere che l'antropologia torni a farsi arte. Se così è — e le premesse ci sono — toccherebbe nuovamente al mondo delle Cose rimettersi in movimento sulla strada giusta, nella speranza che questa volta la grande cultura non ostenti la sua solita disattenzione. Ecco allora un bel compito per le future Triennali (e qui siamo al brindisi augurale), che potrebbero proporsi una riflessione, tutt'altro che balzana, sul passaggio dalla progettazione del quotidiano alla quotidianità della progettazione. Questo è qualcosa di più che uno slogan. Quando il mito si dissolve nella storia, e la storia ritrova il suo rigore nella cronaca, come nel serio lavoro di Anty Pansera, le considerazioni più semplici e dirette si scoprono vere. Del resto, non è stato quell'arcigno filosofo ungherese scomparso da non molto, e divenuto da ultimo insoddisfatto e problematico, a concedere che «il prosaico, terrestre intelletto della quotidianità, alimentato dalla pratica di tutti i giorni, qualche volta può anche costituire un sano contrappeso ai modi di vedere lontani dalla realtà appartenenti a sfere 'superiori'»?



L'ARTE IMPOSSIBILE DI FREUD

di Leonardo Rossi

Note intorno al Convegno di psicanalisi «Dell'arte... i bordi»
Milano 23-25 novembre 1978
Museo della scienza e della tecnica

«Perché dell'arte... i bordi?»
Forse non si tratta che dei bordi dell'arte, dei bordi evanescenti e sfuggenti di un'esperienza non delimitata dalla competenza.

Oppure, «perché non spingersi ai confini dell'arte, sull'orlo della scienza, nel dislivello fra arte e vita e cercare, lì dove qualcosa comincia, di fissare questo qualcosa?»

Artisti, a voi la parola!
Se a questo convegno di psicanalisi partecipano degli artisti è in quanto teorici che intervengono.

«Ah, ecco! Parleranno di arte o addirittura, forgiandosi un abito interpretativo à la page, parleranno sull'arte.»

È un rischio da correre, soprattutto in questo caso. Si tratta di rischiare di inventare qualcosa e solo nella contingenza del rischio si constaterà questo.

L'attività artistica non è padroneggiabile, forse è quanto di meno professionale esista nell'universo delle istituzioni. Non lo prova forse la regolamentazione giuridica con il suo delirio dietro all'insituabile nel caso di plagio?

Ridurre un uomo libero in schiavitù dicevano i romani. Ecco un esempio di come la politica ha applicato i divieti di figurare, di nominare facendo dell'arte degli umani un plagio dell'arte divina, una copia menzognera e bugiarda dell'arte dell'artefice.

Prometeo poi. Che idea rubare l'arte degli dei! In catene sta colui che voleva scoprire l'impossibile.

L'arte di Prometeo passa come un furto e dal furto alla frode c'è il passo dell'intenzionalità.

La freddezza del calcolo cos'ha da spartire con il fuoco dell'invenzione, della trovata?

Eraclito parlava di due sentieri del fuoco, bordi dell'effettualità. Sentieri non obbligati, senza direzione, dove la meta risulta un'esca per un percorso che nel suo procedere risulta preso in un altro percorso ancora, simultaneamente.

Surdeterminazione e trasposizione, effetti del lavoro della memoria lungo una scrittura pulsionale. Così quel che si scrive è una traccia in cui si legge un effetto di linguaggio e effetto di linguaggio esso stesso.

Ma in occidente si parla delle arti in quanto abilità dipendenti da una facoltà, delle arti su cui si fonda la civiltà, della tecnica come via regia del progresso.

È capitato poi che qualcun'altro, Freud, parlando divenisse artista e rimanesse incatenato a una pratica di linguaggio. Che inventasse un'altra arte impossibile, quella di psicanalista. Un'arte né magica né scientifica, non salvifica perché non applica protesi, non umana perché non si rifà a nessuna misura.

Ancora oggi risulta quanto mai provocatoria e umoristica una sua dichiarazione del 1908 quando espresse un parere favorevole all'introduzione dell'ars amandi come materia d'insegnamento in un'accademia dell'amore.

Mirava forse a mettere in rilievo che è impossibile fare l'amore con il corpo? Oppure era un'occasione per situare la questione dell'impossibile in relazione all'esperienza in cui la via dell'amore, cioè della psicosi normale (Freud), trova un'articolazione del fantasma di armonia su cui poggia.

Porre oggi, in Italia, la questione dell'arte non significa forse porre la questione dell'amore del tiranno che fa l'amore con lo stato in termini di una traversata differente della logica e dell'economia delle istituzioni? Non significa affrontare il problema della deriva del monoteismo cattolico-marxista?

Si tratta allora di analizzare la struttura stessa del terrorismo, quella secondo cui il tiranno pone l'impossibile nel reale come limite. Rispetto a questo la psicanalisi trova che il reale è l'impossibile nell'atto di parola perché non c'è rapporto sessuale nel dire.

«L'amore del tiranno non fa miracoli»

Psicanalisi e logica istituzionale di Giovanni Castaldi

Il tiranno fa l'amore? Indubbiamente sì. Con chi non si sa, è un segreto. Segreto di Pulcinella, pur tuttavia resta un mistero. Forse il tiranno fa l'amore con la verità, una verità assoluta? E per amore di questa verità, dunque, che ama i sudditi. L'amore del tiranno è senza arte, un amore perfetto: i sudditi non possono e non devono dubitarne.

Giancarlo Ricci, psicanalista, membro dell'Associazione Psicanalitica italiana, inaugura il suo libro, intitolato L'amore del Tiranno (Marsilio), con una vivace puntuale introduzione in cui delinea, sottolinea, svolge alcune considerazioni intorno ai meccanismi istituzionali, alla logica, al funzionamento, alla loro funzione tra gli umani. L'analisi che l'autore fa, ruota intorno a una pratica istituzionale, al funzionamento di un istituto differenziale: un cosiddetto centro di addestramento per subnormali. L'aspetto inedito e curioso di questo libro si specifica proprio nelle tracce e nelle sfumature che tessono la logica di questo funzionamento.

Le istituzioni sono normali. «Questa normalità infatti, questa normalità che fa la coerenza del funzionamento istituzionale, è strutturata dall'atto mancato», scrive Giancarlo Ricci in uno dei primi capitoli del libro. Ciò che finora è filtrato, storicamente, attraverso le maglie culturali italiane è un discorso antistituzionale. L'antipsichiatria in questo senso ha fatto scuola. Una scuola di credenze, proprio nella supposizione di una totalità, di una istituzione tutta, di un potere invisibile da abbattere.

Qual è, potremmo chiederci, il contributo che la psicanalisi oggi giorno avanza intorno alla mitologia istituzionale? È forse di più che un contributo: il sapere analitico sovrverte qualsiasi conoscenza, qualsiasi sapere precostituito. Paradossalmente la psicanalisi in quanto tale non esiste. Non è la verità, né una dottrina, né una scienza. È una pratica di linguaggio. Un continuo confronto con la lingua, con ciò che di inedito si dispiega nel dire.

Dov'è che il discorso scientifico, e in particolar modo la psichiatria o la medicina trovano uno scacco? Nella pratica clinica. In essa, e cioè nella logica liturgica in cui istituzionalmente si costituisce, troviamo una radicale espulsione della teoria. La teoria è forse il diavolo? Sembra di sì, almeno per alcuni individui non provvisti di amuleti. Non è quindi un caso che Giancarlo Ricci dedichi una parte del suo libro alla teoria della clinica, quale istanza radicalmente differente in cui il discorso analitico trova la sua portata più radicale, il suo più irriducibile svolgimento. Ed è appunto questo aspetto che occorre incominciare a esplorare.

Togliere l'illusione è fondare la credenza. Il politico parla in nome della realtà, il tiranno in nome del bene. I sudditi possono stare tranquilli: credendo alle promesse, la garanzia dell'avvenire è assicurata.

«Il meccanismo della credenza crea dunque la finzione che afferma e instaura lo spazio dell'innocenza. E cioè: solo credendo all'istituzione, alla compattezza non intoccabile del Testo dei suoi dogmi, tutto è permesso. In definitiva ognuno crede di non credere». E in tal senso scrive Lacan: «Si crede di non credere, onde far professione di finzione, ma è un errore, e infatti basta un niente perché accada per esempio quanto si annuncia perché ci si accorga di crederci, ma crederci è una cosa che fa molta paura» (Scilicet).

Arte del politico o arte del tiranno. Mai politici, forse, sono senza sesso? Certamente sì. Non sono marchiati, parlano al di sopra delle leggi. Ma allora l'amore del tiranno è quell'amore che mira a far funzionare divinamente le istituzioni? Direi proprio di sì.

Le istituzioni sono miracolate. Forse che non lo sapevate? Il loro funzionamento è meraviglioso, quasi stupefacente, tanto si nutrono dell'amore del tiranno. Ed è proprio ciò di cui questo libro parla.

Esso esamina, analizza, espone il «come» di un miracolo. Un miracolo economico: il benessere istituzionale. Questo si sostiene nell'amore, nella comprensione, nell'espulsione di qualcosa che non va.

La lettura di questo libro è occasione di una riflessione inerente allo svolgimento dell'esperienza che l'autore conduce, cioè non una pratica di osservanza bensì una pratica di linguaggio e di ascolto. Forse tutto ciò sembra banale. Non lo è. È il nodo centrale di questo libro. È ciò che lo delinea come uno dei più provocatori di questi ultimi anni: la psicanalisi come dissidenza della pratica. E qui per dissidenza intendiamo quanto c'è di più irriducibile a una codificazione, a una traduzione, a una riduzione in questa o in quella dottrina. Si tratta cioè di una dissidenza dell'inconscio, di qualcosa in cui qualsiasi apparato, istituzione, burocrazia, inciampa.

Senza riuscire a escogitare un rimedio per padroneggiarne gli effetti. I paradossi, i controsensi, i lapsus, gli atti mancati nelle istituzioni non mancano: ma come intenderne la logica e quali implicazioni comporta l'articolazione il percorso? È forse a quest'interrogazione che questo libro risponde.

Giancarlo Ricci, L'Amore del Tiranno, Psicanalisi e Istituzione, Marsilio Editori, Venezia, 1978.





SPIRALI

GIORNALE INTERNAZIONALE DI CULTURA

Anno I — Dicembre 1978 **n.3**

Mensile - Spedizione
in abb. post. gr. III/70
Abbonamenti: 11 nu-
meri L. 13.500 (Italia),
FF. 120 (estero) - c.c.p.
n. 12452207
L. 1500 (...) FF. 15

LA PSICANALISI NEI PAESI OCCIDENTALI

Dall'Argentina
con amore

Un uomo che la società
non ha voluto ascoltare

Psichiatria e cinema

L'EDITORIA E GLI INTELLETTUALI

Nietzsche e il marxismo

Un intellettuale
non organico?

ESTETICA E POETICA

I due bordi dell'arte

La danza e la politica

PIER PAOLO PASOLINI

Arte e passaggio all'atto

Un romanzo per Freud

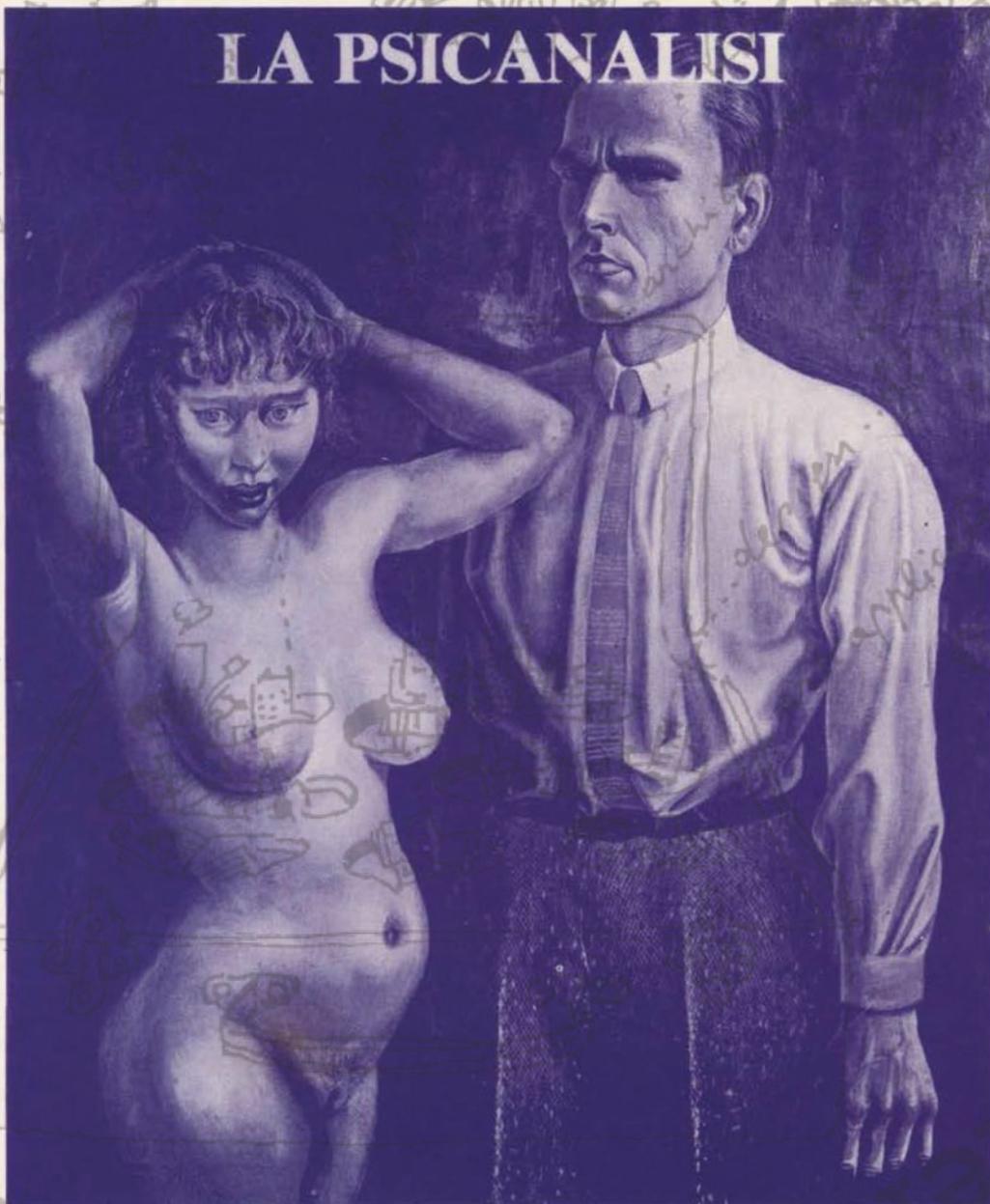
Il linguaggio di Klee

IL LINGUAGGIO E L'INCONSCIO

In quanto francese
rifiutavo Freud

Una conferenza
di Lacan

Un inedito di Freud



BENEDETTI

BOVI

CHOMSKY

DADOUN

ESCOBAR

ESTERSON

JACCARD

MATHIS

MUSATTI

PLEYNET

SARTRE

SOLLERS

VERDIGLIONE

ZANZOTTO

rcino 7, 20154



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