

PROGETTARE
inpiù

PER UN COMPORTAMENTO CREATIVO NEI PROCESSI DI RIAPPROPRIAZIONE DELL'AMBIENTE

RACCOLTA DOCUMENTI RICERCHE 1975



jabik & colophon editori



STREET FARM



CAMBIAMENTO DI DIPENDENZE: un Processo liberatorio

Durante i sei o più mesi passati, la fattoria La Strada, ha tra le altre cose costruito case coloniche «La Strada». Nella tenuta «Strada» esiste un locale sistema di generazione d'energia e come spazio vitale un giardino dove verrà coltivato il cibo.

Il ciclo creato, basato sulla relazione uomo-cibo-energia, è uno di quei brevi circuiti in cui il presente alienato e frammentario ciclo e scambio di dipendenze da una scala di massa a quello percettibile è realizzabile e controllabile dagli abitanti della

casa. Questo bollettino, come parte dello stesso processo è scritto da due individui impegnati in un tentativo di dividere le esperienze e le conclusioni con altri, la casa è ora virtualmente completa. Il processo è appena cominciato.

LIBERAZIONE GENERANTE

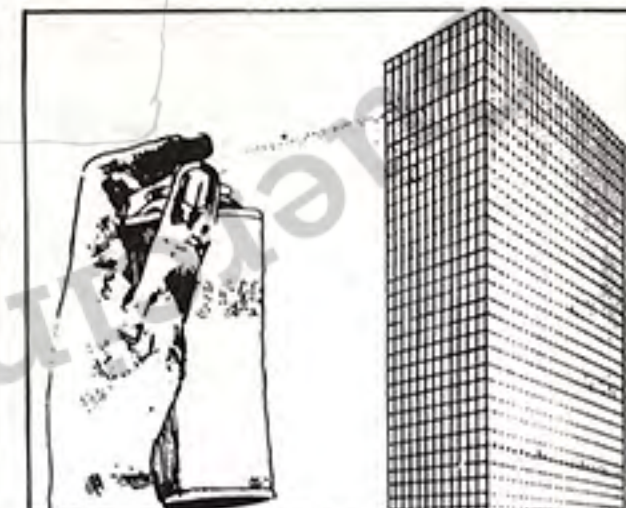
Il controllo del sistema sulla nostra ricchezza naturale, combinata con il controllo sull'individuo, ha preso dall'individuo i mezzi e l'esperienza per realizzare i propri bisogni e, peggio, ha definito questi secondo i propri termini. Come possiamo vedere il Kapitalismo Kamakazi, con i suoi ultimi dinosaurici colpi, dà come prova evidente che la fine della fase statale è imminente, e che la scienza e la filosofia dello stato come base e prodotto di

TRASFORMAZIONE

La sostituzione di dipendenze non significa la fine delle dipendenze stesse, ma piuttosto uno scambio di posizione nella graduatoria dei valori delle dipendenze. Una società basata su reciproca dipendenza più che sulla lotta competitiva, è una società che trasformerà tutti gli aspetti fisici e comportamentali: quando la liberazione dagli aspetti fisici di quel preciso ordine si manifesta, viene alimentata la liberazione. È appunto in questa dimensione che lo stile di vita può essere visto come un fatto politico in forma di celebrazione. La creazione di una società senza stato si manifesta in ogni aspetto della vita, nella relazione uomo-donna, nel tessuto in

SRADICAMENTO

La mentalità alternativa è la mentalità del pensatore originale motivata e responsabile di fronte alle proprie alienazioni come l'isolamento della mentalità autosufficiente è un processo e un prodotto di un sistema esistente. Una tecnologia liberatrice è una tecnologia che cambierà la situazione esistente, tecnologia alternativa è quella che farà la situazione esistente più tollerabile. Una tecnologia liberatoria sarà un prodotto e un processo della rivoluzione. Potrebbe non avere alcuna logica se non vista in un contesto contemporaneo. Da una parte è manifesto quando i lavoratori prendono il controllo, è realizzato quando



Lo stato, usando la droga della disperazione, ha organizzato la vita con la creazione ed il mantenimento di dipendenze attraverso un'imposizione deterministica di comportamento e sistematico colonialismo culturale rinforzato con tattiche di polizia di stato, libertà di espressione linguistica, di comportamento culturale, ambientale, politica, è controllata dalla manipolazione di queste dipendenze con ordinari pinguoli limitati dalla stessa logica che abbiamo sperimentato nelle scuole elementari, motivazioni competitive per false soddisfazioni di artificiose necessità. È nel processo di spostamento da questa mono-dipendenza che una conscia rivoluzione si automanifesta. Come si spostano le dipendenze e si creano nuovi interdipendenze e benefici, il meccanismo di controllo relativo al sistema mono-dipendente cessa di essere importante o di avere effetto.

La mistificazione come funzione dell'alienazione dà la possibilità di determinare il coinvolgersi e la comprensione dei processi che formano comune sostentamento e benessere.

Così le popolazioni costruiscono i mezzi della loro prosperità, i collettivi formati da contadini, che in possesso, finalmente, di territori privi di pesanti obblighi di tributo vedevano finalmente la fine della proprietà terriera con un processo a due mani in un'azione collettiva energica di confronto con l'ordine tradizionale, creando un nuovo ordine attraverso delle azioni liberatrici reciproche.

Nei processi di spostamento di dipendenze lo svezzamento dai prodotti controlla i sistemi di stato. Comprende l'eliminazione della differenza tra lavoro intellettuale e lavoro manuale e la conversione di tutti i prodotti di stato da un meccanismo di controllo a uno strumento liberatorio. Così in un contesto dei giorni nostri rubare energia elettrica è una tattica altrettanto utile quanto il generare elettricità dal vento e evolvere uno stile di vita che non dipenda dalla energia elettrica.

A mano a mano che il pensiero rivoluzionario giunge a permeare ogni aspetto della vita ed è fisicamente determinabile, non avviene trasformazione.

La trasformazione fisica dei mezzi che non è una funzione di coscienza liberatoria, è ridotto ad un livello alternativo per mercati alternativi prodotti da produttori alternativi e consumati da consumatori alternativi.

Dall'altra parte è un processo di sradicamento di sistemi esistenti per lasciare funzioni utilizzate nel naturale ed essere adattati al presente. L'invenzione è un prodotto di questi processi, le invenzioni si verificheranno non nei laboratori ma nelle strade. Non ci saranno pionieri di tecnologie liberatorie in camice bianco, bensì amatori disimpegnati con strumentazione ed arnesi che utilizzeranno come veri e propri giardinieri nei loro giardini.

L'aspetto più disgustoso dei prodotti tecnologici alternativi il cui successo può meglio essere misurato in termini di convenienza all'ordine stabilito, sono quelli motivati da reali o artificiose crisi di quest'ordine. Così questi alternatologi scacciati dalle crisi del capitalismo in collasso cercano vie e mezzi per sostenere il capitalismo, la vera ragione logica per cui precipita la crisi. Il destino del capitalismo è previsto nel mondo, nelle roccaforti del capitalismo, in termini di sopravvivenza globale sotto controllo globale, i soli segni della fine del capitalismo.

Le risorse del capitalismo occidentale minacciate dall'esaurimento della materia prima che hanno deciso di gestire le proprie risorse fanno pensare che il capitalismo sta perdendo il suo meccanismo di controllo. L'aumento della popolazione minaccia lo stile di vita della borghesia, le perdite di risorse controllate dal capitalismo minacciano il capitalismo.

Coloro che non posseggono una parte della ricchezza capitalistica saranno gli spettatori del crollo del capitalismo. Coloro che sono impegnati a limitare le proprie esigenze saranno visti come rivoluzionari Jujiitsusti.

Il capitalismo può o non può affrontare la propria sopravvivenza per un certo tempo. Non è certo da rivoluzionario evitarlo.



ABITARE MEGLIO

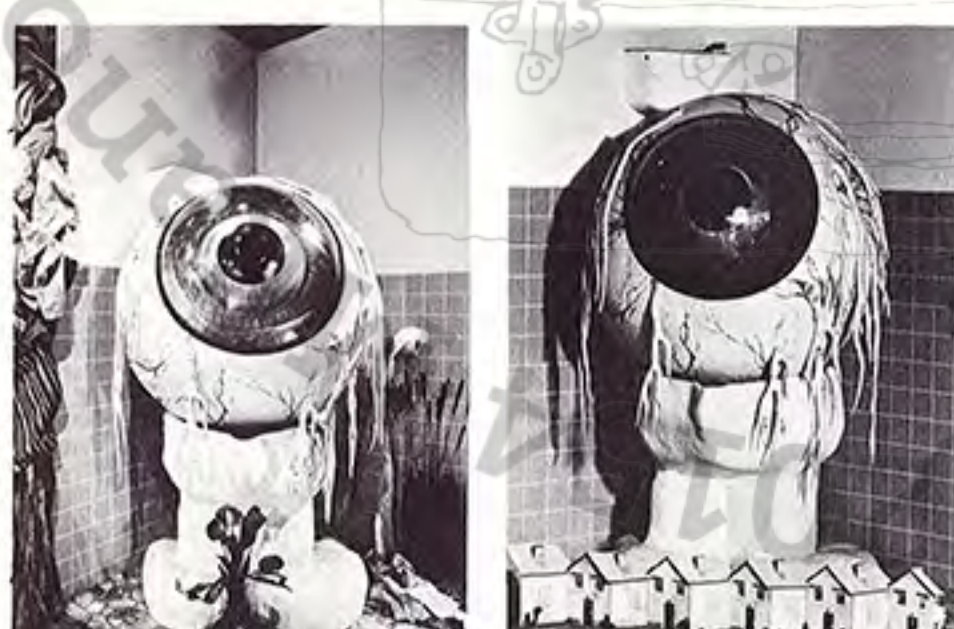
UN FILM SULLA REALTÀ ABITATIVA DOCUMENTATO DALLA DISTRUZIONE DELL'ABITAZIONE - BARA

SALZ DER ERDE

PAPA viene a casa da MAMMA e divora i suoi spaghetti davanti al suo televisore. La sua casa ha un aspetto da catalogo di arredamento. Dalla sua cartella balza il SALZ DER ERDE e l'annunciatore televisivo, altrimenti impersonale, lo ingiuria e si trasforma in JASCHA. PAPA viene buttato sui suoi mobili (colpito sui « coglioni »), come un can bassotto, non ancora lido da salotto, nella sua pipì, e MAMMA viene sedotta sul tappeto. Il terremoto — SALZ DER ERDE distrugge la sua armatura, il divano letto viene scuoiato e trafitto. Il Danubio scorre nel frigorifero, ci si ciba dell'albero della gomma. PAPA si trasforma in MAMMA e MAMMA sta seduta con TIMO, che suona il violino, nella vasca da bagno. PAPA e BRUMI fumano sul water closet. L'occhio del gigante rotea attraverso lo spazio e le motociclette rompono l'isolamento dell'abitazione. Lo schiamazzo delle dimostrazioni penetra nella casa. Improvvisamente l'appartamento viene completamente alterato,

i vestiti vengono inchiodati alla parete. La casa costruita in serie si trasforma nella propria testa e dalle orecchie cade giù il mobilume. Nella strada in fiamme la casa incomincia a parlare:

« Io abito nella mia testa. Io abito selvaggiamente. Le mie necessità fanno saltare le barriere legalmente decretate. Io vivo sola e contemporaneamente con molti, con donne, uomini ed un bambino. Li amo tutti. Frequentano la mia casa, la mia testa. Il mio muso è un salotto, il mio orecchio è un armadio per vasellame, i miei occhi sono specchi. Voi fate i bagni nelle mie circonvoluzioni cerebrali e vi appoggiate alle mie mascelle. Si cucina nelle mie guance. La mia fronte è apribile, la gola è la vostra porta. Il mio corpo arriva fino alle radici dei monti. Il mio cuore è attraversato da sorgenti sotterranee. Vento e schiamazzo soffiano nella mia testa. Voi crescete dentro di me. Le porte sono sbarrate ».



UN FILM SULLA REALTÀ STAZIONE DELLA METROPOLITANA, DOCUMENTATO NELL'UOMO « OGGETTO »

Cogestione / Fotografie 1, 2

Almeno una scintilla di cogestione invita gli utenti a intervenire attivamente nella configurazione e nella piacevolezza delle stazioni della metropolitana; ciò significa: concezioni ultracritiche di progettazioni, il cui ampio quadro offre all'utente sia il problema, l'informazione e la spiegazione, come pure accetta l'ampiezza massimale del suo ascendente.

Cimitero / Fotografie 8, 9, 10, 11

In lutto profondo rendiamo noto il decesso ai nostri amici. Sepoltura di un popolo inconsapevole sotto la moda, la réclame, l'igiene e il design. Avvolto in candidi teli l'estetismo del denaro si lascia spargere fiori sul sepolcro.

Privato-Pubblico / Fotografie 3, 4

Mamy fa la calza, Papy fa l'amore. Il mondo privato con finezze tecnologiche viene relegato fuori da quello pubblico. La violazione delle regole: nella cerchia privata, intima, diventare pubblici o nell'ambito pubblico mostrare « atti intimi » ha come conseguenza l'immediata proscrizione social-morale o l'intervento dello stato. La funzione e il significato politico della sessualità diventano visibili solo nella loro repressione.

La costrizione non è un gioco / Fotografie 5, 6, 7

Noi ci giochiamo via la noia! Chi è attaccato alle rotaie dell'agire unidimensionale deve sfondare col pesante manganello le pareti sterilmente ricoperte di piastrelle della sua prigione di comportamento. I meloni devono esplodere come le teste dei responsabili nei lampi della creatività del popolo utente.

Spogliatevi / Fotografia 12

Gli involucri imposti e gli pseudomantelli, frettolosamente infilati, devono essere distrutti. La distruzione è il principio che porta avanti positivamente. « La distruzione è l'unico principio positivo ». SALZ DER ERDE.



STRUMENTI E METODI PER LA RIAPPROPRIAZIONE E L'USO DELL'AMBIENTE.

Il territorio è la descrizione fisica del potere: l'operatore culturale, qualsiasi sia la sua operazione, non fa altro che discorrere intorno al potere.

Eppure in questa situazione di attesa, egli può operare con interventi che non rispondono alla logica dello sfruttamento e che non possono essere ovviamente le forme della situazione « liberata ».

Può tentare di disequilibrare, con una fisicità critica, e con la capacità di usare l'immagine come strumento disvelatore delle situazioni in cui l'utilità e l'abitudine hanno creato una struttura di comportamento molto rigida.

La città regolata da strutture decisionali ed operative è ormai organizzata attraverso una serie di sistemi, all'interno dei quali le relazioni tra i livelli decisionali di intervento politico-economico ed il contesto sociale di base si esprimono attraverso meccanismi di coartazione dei bisogni e delle aspirazioni reali dei gruppi sociali.

Rivolgendo l'attenzione soprattutto nei confronti di una attività creativa, in relazione alla fisicità che ci circonda, ho rilevato ormai da tempo (vedi: « I gradi di libertà » analisi sul territorio 1969/70) elementi concreti che mi hanno fatto scoprire un atteggiamento (o meglio una aspirazione) che si manifesta nell'uomo urbanizzato: la tendenza a riaffermare la necessità della vita attraverso la partecipazione e l'uso dello spazio, manifestando il desiderio di riconquistare un ruolo individuale e collettivo nei processi di definizione e trasformazione della realtà che quotidianamente lo circonda.

Dopo aver verificato i limiti reali in cui si muove l'individuo e dopo aver scoperto l'esercizio di una repressione continua nei

confronti di un atteggiamento di riappropriazione « fisica » dell'ambiente ho creduto opportuno ipotizzare per l'individuo urbanizzato un nuovo ambito di agibilità e creatività, basato non tanto sull'intervento nei confronti delle strutture fisiche (disponibilità che andiamo perdendo di giorno in giorno) quanto sulla possibilità di un atteggiamento creativo in relazione agli ambiti comportamentistici e mentali.

I luoghi in cui viviamo ci vengono continuamente imposti, in realtà lo spazio nel quale ci troviamo ad operare può esistere solo come modello mentale che viene modificato continuamente dall'esperienza. Occorre cercare la forma che nasce dalle nostre esperienze invece che dagli schemi imposti.

Nel mio lavoro, teso alla chiarificazione del processo di riappropriazione ed uso della città, è possibile estrarre tre momenti fondamentali:

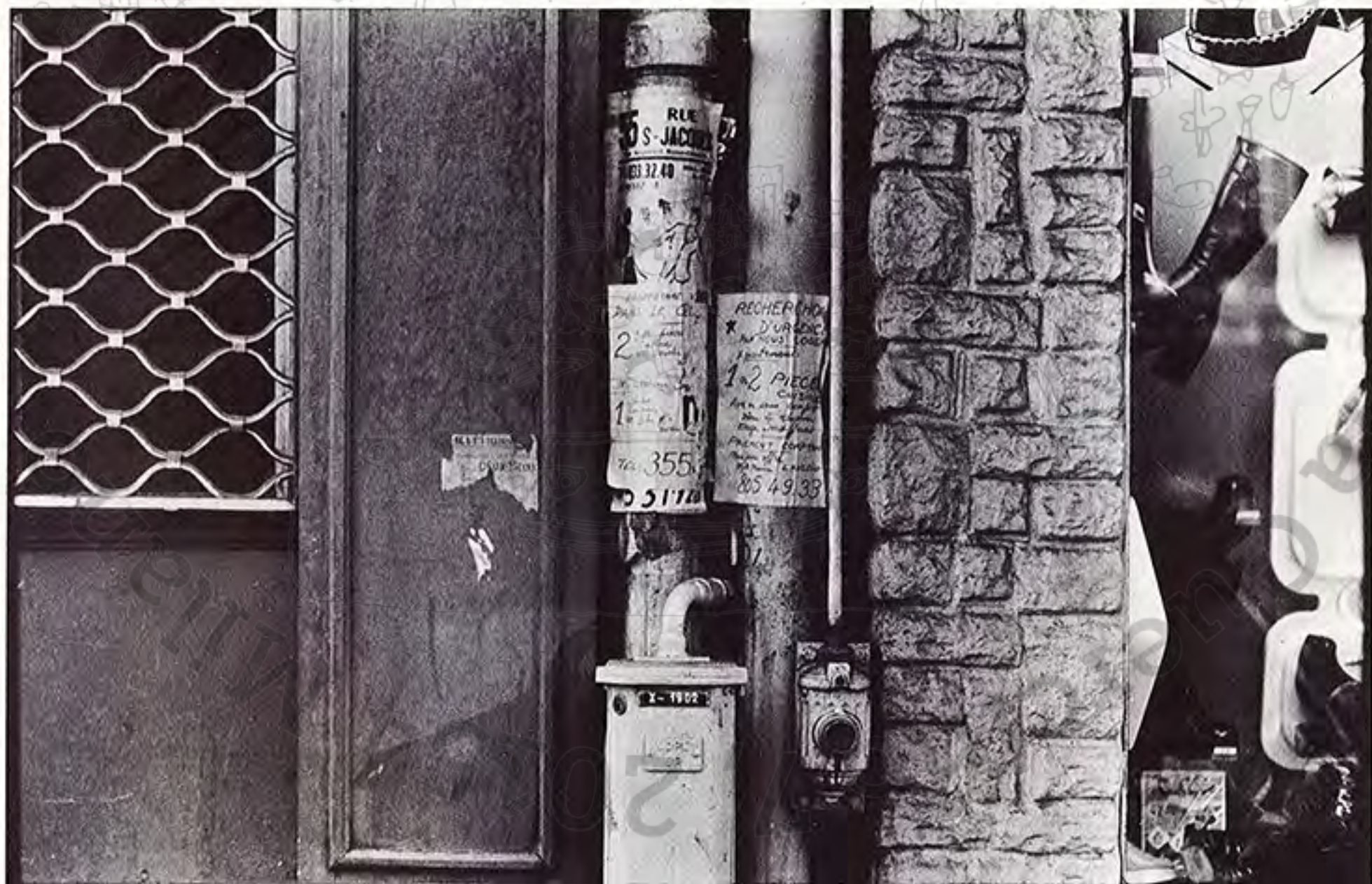
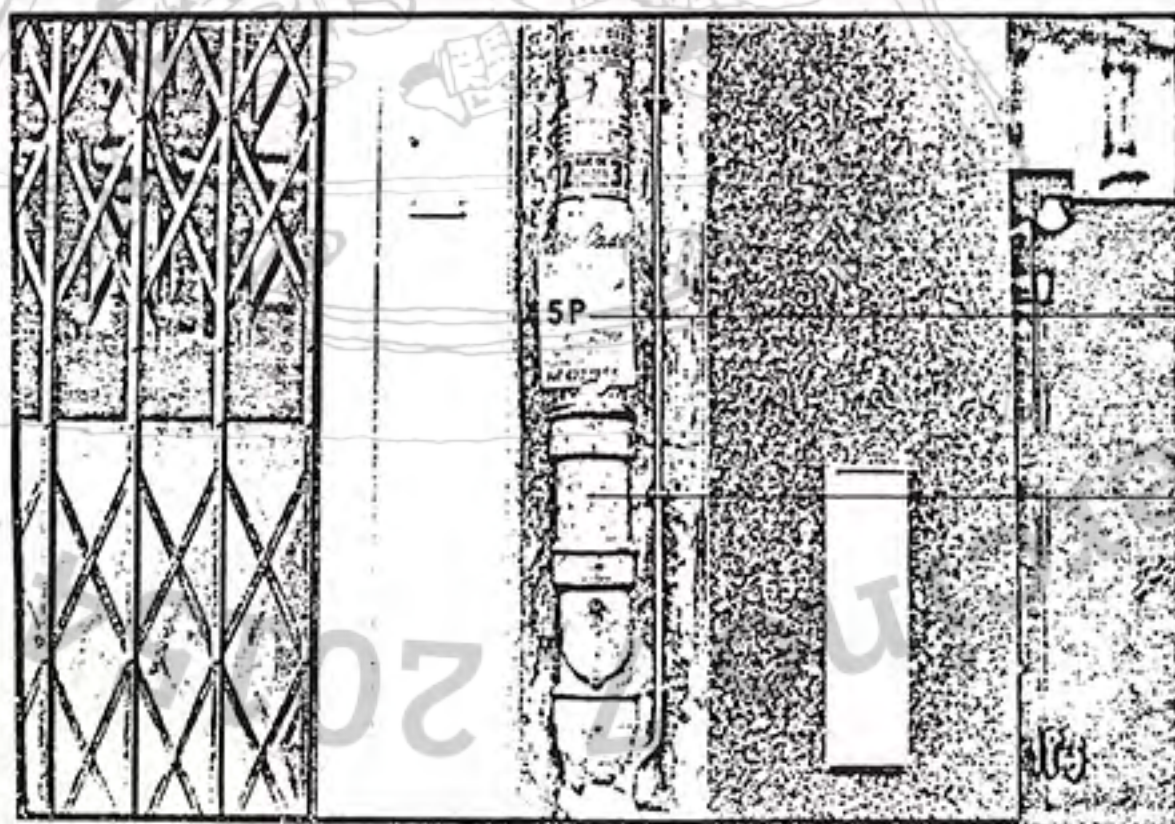
- 1) Il primo è di enunciazione e di analisi del problema postomi: « abitare è essere ovunque a casa propria ».
- 2) Il secondo è di lettura critica: « per il disvelamento e la decodificazione dei codici imposti e dei gradi di libertà ancora disponibili ».
- 3) Il terzo è di rifiuto di atteggiamento propositivo per fornire invece indicazioni (teoria del Sistema disequilibrante 1969/74) capaci di sollecitare la presa di coscienza nei confronti di un problema come quello della gestione collettiva dello spazio in cui viviamo.

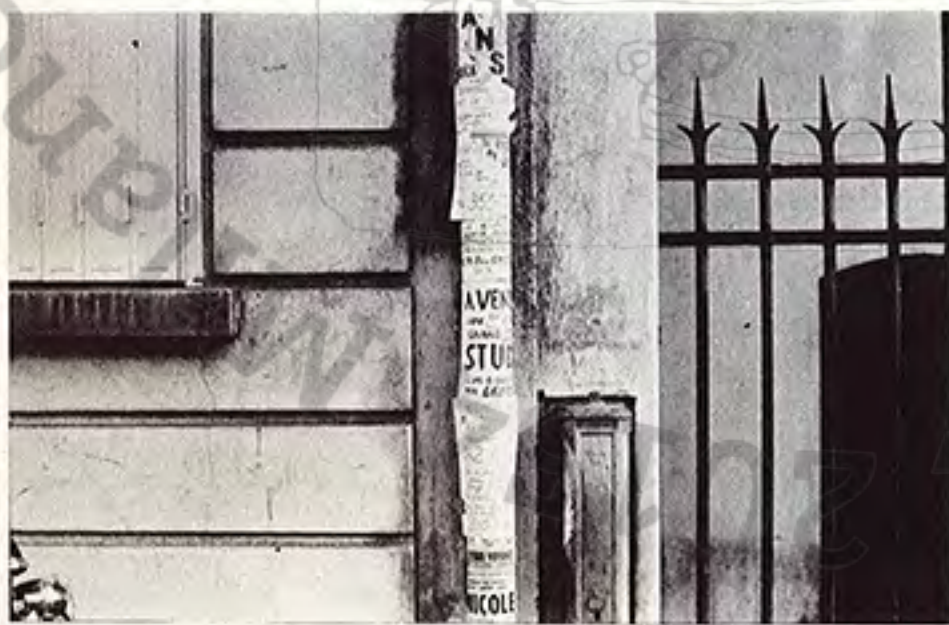
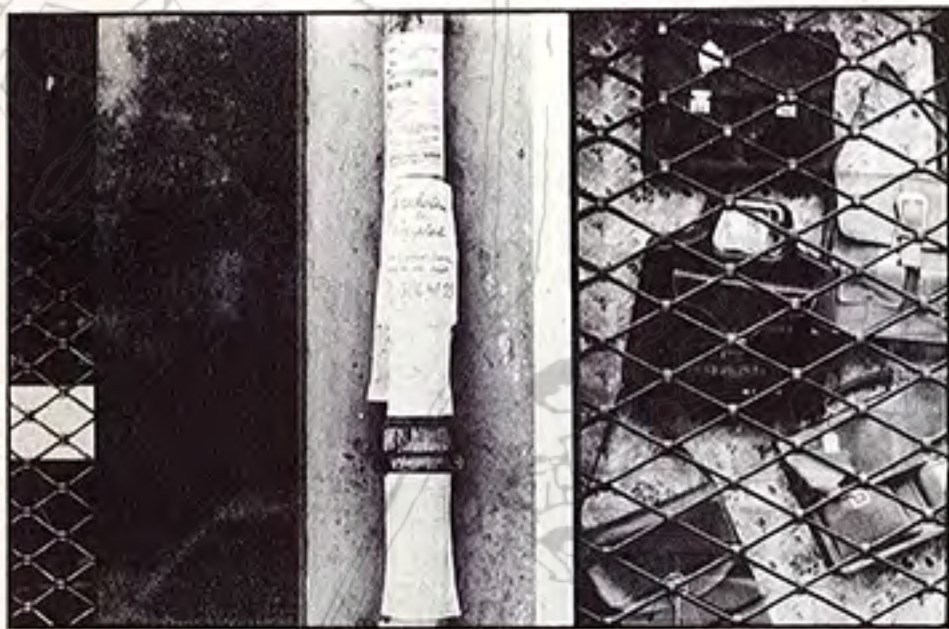
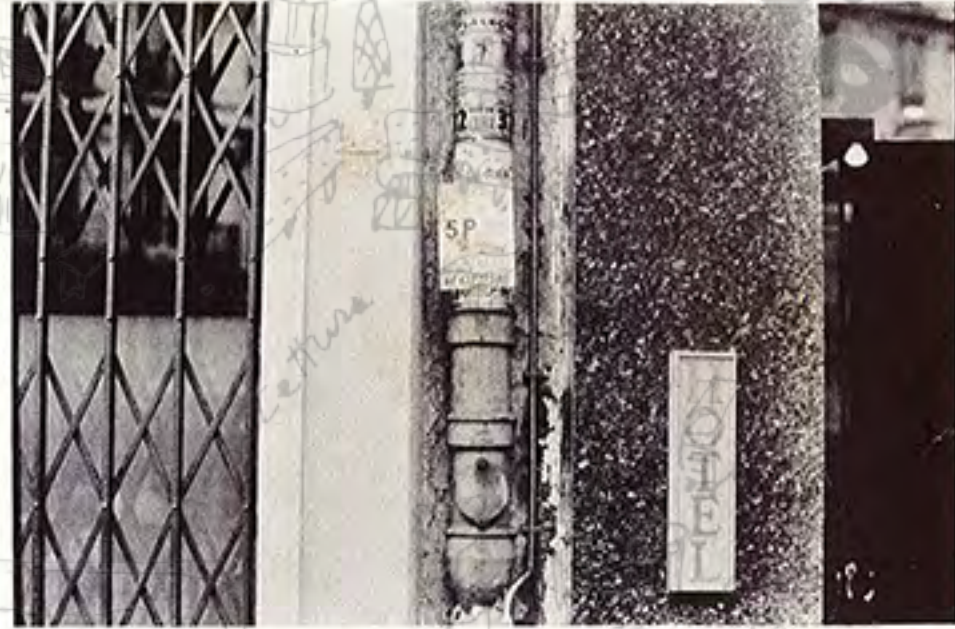
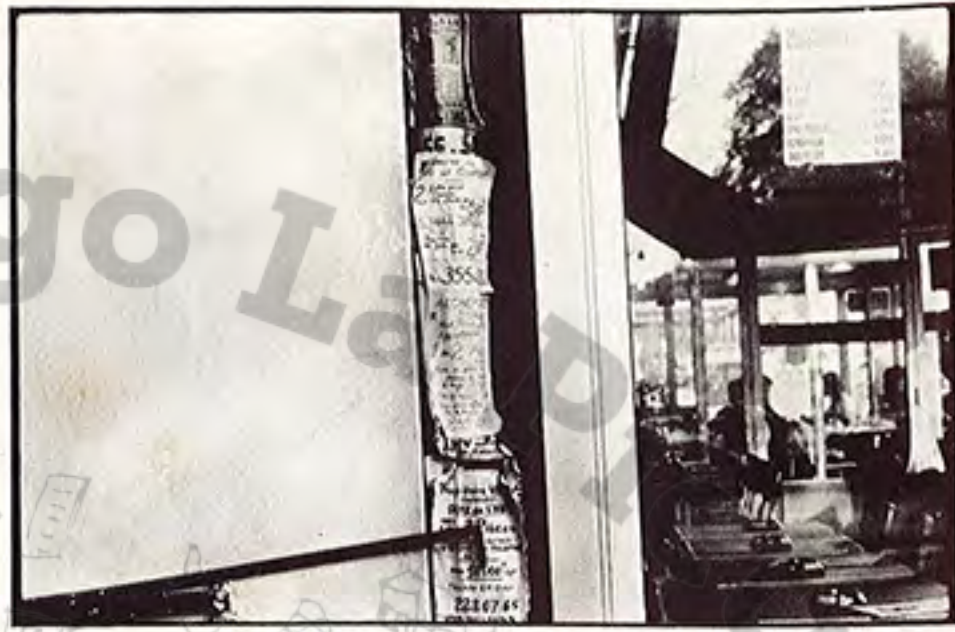
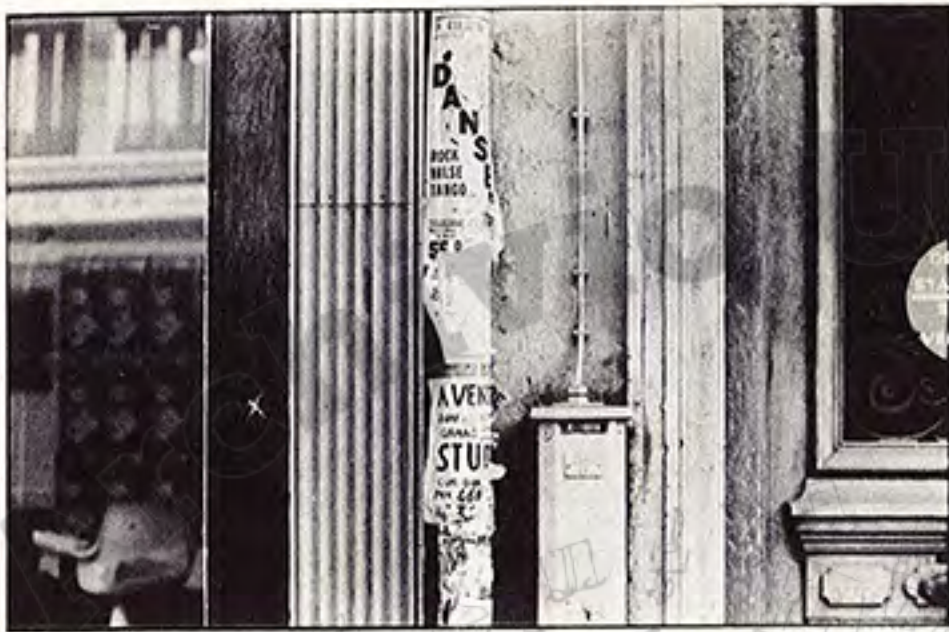
Dalle letture critiche:

« per il disvelamento dei gradi di libertà »

Un sistema di informazione alternativa
Parigi 1973

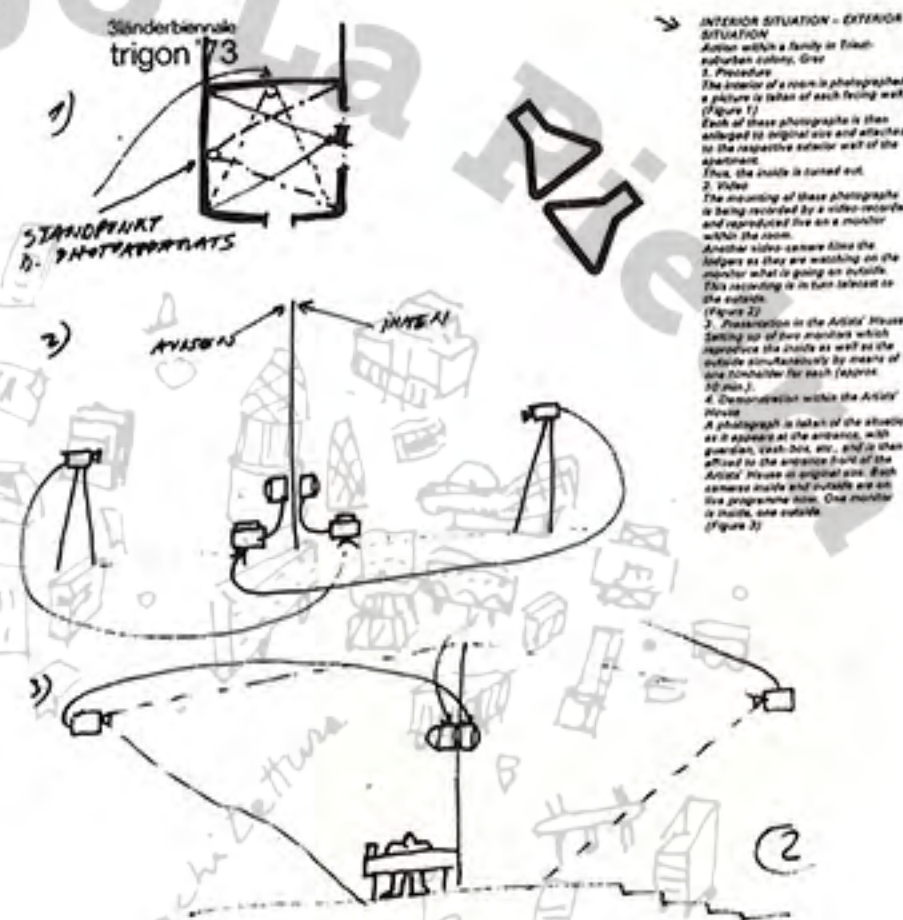
***i tubi di scarico
delle acque piovane
delle case di Parigi sono
una energia informativa
distribuita uniformemente
sul territorio urbano***





Situazione interna - Situazione esterna

Richard Kriesche



Si dovrà combattere ancora molto per conquistare una sistematica espansione della pratica artistica in ogni campo dell'attività umana, un assestamento dell'arte e della vita.

L'azione presso una famiglia nei quartieri periferici di Trieste, Graz.

1) Procedura
 L'interno di una stanza è fotografato. Viene scattata una foto di ogni muro di fronte (fig. 1). Ciascuna foto viene poi ingrandita a grandezza naturale ed attaccata al rispettivo muro esterno dell'appartamento. Così l'interno è rivoltato verso l'esterno.

2) Video
 Il montaggio di queste foto viene registrato da un registratore-video e ritrasmesso in ripresa diretta su un monitor nella stanza. Una seconda video-camera (cinepresa video) riprende gli inquilini mentre stanno guardando sul monitor ciò che avviene all'esterno. Questo filmato è contemporaneamente teletrasmesso all'esterno (figura 2).

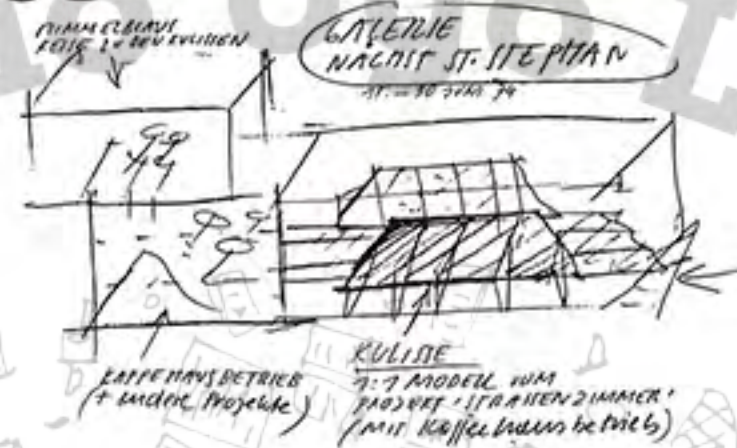
3) Presentazione nella casa dell'artista.
 Sistemazione di due monitors che riproducono simultaneamente sia l'interno sia l'esterno per mezzo di un supporto reggifilm per ciascun film (approssimativi 10 minuti).

4) Dimostrazione in casa dell'artista.
 Viene scattata una fotografia della situazione come appare all'ingresso della casa, con il guardiano, la cassetta dei risparmi ecc. e in seguito questa fotografia di dimensioni naturali viene affissa all'ingresso frontale della casa dell'artista. Entrambe le cineprese all'interno e all'esterno sono in ripresa diretta in questo momento. Un monitor è piazzato all'interno, uno all'esterno (figura n. 3).



Viaggio di Himmelblau tra le quinte

COOP HIMMELBLAU AUSSTELLUNG



IL CAFFÈ (più altri progetti). Quinta [di teatro]. / Modello 1:1 del progetto « Stanza in strada » (con Caffè).
 Scena: il Caffè. Fanfara: LA MATTINA È MEGLIO DEL DIVERTIMENTO.
 Accessori teatrali e troupes sono al completo e l'atmosfera di un locale del centro, ben frequentato, è colta in maniera sorprendentemente fedele. « Deve andare su una Ferrari dodici cilindri, questo culo », si eccita il pittore accademico in piedi tra i tavoli occupati. Il giovane regista del cinema riverbera come il sole, sottovoce, che si può servire da mangiare solo con una buona illuminazione. « Si deve vedere quel che si mangia ». Su questo rintuona il pesante accento americano del letterato: « Fuffi, tu compari nel mio prossimo libro. Fai la parte di un merlo ». Le sue braccia carnose si allacciano intorno al merlo sotto le spoglie di Josephine H. L'architetto soffre acutamente delle trovate architettoniche del suo collega. Il gallerista fuma mozziconi di sigari neri: « Ecco il mio mondo. Non posso farne a meno, tu mi capisci. Qui mi raccapezzo. Lui è una nullità, un ciarlatano, un furbo. Quello lo sistemo io. Qui, sai, sono a casa mia. Questo è il mio mondo... » (ecc. ecc. - Fine della citazione). Se la lettera urgente prima, alcune insolenti chiamate al telefono di buon mattino poi, ti strappano più volte dal sonno; se sei uno che alla fin fine, mezzogiorno pieno alle calcagna, trotterelli sotto la doccia e, nel tentativo di una passeggiata, stabilisci che è già troppo tardi per una serie di faccende; se, comunque, ti sbarazzi di domande che vogliono suscitare cupi tormenti con quell'incontestabile « Non rompermi le palle » e, alla ricerca di facce note, rintracci il CAFFÈ, ci guarisci e cominci a vivere il giorno a sera: allora, fratello di sventura, allora sei un frequentatore abituale. Hai il tuo posto, hai amici e credito. Forse nient'altro. Comunque basta. Bisogna fare solo un piccolo passo, giù dal marciapiede e dentro attraverso la vetrata, per cominciare il rituale della tavola rotonda.
 I caffè, intesi come cessi pubblici, intesi come valvole della disperazione quotidiana. Il cameriere sorveglia la distribuzione dei clienti come se fossero pedine su una scacchiera. Sottili sfumature nella scelta del posto consolidano amicizie e inimicizie, a piacere. Si formano compagnie, si mescolano, si separano di nuovo l'una dall'altra. Generalmente il fiume delle notizie corre ampio e sfrenato. Dove lo scambio di informazioni non appare direttamente possibile, viene regolato sul neutro. Se tra due tavoli si viene ad aperta battaglia, una parte viene tolta dal gioco. Le ore si sprofondano sotto l'impressione di vita intensissima, sebbene nulla accada veramente. Nulla, che abbia una consistenza il giorno dopo, foss'anche come aneddoto, elaborato e reso piccante per una nuova serata al CAFFÈ. La geografia del Caffè di Vienna dà spazio alle grandezze e alle esistenze di una ex-metropoli dell'impero, del resto già ampiamente ridotta. Qui anche assegni scoperti valgono per moneta sonante. I Caffè funzionano nel sottobosco della metropoli, al fiume di Vienna e al Canale del Danubio, come una volta la Signora senza il sesso al parco pubblico del Prater, o come Penomalvo, l'uomo nella bottiglia. I Caffè custodiscono il sonno di Vienna alla maniera dei sogni.

LA QUINTA.

Un pezzo di « stanza in strada ». La Coop Himmelblau propone alla discussione un progetto. Un progetto per una « stanza in città ».

Un piano per una zona pedonale provvisoria. Un pezzo di esso è realizzato in scala 1 : 1 nella « Galerie nächst St. Stephan »: come quinta che si può percorrere e utilizzare. Come quinta, che deve mostrare quale potrebbe essere l'aspetto della realtà concreta.

Come quinta che — immaginabile per tutti — può essere un principio di risoluzione.

Un principio di risoluzione per un passo in avanti. LA MESSA IN SCENA. Un Caffè nella « Galerie nächst St. Stephan ».

SCATOLA BLU DI VIENNA.

Se si vive a Vienna, non si passa davanti a un Caffè-Quinta. (Almeno, nella migliore delle ipotesi, dal di fuori). E qui a Vienna i villaggi di Potemkin non sono le facciate costruite, sono di tipo psichico: l'andirivieni sopra i tappeti del Caffè può — inzuccherato con nostalgica malinconia — essere ascoltato dappertutto, giorno per giorno.

E Vienna decade — con strugimento di morte sotto il vecchio cappello e apparentemente senza speranza — ogni giorno di più ad una realtà di quinta.

Si doveva, a dire il vero, pensare meno ad una « vitalizzazione » della città, di più a « rendere vivi » i Viennesi stessi.

KULISSE (francese coulisse): 1) parete di apparato scenico, parete laterale, parete mobile nel teatro; traslato per illusione esteriore; 2) mercato di borsa non ufficiale; anche riferito a persone che prendono parte per conto proprio al mercato di borsa (economia); 3) leva con centro di rotazione spostabile (tecnica). Dal lessico Duden.

POTEMKIN, Grigori Alexandrowitsch (patjomkin), Principe Tawritscheski, 1739-1791, generale e uomo di stato russo; favorito di Caterina II; P. deve averle mostrato, durante un viaggio in Crimea, villaggi finti costruiti per dare l'illusione del benessere del paese; perciò si dice proverbialmente « villaggi di Potemkin ».

La stanza in strada 1973

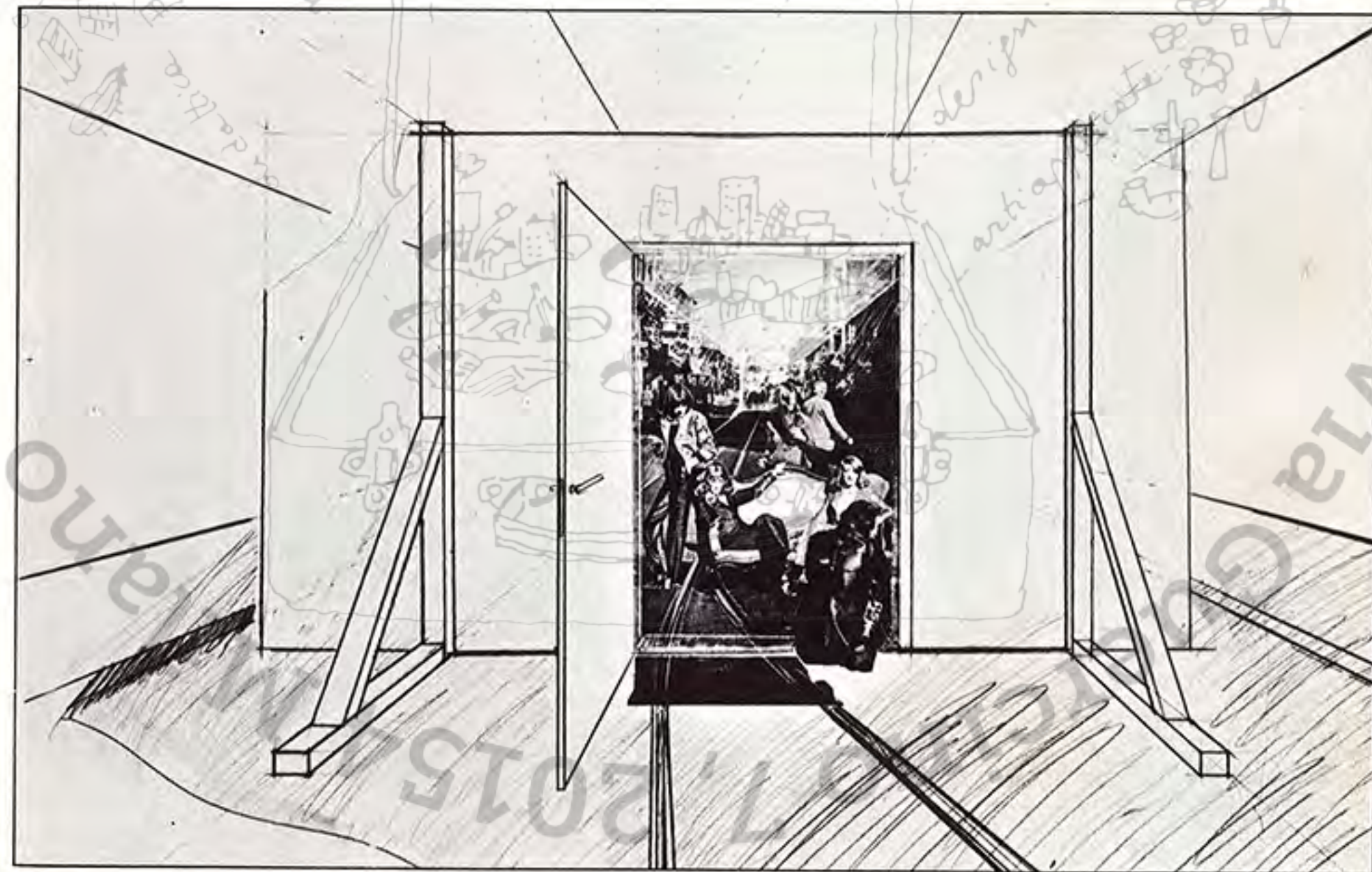


LA STANZA IN STRADA (progetto per una zona pedonale provvisoria) 1973.

Una zona pedonale per l'inverno: un passo in direzione « Città confortevole ».
 Come modello: la Schönlaterngasse a Vienna-1.

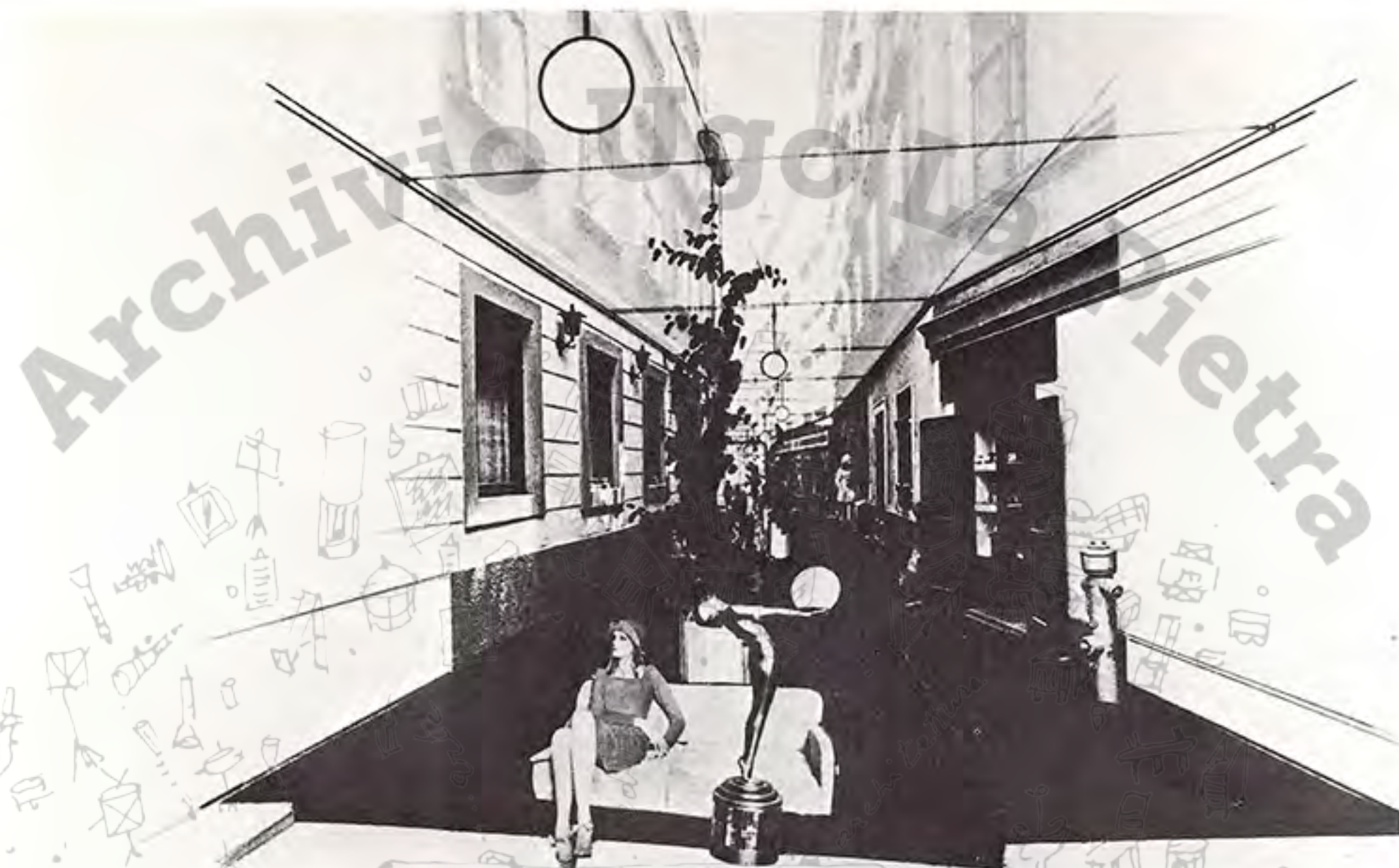
(Come zona pedonale « naturale » — piccola misura — offerta di attività relativamente grande: ristoranti, gallerie, negozi ecc.).

Una STANZA IN CITTÀ: La strada diventa nei mesi invernali con una « copertura con tettoia » una stanza — « giardino d'inverno »: con fondo rivestito di tappeto, arredamento, piante e riscaldamento. Come « tetto » provvisorio, flessibile: una lamina trasparente stesa fra le due case — all'altezza tra il pianterreno e il primo piano (a circa 4 m di altezza).



LA SCATOLA BLU. Progetto, 1974.





PROGETTO DI UNA STANZA IN STRADA. Quinta in scala 1:1 di una « stanza » in città. Come messa in scena di una possibile realtà concreta, 1974.



PARTE DI UNA STANZA IN STRADA. Parte della serie « Tempo libero ». Montaggio 1974.

DALLA JUGOSLAVIA la riappropriazione dell'ambiente



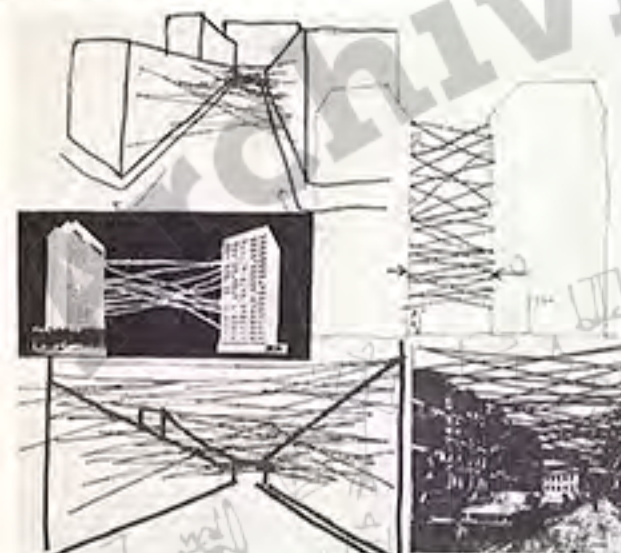
Abbiamo raccolto, con l'aiuto della Galleria Grada Zagreba di Zagabria, della Galleria of Student Cultural Center di Belgrado, della Galleria des Locataires di Zagabria, una documentazione delle più recenti esperienze di artisti e operatori culturali Jugoslavi.

Questa documentazione mette in luce un fatto abbastanza caratteristico della cultura jugoslava rispetto ad altre situazioni culturali di altre nazioni; cioè la rilevante attenzione che questi operatori pongono nei confronti della città come luogo in cui si scontrano le varie contraddizioni del « sistema ». La possibilità di uscire dalla Galleria, come luogo sacro e svincolato dalla realtà più vasta che ci circonda, naturalmente è possibile per questi artisti anche e soprattutto per la situazione politico-culturale del paese.

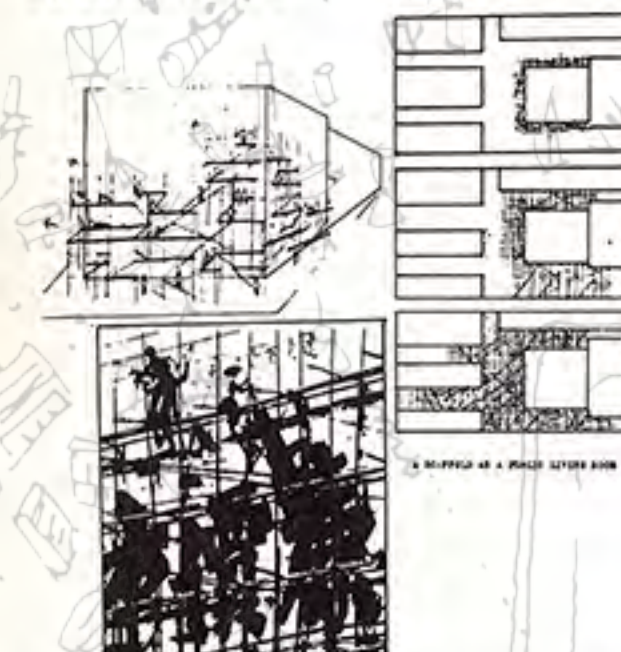
Infatti, non essendoci mercato, in quanto manca il « collezionismo privato » l'artista trova molto più facile evadere da una struttura come quella della Galleria privata. Gli interventi, che qui presentiamo, si situano in una logica di rilancio del « soggetto » attraverso l'appropriazione dello spazio e il recupero della creatività individuale, superando la banalità della quotidianità pianificata. L'uso dell'immaginazione come dimensione prospettica di questi interventi è volto alla riappropriazione simbolica dello spazio, dove gli uomini artefici e non schiavi della propria condizione esistenziale, sono liberi in rapporto alla realtà quotidiana posseduta così creativamente. La natura, il tempo, gli spazi, la vita biologica non più degradati sono così trasformati in beni umani.

S. IVEKOVIĆ

INTERVENTO N. 1



INTERVENTO N. 2



Un ponteggio (impalcatura) come stanza di soggiorno pubblica

INTERVENTO N. 3



È un fatto di tutti i giorni che gruppi dominanti, ad esempio gruppi che detengono il potere, sia per insufficiente comprensione del linguaggio dei media o per stretta tendenza a limitare un efficiente scambio di informazione tra individui e tra gruppi, sostengono la formula di una passiva società dei consumi, con soggetti che non hanno un'influenza diretta sull'informazione creatrice e che sono ridotti a votanti più o meno orientati da capi (di pensiero) politici. Contrariamente le loro esistenti strutture rappresentative che sono alla base di ogni governo verrebbero messe in pericolo. Dal momento che la città non è soltanto una struttura fisica ma anche un prodotto sociale, l'immagine cioè della società che ristruttura e cambia la città, si pone immediatamente una domanda circa l'importanza che questa influenza detiene sulla politica urbana formandone gli utenti attraverso il suo fine. In definitiva è una questione di ordine sociale.

Un tentativo di risolvere alcuni problemi sociali senza includere gli utenti pone un individuo in una situazione abusiva.

Il nostro compito dovrebbe perciò essere il disegno dei sistemi e processi per il completamento delle necessità creative umane, più che il disegno di prodotti e ambienti funzionalmente ed esteticamente perfetti, in modo da inserire l'utente nel processo creativo stesso.

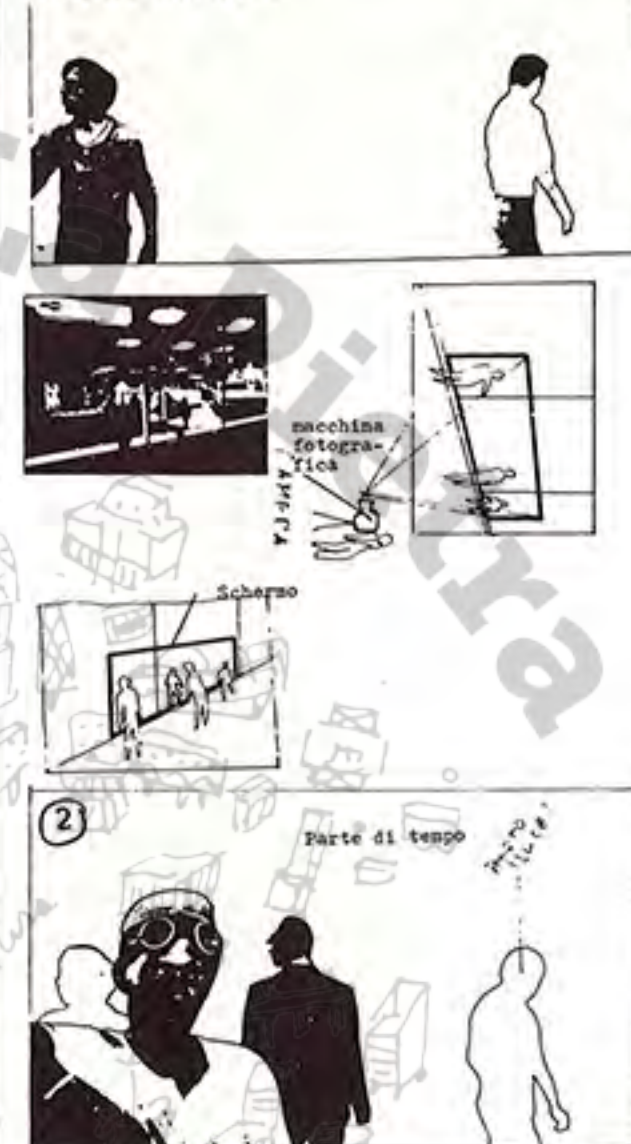
Con l'aumentare delle responsabilità sociali del nostro lavoro ci si dovrebbe attendere un corrispondente aumento in efficienza sociale.

Tuttavia è una questione di quantità di presa di coscienza civile sull'ambiente imposto, come pure una questione di grado di deformazione di coscienza da strutture di pensiero imposte. Sembra perciò che la più importante conquista sia una coscienza critica acquisita con lo sviluppo nell'utente dell'ambiente urbano, offrendogli così una possibilità reale non solo di essere ricevente di informazione ma anche un'attiva fonte di informazione ottenendo così la coscienza che il lavoro osservato è stato creato non come un suo sostituto di vita bensì come uno stimolo per il suo pensare cooperare, il che sarebbe solo una delle numerose possibili alternative, iniziando al criticismo e provocandone lo spirito polemico argomentativo.

PROIEZIONE N. 1

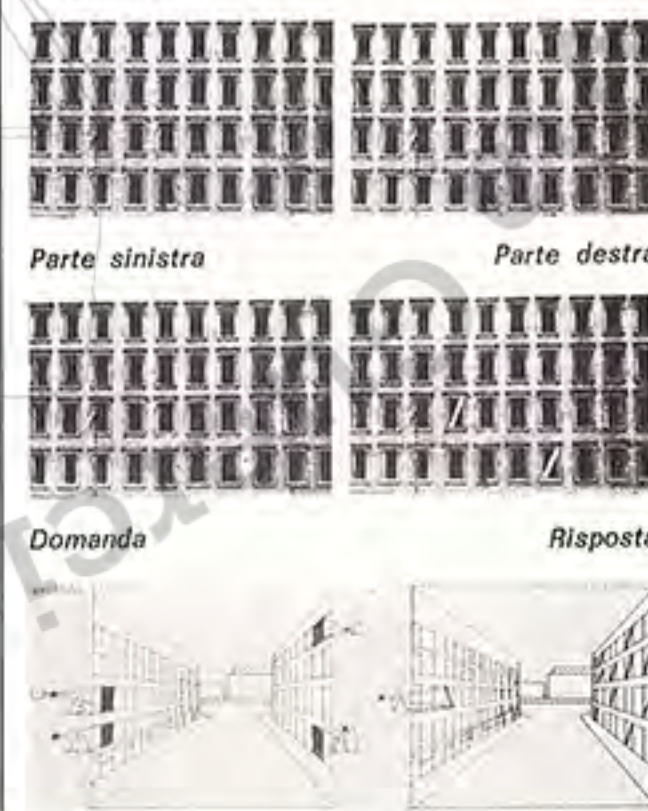


PROIEZIONE N. 2



Parte di tempo
Vetrina come schermo
- segna lo schermo sulla vetrina
- sistema la macchina fotografica in modo da fissare lo stesso spazio esistente con la messa a fuoco
- scatta
- la prima parte della foto è fatta e messa nello stesso posto / stesse dimensioni
- scatta un'altra foto dopo qualche tempo
- ripeti l'azione
- parte di tempo dovrebbe essere fatto dai passanti
- il numero delle parti è illimitato
- la proiezione dovrebbe essere fatta anche dall'interno

PROIEZIONE N. 3



PROIEZIONE N. 4

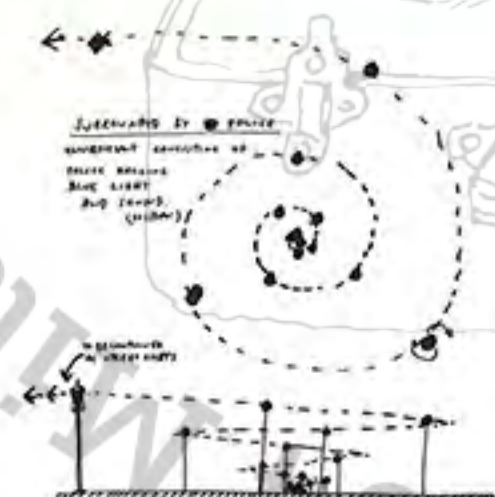


LE TRACCE

a) del gruppo in movimento
dimostrazioni
assemblee politiche
festeggiamenti
b) del movimento quotidiano
1 / nello spazio urbano avente ancora funzioni mediatiche/nucleo-città/
2 / dove il movimento è destimolato ad eccezione di alcune direzioni il che significa canalizzato/periferia/

Le tracce sono create dai partecipanti essi stessi / una persona o un gruppo / usando vernice liquida o qualsiasi altro favorevole materiale resistente.
Le tracce sono evidenti dimostrazioni del nostro spazio-urbano-comportamento e dovrebbe essere visibile per lungo tempo dopo la partenza dei partecipanti.

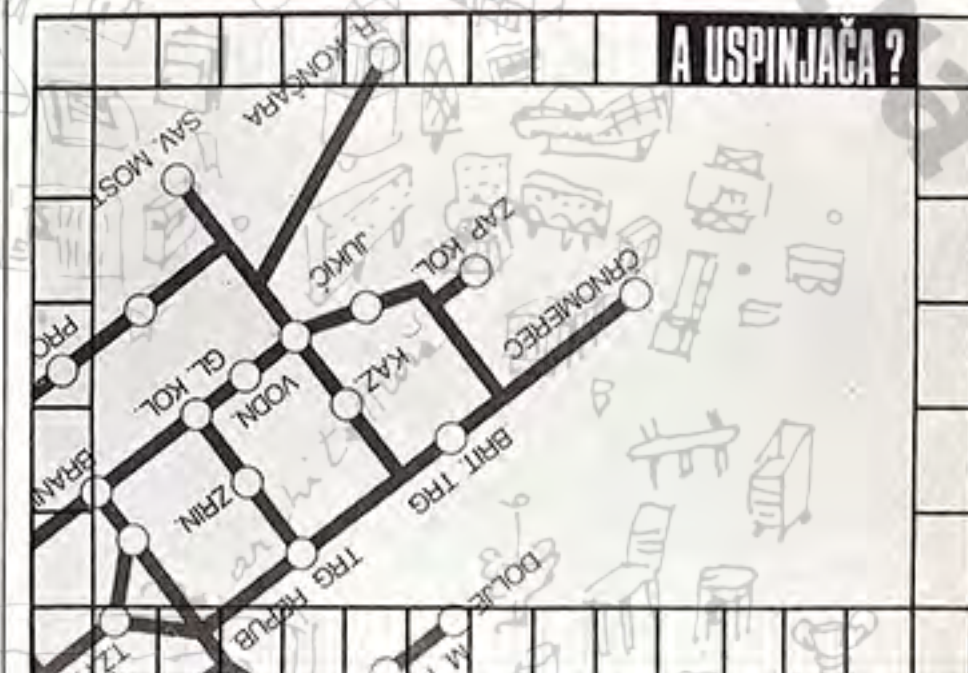
D. MARTINIS



Progetto di uno spazio urbano circondato dalla Polizia. L'environment consiste nel fare ruotare luci blu (e suono) della polizia che sono concentrati nel centro ed alle periferie, in modo che crescano fino a raggiungere la misura di lampioni e ad identificarsi con loro.
Il progetto non è realizzato.

Alcune riproduzioni elaborate e un originale del biglietto dei tram elettrici di Zagabria.

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16
5	14	15													15
7															17
9															19
11															21
13															23
17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31	



« Grafico di strada » 140/200/300/600 cm. ecc. per un intervento urbano.



GRUPPO TOK



Vi hanno insegnato che la vita e l'arte sono due cose diverse. Da questo risulta che esistono artisti e uomini comuni. Per questo disprezzo del Vostro ambiente e del comportamento forse credete che quello che fate in questo ambiente non abbia alcuna importanza. Noi crediamo che ciò sia sbagliato, perciò intraprendiamo delle azioni che dovrebbero dimostrare che anche impastare dei dolci, lavare le finestre, disegnare i passaggi pedonali, parcheggiare la macchina, vestirsi, stendere il bucato ecc. sono altrettanti fatti e avvenimenti figurativi ed estetici. Siate consapevoli del fatto che siete capaci e responsabili di formare esteticamente il vostro ambiente. Noi indichiamo i mezzi che sono a portata di tutti.

Il Vostro gruppo
TOK
Pazin, 2 aprile 1973



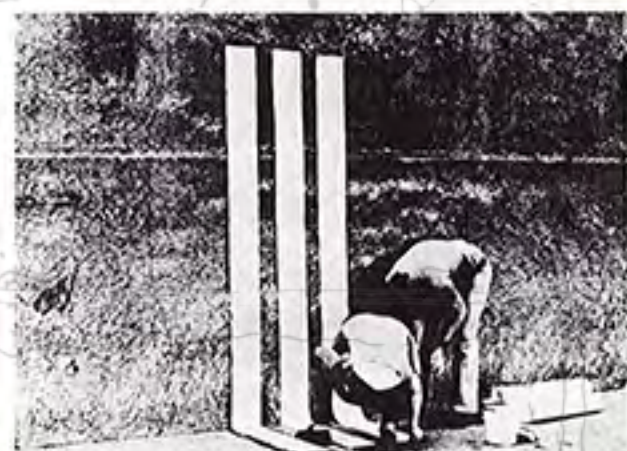
Fumetti: grandi quadri di fumetto disposti sulle piazze.



Bidoni trasparenti per spazzature — come incitamento e ammonimento.



Dimostrazioni con cartelloni dal soggetto figurativo astratto (linee, punti, strisce).



Realizzazioni a Belgrado in occasione del festival della cultura croata.

TEAM A3

GRUPPO A3
GRUPPO PER AZIONE E ATTRAZIONE
ANONIMA



« AUTOBUS » — Azione sulle strade di Belgrado dall'8 al 15 maggio — ogni giorno un'ora azione di guida.



« PLOUGHING » — Azione sulle strade — 2 ore durante il X festival mondiale di giovani e studenti.

V. GUDAC

Si è occupato di critica e creatività figurativa. Ora come membro del gruppo TOK prende parte alle azioni di più largo significato.



Documentazione: foto di oggetti trovati nella città.



Pannello con fotografie di cartoline (tempo passato) e avvenimento posto a fianco visibile attraverso un foro con le stesse dimensioni (tempo reale nel corso). Gli spettatori devono scorgere i mutamenti della situazione e compararli con la foto a sinistra.

BRACO DIMITRIJEVIĆ



Passante casuale incontrato alle 5,17 pm., Napoli, 1971.



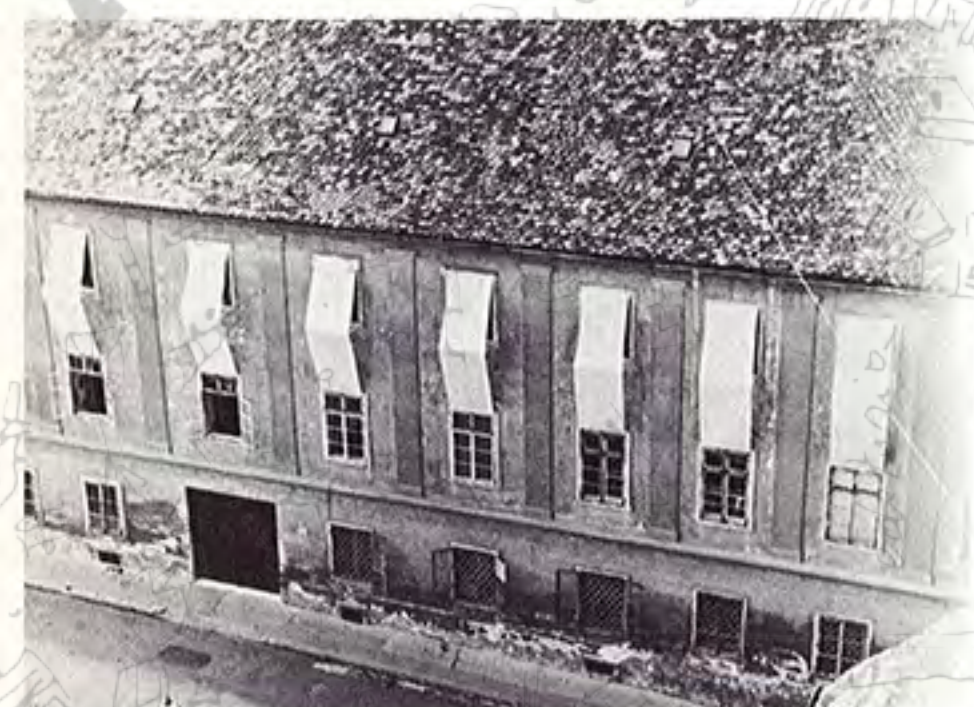
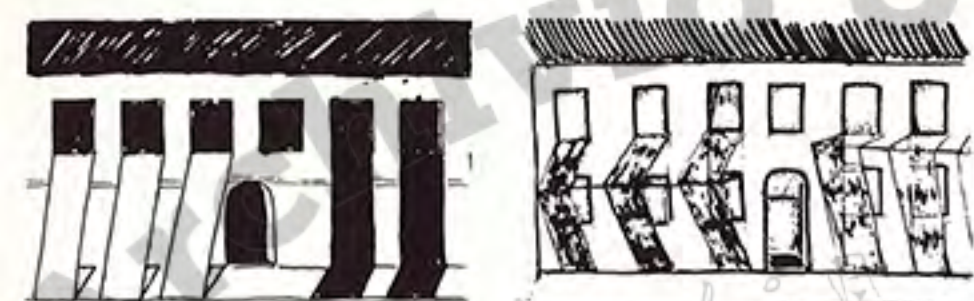
Passante casuale incontrato alle 6,24 pm., Düsseldorf, 1972.



Passante casuale incontrato alle 1,10 pm., Londra, 1972.



DAVOR TOMIČIĆ

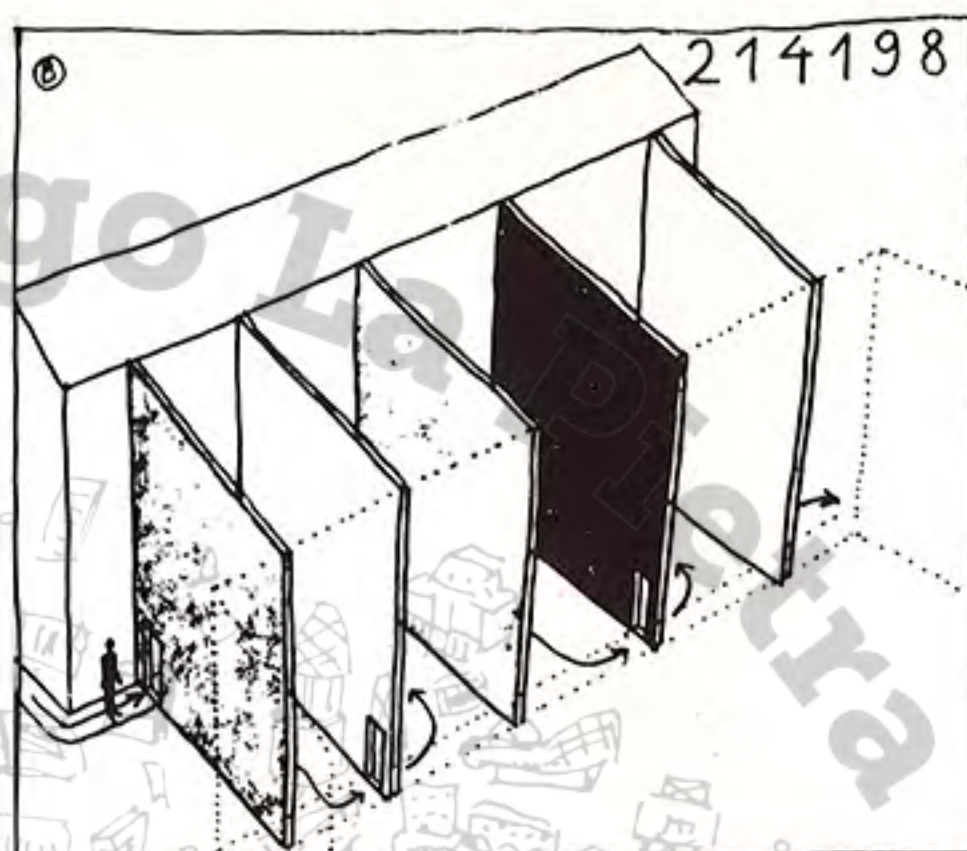
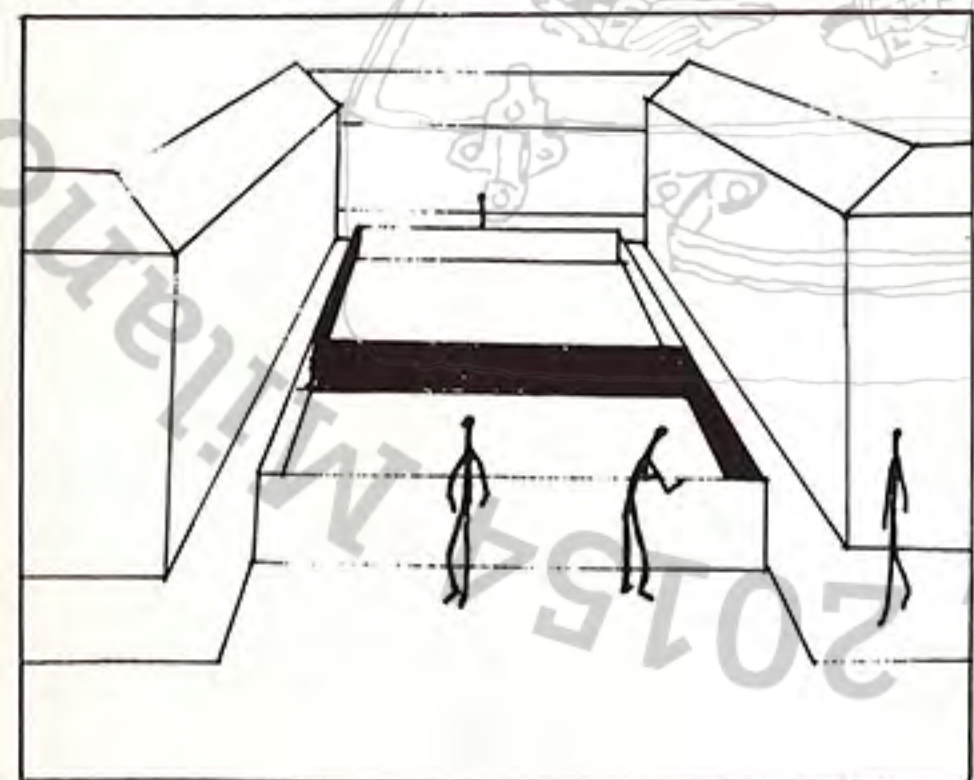


*Tende sull'edificio vicino alla galleria. Materiale: foglio plastico semitrasparente giallo.

GORAN TRBULJAK

Si occupa di progetti liberi di natura concettuale i quali si riferiscono principalmente alla riesaminazione e alla negazione delle convenzioni del funzionamento della società e specialmente dell'attività artistica nella struttura dell'apparato critico-galleristico.

Ringhiera che impedisce il traffico.

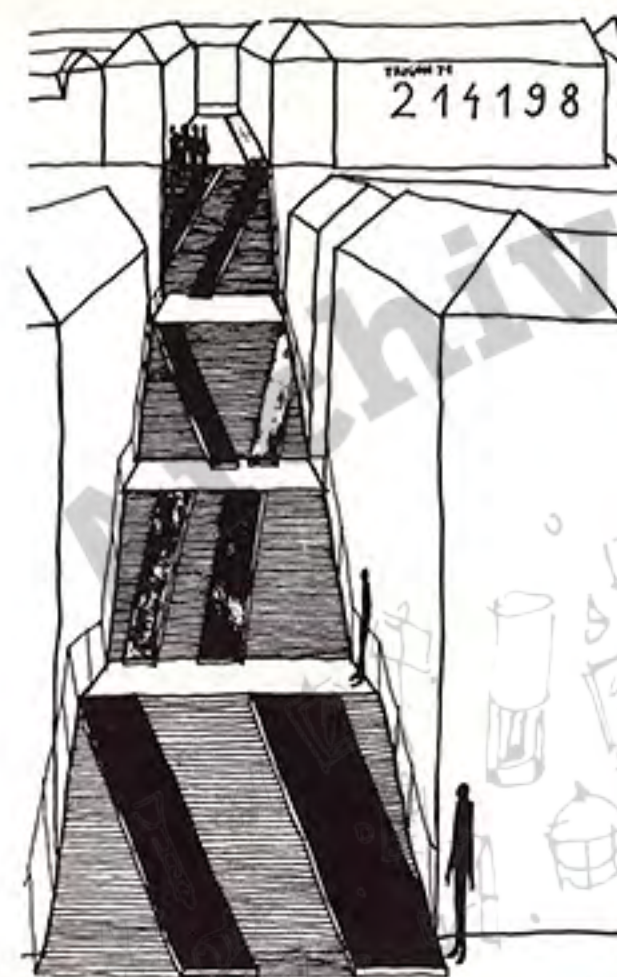


Pannelli che rendono impossibile la comunicazione stradale.



Panca su cui non ci si può sedere.
Panca su cui non si può comunicare.

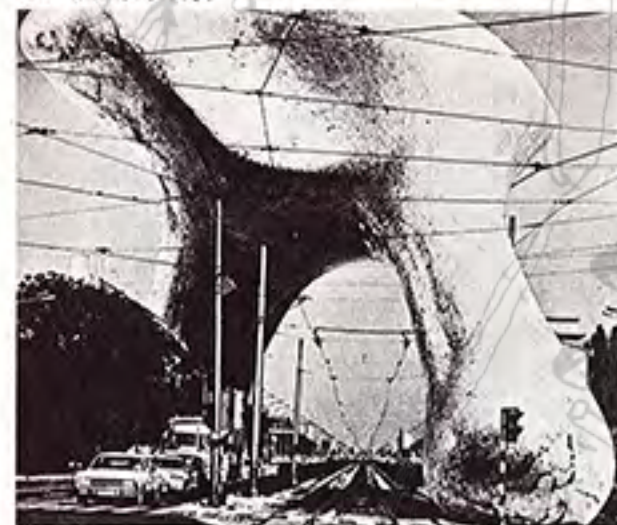
Marciapiede sul quale si cammina a stento.



Gradini sui quali non si può camminare.

IVAN KOŽARIĆ

Realizza sculture all'interno dello spazio urbano come momenti di decodificazione dell'ambiente.



1972 - progetto per « Prijedlog » - grande scultura.

Scultura D 2.



B. POZNANOVIĆ



Cubes - rivers



BORIS BUĆAN

Si occupa del design grafico e del design dell'ambiente esaminando la possibilità di collegare le qualità figurative con quelle pratiche.



Realizzazione: Bumtreshengcingfing — scultura-altalena, sei rotaie di posizioni variabili, smalto rosso per automobili — sulla piazza pedonale a Novi Sad. Organizzatore: Salone artistico della tribuna dei giovani (Likovni salon Tribine mladih).



Realizzazione: Dieci camini colorati sull'edificio della Galleria d'arte contemporanea nell'occasione di « Mogucnosti '71 » interventi nello spazio urbano, Galleria d'arte contemporanea, Zagabria.

D. JOKANOVIĆ TOUMIN

Esamina l'interdipendenza delle forme nelle semplici strutture plastiche dalle più svariate disposizioni ambientali.

Cubo inclinato: progetto libero non realizzato, adatto per piazze con speciali conformazioni.



GORKI ŽUVELA

Si occupa di design grafico, di scenografia, di design di oggetti e ambienti nei quali la componente ludica è la più spiccata.

ARTICOLAZIONE DELLO SBAGLIO

Lei ed io crediamo nello sbaglio. Lo sbaglio è parte della coscienza. Lo sbaglio è parte del messaggio. Lo sbaglio è parte del lavoro.

Ma lo sbaglio viene separato dal linguaggio / plurale / Lo sbaglio è medio / mezzo / Lo sbaglio è la parte progressiva del lavoro e dell'immagine.

io sono interessato allo sbaglio in trasformazione sbaglio che lascia sbaglio sbaglio che indica sbaglio che porta vantaggio o non porta vantaggio sbaglio che si ricalifica → ridimensiona sbaglio che scopre sbaglio nell'arte, sbaglio politico, sbaglio-caso, sbaglio-gioco, sbaglio naturale

l'indicare continuo dello sbaglio lo sbaglio è principio dell'impegno, della socializzazione lo sbaglio è ignoto lo sbaglio è storia che deve essere creata ricerca dell'esemplarità prima o dopo lo sbaglio lo sbaglio è cosa buona lo sbaglio è cosa buona ingenua

RAPPRESENTAZIONE DELLO SBAGLIO

Sbaglio politico: 1968 URSS + CSSR VIETNAM + STATI UNITI ISRAELE + EGITTO 1973 CILE + STATI UNITI 1974 ITALIA + JUGOSLAVIA L'attività nello sbaglio è illegale → impegnata → critica → dialettica

sbaglio durante il 1973 Zuvela Gorki → autoritratto → teatro

sbaglio in fabbrica (scarto di produzione) → utile degli scarti → crimine degli scarti questo contenuto dello sbaglio dimostrato in tutti i significati / elaborazione progetto indipendente /

avvertimento sulla parola sbaglio / elaborazione progetto indipendenza → il progetto dura 6 mesi, interventi nei dintorni della città /

notizie sullo sbaglio → trasmissione elaborazione progetto indipendente dipendente dalla società, città, montagna, attrice realizzazione in teatro → rappresentazione o mezzo televisivo

scelta di sbagli solvibili → su piano → fumetto → interventi nei dintorni apparizione dello sbaglio nei segnali di pericolo, traffico, réclame fotografia + supplemento materiale / arrivo e partenza dello sbaglio Zuvela Gorki

ORGANIZZAZIONE DEL TRAFFICO IN FASI

Il flusso del traffico lungo le principali assi dello spazio urbano viene regolato in fasi.

Responsabilità sociale nella pianificazione delle fasi del flusso.

Accordando gli orari di lavoro, determinando la precedenza per certe fabbriche, istituzioni, viene fissato l'orario del traffico, l'orario del flusso lungo le assi per i periodi di settimane, mesi, trimestri, anni.

Il piano regolatore viene condizionato dai soggetti delle strutture dell'ambiente urbano.

Questo progetto implica una nuova redazione del programma della segnaletica. Con questo progetto diamo precedenza indiretta al traffico pubblico.

Vengono contrassegnate corsie per il traffico d'urgenza e per quello pubblico.

Il programma dei segnali trasmette la fase-tempo nel flusso longitudinale.

I programmi dei segnali vengono trasmessi via radio e i guidatori li ricevono come impulsi di luce nelle loro macchine.

Il programma dei segnali su strada sono strisce luminose e snodi meccanici.

In un'ulteriore elaborazione si prevede anche il mezzo televisivo.



Corde per navi bianche e gialle — lasciate lungo i marciapiedi per essere animate dal pubblico (nella zona prevista solo per pedoni dove le macchine continuano a girare).

GALERIE DES LOCATAIRES

a cura di Ida Byard

Sorta come reazione al sistema esistente, la Galerie des Locataires si è formalizzata su tutto ciò che promette un cambiamento radicale ed effettivo delle relazioni attualmente sclerotizzate dal sopravvento della commercializzazione o di altri interessi sull'interesse artistico.

La Galerie des Locataires è prima di tutto una presa di posizione e una scelta critica, un impegno. Un impegno sia da parte degli artisti, perché io credo che scegliere la Galerie des Locataires e non i luoghi che sono diventati molto importanti per una carriera artistica, come per esempio CNAC o ARC o la Galleria Sonnabend, sia un impegno. Questi luoghi

sono diventati più importanti del lavoro che espongono. Questo impegno non è solo un attacco al sistema delle gallerie, ma al Sistema instaurato in generale, alla società dei consumi, ecc. Penso che tutto è concatenato, che l'arte non è isolata dagli altri avvenimenti che accadono nella società. Perciò, prima di considerare l'artista come colui al quale si dà l'occasione dell'essere (si: è il sistema delle gallerie, musei, la critica artistica...), la Galerie des Locataires ha già dimostrato come fino a ora il lavoro delle gallerie esistenti ha sfalsato l'evoluzione, e ha camuffato i cambiamenti sorti sul piano delle attività artistiche.

G. TRBULJAK



Solo l'esistenza della determinazione delle strutture nei rapporti sociali e della « coscienza di sé » della classe dominante è visibile.

d) Cos'è l'arte (definita, praticata, esposta) dalla classe dominante

- 1) disprezza le ideologie che sono estranee alle sue
- 2) conserva il dominio che esercita sulle altre classi.

A. MESSENGER

La Galerie des Locataires presenta al caffè BABEL i lavori di lettura e di corrispondenza.

LA LETTURA QUOTIDIANA DI ANNETTE MESSENGER



La Galerie des Locataires presenta da Annette Messenger i « azioni della stanza da bagno ».

LA TOILETTE IL MAQUILLAGE DI ANNETTE MESSENGER

Davanti a una tazza di tè



La Galerie des Locataires presenta in via Beaunier, Parigi, il lavoro del panettiere, del droghiere, del macellaio.

GLI ACQUISTI DI ANNETTE MESSENGER



M. ROQUET

La coscienza che:

a) La storia dell'arte è un frammento della storia della lotta di classe.

b) L'ideologia iscritta in tutte le produzioni « artistiche » è l'ideologia della classe del potere.

c) Le classi sociali e le loro lotte non compaiono nelle produzioni « artistiche ».

GIVERNE



FUOCO DI ARTIFICIO
Fumate colorate, novembre 1972, Galerie des Locataires, Parigi.

B. BOURGEOUD



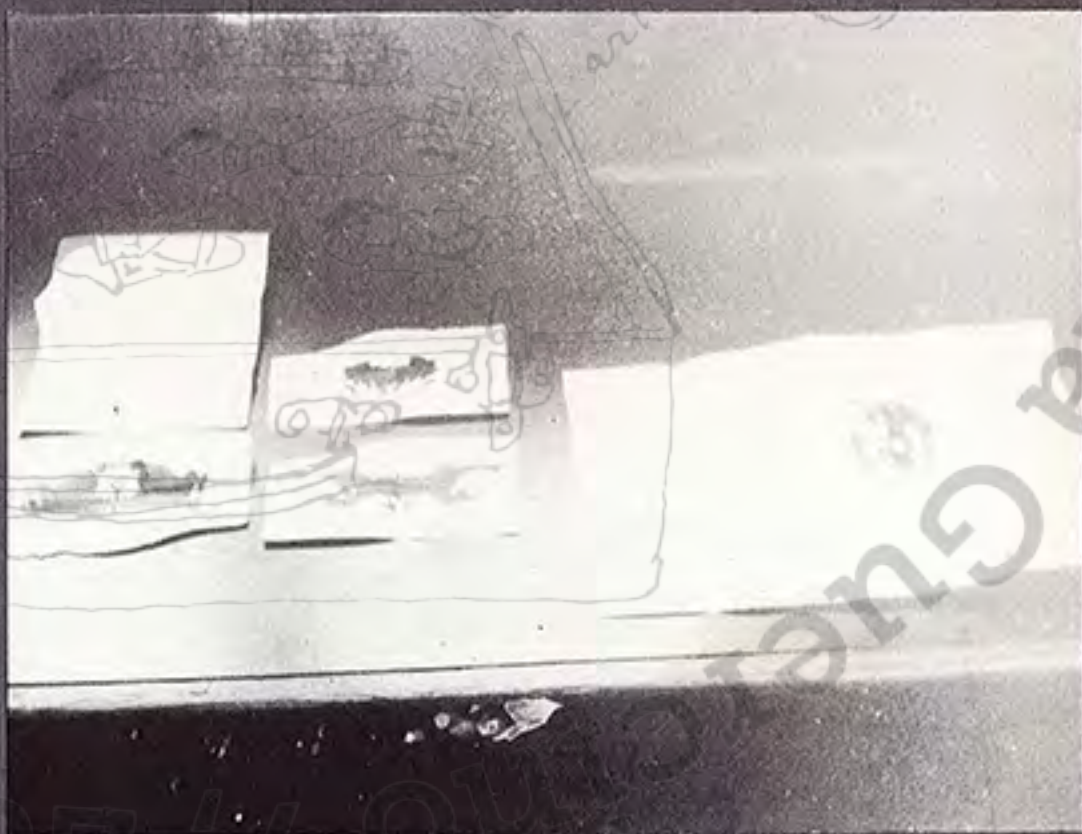
AZIONI SENSIBILI
Film S8 a colori di Bernard Bourgeaud, operatore Beatrice Bourgeaud. Proiezioni della Galerie des Locataires su French Window - 14, rue l'Avre - Paris 15, maggio 1973, Parigi.

JEAN RONALDÈS, MESSIC, DIDIER BAY, JIRI VALOCH.
ROBIN CROSIER, BERNARD BOURGEOUD,



Galerie des Locataires presenta
Lavori vissuti in piazza del Duomo
Milano, ottobre 1973.

JIRI VALOCH, JEAN RONALDÈS, BERNARD BOURGEOUD,
KLAUS GROH, PREDVAG SICTANIN.



Galerie des Locataires presenta
Lavori vissuti alla Posta centrale
Parigi, ottobre 1973.

CHRISTIAN BOLTANSKI, GORAN TRBULJAK,
ANNETTE MESSENGER, RADONER DANNUJAN.

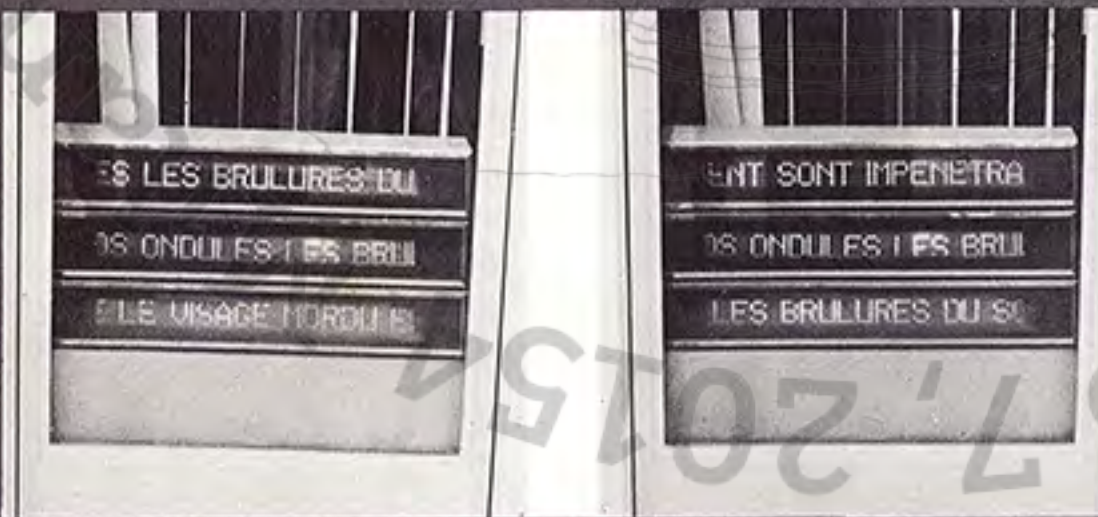


Galerie des Locataires presenta
Lavori vissuti alla Posta centrale
Düsseldorf, ottobre 1973.

GALERIE DES LOCATAIRES

Dicembre 1972 - Gennaio 1973
Progetto: Galerie des Locataires
Realizzazione: Société Générale
27 Bd. de Grenelle - Parigi

Far circolare i testi su diverse macchine di pubblicità nello stesso momento. Questa mostra ha la durata del passaggio delle strisce luminose.
Realizzazione il 20 marzo alle 17,30.



J. MARIN



Galerie des Locataires - Marzo 1974, Posta Centrale di Zagabria.

CARDÉRE



Sei scene di Cardéré, Galerie des Locataires - dal n. 1 al n. 7 av. des Gobelins. 3-8 aprile 1973, Parigi.

Questa mostra è stata fatta perché ho pensato che fosse importante dimostrare quanto siano aleatori i limiti del tempo e dei luoghi delle mostre.
Il fatto che Cardéré passi tutti i giorni nello stesso luogo con la sua opera, ma che abbia bisogno del nome di una galleria perché questo passaggio venga considerato come una « mostra », dimostra l'assurdità della situazione.

a.b.x.d

dove a è un elemento casualmente reperito

Ricostruzione, per analisi indiziaria, di insiemi oggettuali omologhi

Ernesto L. Francalanci, Maurizio Baruffi, Roberto de Santi, Pietro Zan

TANSONVILLE

L'intero giorno, in quella dimora di Tansonville un po' troppo campana, che aveva appena l'aria d'un luogo di siesta fra una passeggiata e l'altra o durante l'acquazzone: una di quelle dimore dove ogni salotto ha l'aria d'un chiosco tra la verzura e dove, sulla tappezzeria delle camere, le rose dal giardino in una, gli uccelli dagli alberi nell'altra v'hanno raggiunto e vi fan compagnia - isolati nondimeno, giacché erano vecchie tappezzerie dove ogni rosa se ne stava separata quel tanto che avrebbe permesso, se fosse stata viva, di coglierla, ogni uccello di metterlo in gabbia e addomesticarlo, senza nulla delle abbondanti decorazioni delle camere d'oggi dove, su un fondo argenteo, tutti i meli della Normandia son venuti a profilarsi in stile giapponese per allucinare le ore che si trascorrono in letto. - l'intero giorno lo trascorrevi nella mia camera che dava sulle belle verzure del parco e lilla dell'ingresso, sulle foglie verdi degli alti alberi in riva all'acqua, scintillanti di sole, e sul bosco di Méséglise. E, se un motivo avevo per guardar tutto ciò con piacere, in fondo era soltanto perché potevo dirmi: "È bello aver tanto verde alla finestra della propria camera", fino al momento in cui nel vasto quadro verdeggiante non riconobbi, questo però dipinto in blu scuro, semplicemente perché più lontano, il campanile della chiesa di Combray: non già una mia immaginazione di quel campanile, bensì il campanile stesso, che, ponendomi così sotto gli occhi la distanza nello spazio e negli anni, era venuto, in mezzo alla luminosa verzura e con tutt'altro tono, così scuro da sembrar quasi soltanto disegnato, a iscriversi nel riquadro della finestra. Se poi uscivo un momento di camera, in fondo al corridoio, ch'era orientato diversamente, scorgevo come una fascia di scarlatto la tappezzeria di un salottino, la quale altro non era che una semplice mussolina ma rossa, pronta a incendiarsi se vi batteva un raggio di sole.

Durante le nostre passeggiate Gilberte mi parlava come se Robert stesse, sì, stornandosi da lei, ma per andar dietro a altre donne. E invero molte di queste ingombravano la sua vita, ma, come certe

1. Vedere significa vedere in relazione. L'atto sensorio è un atto psicologico e come tale sintetizza o analizza, associa o discrimina gli elementi che cadono dentro il campo visivo. Ma soprattutto permette di realizzare, con l'aiuto della memoria, dei sistemi complessi di relazioni tra il dato esperito ed elementi fisici e fenomenici non contemporaneamente presenti. Questi processi associativi sono tuttavia rivolti quasi sempre a collegare oggetti e cose ad eventi e persone, più raramente oggetti tra loro, anche se ciò sembrerebbe costituire la più immediata lettura delle forme di aggregazione del visibile.

Gli elementi fisici del mondo visibile sembrano dunque, indipendentemente dall'uomo che vi ha dato forma e senso, aggregarsi con costanti tipologiche e morfologiche, attorno a motivi ricorrenti, dei quali non è stata ancora identificata la logica. Varianti estremamente complesse di ordine socioeconomico e culturale determinano le scelte che l'individuo o gli individui di una società hanno compiuto, circondandosi di una dotazione di oggetti, con molti dei quali il rapporto diventa presto automatico ed abitudinario e la cui caratteristica non può essere analizzata facendo ricorso unicamente a motivazioni di carattere stilistico o storico.

2. Vi sono, in senso generale, svariati modi di inventariare e quindi di aggregare in serie oggetti e fenomeni, che appartengono alla struttura del mondo visibile, così come molteplici possono essere le relazioni di dipendenza fattevi intercorrere (di dipendenza economica, storica, psicologica, biologica, stilistica, morfologica e così via, senza che necessariamente l'una escluda o comprenda le altre).

Questa considerazione può essere con molta proficià riferita ad elementi specifici del sistema urbano, degli insiemi ambientali e delle dotazioni personali dell'individuo.

All'interno quindi di un discorso generale sulla possibilità di determinazione degli insiemi di tipo oggettuale urbano, ambientale e personale, la differenza che intercorrerebbe tra un insieme casuale e un insieme sistemico potrebbe essere data dalla verifica della presenza, tra gli elementi dell'aggregato, di un rapporto quantitativo e qualitativo tendente ad essere costantemente verificabile.

In questo caso gli elementi dell'insieme potrebbero essere ricondotti a valori convenzionali, per la costruzione di una griglia strutturale e sistemica, al fine di rendere statisticamente i risultati di una analisi campionaria.

Il processo di consapevolezza dei problemi connessi con la progettazione e di converso con l'analisi dei sistemi urbani ha

condotto molti operatori a porre come prioritaria l'individuazione e quindi la determinazione di modelli analiticamente agevoli, basati sulle interrelazioni quantificabili tra i componenti essenziali del sistema e la realtà globale, a cui il sistema dato appartiene.

Questa tecnica operativa (legata idealmente allo strutturalismo) permette il passaggio, una volta compiuta una opportuna operazione astrattiva, dalla fase di ricerca connessa con la categoria territoriale alla fase più criticamente « culturale », a partire da processi di catalogazione ed analisi antropostrutturale degli elementi della « struttura fisica visibile ».

Il processo, ora indicato, di identificazione e catalogazione degli elementi oggettuali, se pure può essere inteso come lavoro riduttivo rispetto al movimento centrifugo della ricerca sulle serie dei sistemi economici, sociali e politici, può tuttavia offrire, ragionando sempre sul livello della sistemazione delle ipotesi metodologiche, una indicazione rassicurante, mediante interventi topologici, sull'andamento del feedback: serie di elementi oggettuali, che identificano un habitat, non solo costituiscono un sottoinsieme verificabile del più grande sistema antroposociale a cui essi si riferiscono, ma rappresentano una dimostrazione assolutamente straordinaria della dinamica dei percorsi effettuati nel processo di aggregazione.

Solo a posteriori dalla identificazione inventariale e non critica di queste serie sarà possibile riconoscere le costanti tipologiche e persino morfologiche, degli insiemi oggettuali, habitat per habitat: sarà quindi facile ottenere una caratterizzazione sufficientemente adeguata delle relazioni possibili tra microambienti, costituiti da una serie di oggetti, e macroambiente, costituito da una serie A di elementi del sistema globale.

Si deve sottolineare che il procedimento inventariale di oggetti fisici, appartenenti all'individuo e al suo ambiente, che può essere motivato dalla curiosità di risalire da un oggetto casuale o casualmente reperito, alla serie di oggetti che si trovano a convivere nel suo spazio, esclude volontariamente, ma senza che ciò alteri un risultato di tipo statistico, le ragioni storiche ed economiche del movimento di aggregazione.

Molto importante sarà, partendo da questa ipotesi meccanicistica, far intervenire il restante campo di attenzioni sui valori sociali e sulle situazioni economico comportamentali che ogni serie inventariata comporta in relazione all'individuo specifico.

Come tale, questo sistema di relazioni non terrà più conto unicamente della « struttura fisica visibile », ma agirà sulla base di una corretta rispondenza delle interrelazioni sociopolitiche tra elementi oggettuali e bisogni reali.

3. Le schede seguenti hanno un valore puramente indicativo della metodologia da seguire per la identificazione degli insiemi oggettuali.

Una ipotesi di definizione del sistema di valori, che intervengono tra il campo sociale e la dotazione oggettuale dell'individuo e dell'ambiente, è fuori dal metodo attuale di questo lavoro.

La proposta metodologica si sviluppa dal momento della identificazione, nel corso di un certo numero di esperienze, di elementi oggettuali che, cadendo abitualmente sotto la nostra osservazione, non costituiscono più dei segnali da decodificare.

La scheda 1 è costituita quindi dall'insieme casuale di elementi oggettuali, caduti sotto la nostra osservazione.

Gli elementi di questa serie sono stati scelti e ridotti ad un campione sufficientemente rappresentativo della casualità e in modo che nessuno di essi sia talmente simbolico-rappresentativo da caratterizzare ed indicare da sé l'insieme a cui appartiene.

La scheda 2 è costituita da gruppi campioni di oggetti che l'individuo reca abitualmente con sé e tra i quali non pone coscientemente alcuna relazione. Sono state escluse quindi campionature di dotazioni oggettuali a livello di maggiore coscienza (relazioni tra calzino-scarpa-pantalone; cravatta-camicia-giacca e così via; e soprattutto il vestiario e la dotazione oggettuale dell'individuo femminile).

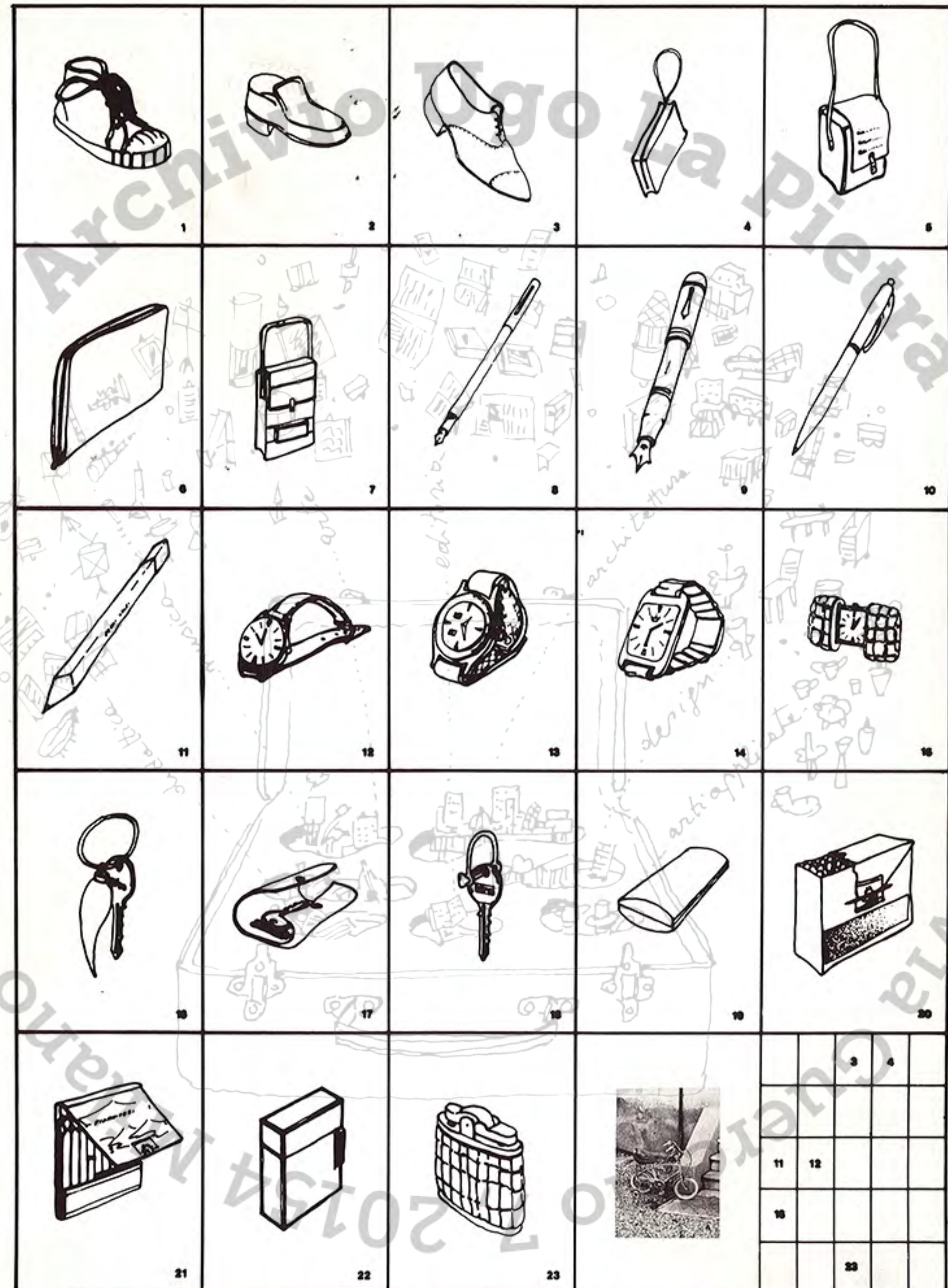
La scheda è composta da sei gruppi di oggetti. Ogni gruppo comprende da tre a quattro sottotipi, scelti come campioni opportunamente differenziati e rappresentativi del loro sottoinsieme, riprodotti graficamente per evidenziarne le caratteristiche.

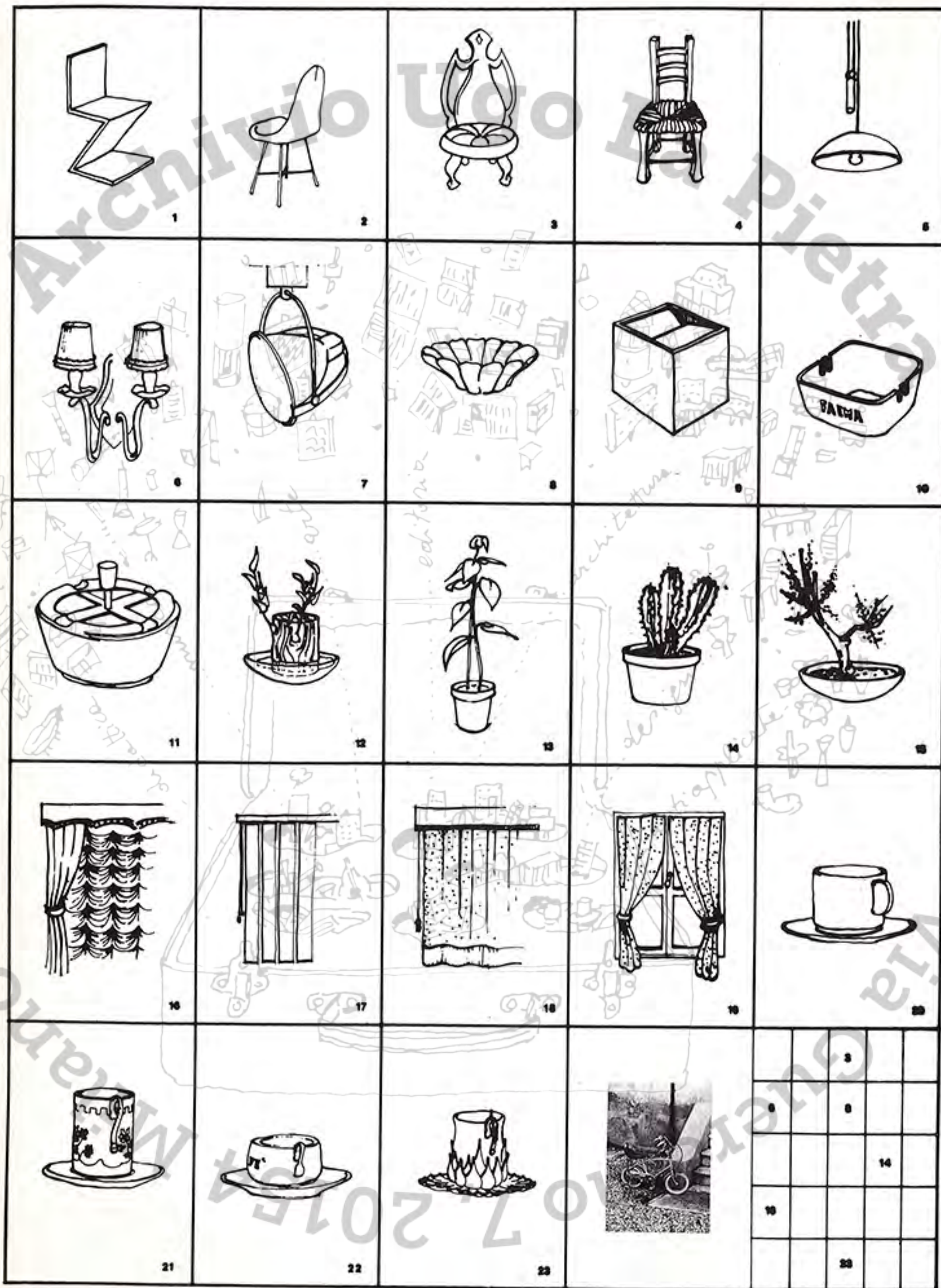
La scheda 3 è costituita da gruppi campioni di oggetti che appartengono all'ambiente abitato, e tra i quali l'individuo non pone coscientemente alcuna relazione. Sono state escluse quindi campionature di dotazioni oggettuali a livello di maggiore coscienza.

La scheda è composta da sei gruppi di oggetti. Ogni gruppo comprende da tre a quattro sottotipi, scelti come campioni opportunamente differenziati e rappresentativi del loro sottoinsieme, riprodotti graficamente per evidenziarne le caratteristiche.

Le due tavole seguenti offrono una indicazione simbolica delle possibilità di relazione tra insiemi oggettuali, appartenenti a momenti spaziali diversi.

Nel corso del testo è riportata in riproduzione una pagina di un'opera letteraria, pagina nella quale un elemento, scelto casualmente (« lilla »), si pone in relazione con gli altri elementi oggettuali nominati.





4. Note di sintesi e indicazioni per programmi di lavoro.

1 Dato un elemento oggettivo, che cade sotto la nostra osservazione, possiamo risalire, attraverso un procedimento di analisi indiziaria, all'insieme oggettivo al quale l'elemento reperito appartiene.

2 Il procedimento di relazione avviene necessariamente all'interno di una stratigrafia degli oggetti che, analogamente ai metodi archeologici della analisi stratigrafica, viene determinata dal depositarsi e sedimentarsi degli elementi fisici appartenenti alla cultura specifica.

3 Un oggetto, reperito in un dato ambiente, è in relazione con uno o più oggetti che appartengono ad altri ambienti dello stesso sistema.

4 Si possono così stabilire relazioni più generali tra serie di insiemi appartenenti ai micro e macro ambienti.

5 La legge che sottostà all'intreccio delle relazioni è difficilmente codificabile, anche se risulta possibile indicare delle costanti tipologiche, aventi precise caratteristiche morfologiche.

6 Le costanti di coerenza, all'esame di sistemi di relazioni, correlate sui diversi piani, possono essere state stabilite da fenomeni di elezione casuale e di eliminazione degli elementi perturbanti e disquilibranti, avvenuti nel corso dei processi di aggregazione.

7 Occupazione nello e dello spazio di questi elementi oggettivi: problemi di ritmo; delle distanze reciproche; del contatto fisico; delle proiezioni affettive; di predominanti morfologiche e così via.

8 Gli oggetti che l'individuo reca abitualmente con sé o su di sé costituiscono un insieme che trova omologia con la serie di elementi costituenti l'insieme oggettivo dell'ambiente vissuto; gli elementi di questo insieme stanno a loro volta in relazione omologa con insiemi determinati, appartenenti alla struttura fisica visibile del sistema urbano.

9 Possibilità di giungere alla identificazione parallela di insiemi oggettivi (e loro correlazioni con il sistema globale a cui essi appartengono) mediante estrapolazione nominativa in campioni letterari opportunamente scelti (elenco dei nomi comuni di cosa e così via).

10 Possibilità di identificare delle logiche di coerenza a qualsiasi livello (ad esempio: dagli ingredienti usati dal cuoco per costituire una vivanda presa come campione, alla nomenclatura delle vivande presenti nella lista, agli elementi tipologici dell'arredo della sala del ristorante, e così via).

11 Possibilità di applicare questa metodologia all'esame dei rapporti tra individui specifici e organizzazioni animali e vegetali, libere e soprafatte, per la realizzazione di atlanti di presenza di elementi oggettivi che denotano la qualità del rapporto.

La città, prodotto della logica disumana del profitto privato, supporto e veicolo del capitalismo, concentra nello spazio e nel tempo gli aspetti della produzione, secondo un processo di atomizzazione e segregazione proiettato anche sul territorio. La città mercato delle merci, del denaro e del lavoro, sede e strumento della concentrazione degli scambi, ha perso il suo primario e peculiare valore d'uso tramandatici dal passato, ed è divenuta essa stessa oggetto di scambio e di consumo al pari di tutte le cose che si possono commerciare. Lo spazio, acquisito dal mercato, è subordinato all'investimento dei capitali, cioè contemporaneamente al profitto e alla riproduzione dei rapporti di produzione capitalistici. L'urbanizzazione si estende come un magma in modo degradante e degradato: la città esplode, si decompone nelle sue periferie, inglobando come un'ameba il territorio, assorbe la campagna e contribuisce alla distruzione della natura, l'ordine capitalistico ha generato il caos urbano. La logica del capitale, per garantirsi una propria sopravvivenza, ha costituito estendendosi nuovi settori di produzione e quindi di sfruttamento e di dominio: i divertimenti, la vita quotidiana, l'arte, la conoscenza e l'urbanizzazione. Ha creato l'industria del divertimento, del turismo, lo

spazio non è solo stato occupato, degradato, manipolato, ma è stato trasformato al punto da minacciare la stessa natura e danneggiare il ricambio organico tra l'uomo e la natura stessa. Il mondo della merce con la sua logica e il suo linguaggio si generalizza nel quotidiano ad un punto tale che ogni cosa la porta con sé, con i suoi significati, tutto è finalizzato e funzionale al suo dispiegarsi: segni e segnali popolano lo spazio e il tempo, comandano, condizionano i comportamenti di una folla reificata che ha perso ogni rapporto con la natura e la campagna, che ruota fra i luoghi del lavoro, l'abitazione, i luoghi del « divertimento », completamente assorbita fra produzione e consumo. La città funzionale ha per conseguenza la prevedibilità, la noia dell'individuo che compie puntualmente le sue funzioni, e anche gli svaghi o le contraffazioni del tempo libero sono finalizzati al consumo, e la loro funzione liberatoria in rapporto al lavoro parcellare ed opprimente è fittizia, in quanto riconduce alla passività, prevista dal sistema per isolare gli individui. La monotonia del processo lavorativo, della città funzionalizzata e burocratizzata ha distrutto l'imprevisto, l'imprevedibile, l'emozione e la sorpresa, l'elemento ludico, come pura spontaneità e creatività è stato distrutto. Il

bisogno profondamento spontaneo della funzione ludica, del multiforme, del multiplo è stato frustrato; nelle nostre città moderne il gioco tende ad essere limitato e confinato a ruoli estremamente passivi, di per sé estranei al senso del gioco; le feste sono scomparse o producono profitti: fiere commerciali, festival sovvenzionati per motivazioni che nulla hanno a che fare con la gioia della festa, la festa o viene recuperata finalizzandola o viene proibita.

La città come proiezione della società globale è un'emittente continua di informazioni, scrive e prescrive comportamenti, spaccia le ideologie funzionali al sistema: l'ideologia della proprietà privata, della felicità per mezzo del consumo, dell'urbanistica residenziale, della modernità, del progresso, pianificando ogni comportamento in una costante operazione di svilimento e degradazione del vivere. L'abitante della città è ridotto a condizioni passive in ogni sua estrinsecazione, estraneo, emarginato da ogni partecipazione, assorbito dal processo produttivo e dalla logica efficientistica, è solo in mezzo a milioni di individui come lui, agganciato dai cicli di vita preordinati dagli altri, i lavoratori, produttori della ricchezza prodotta, sono esclusi ed emarginati in quartieri suburbani e in

condizioni esistenziali disagiate, consumatori, nella misura in cui è concesso loro dal potere d'acquisto del salario, della merce prodotta, garantiscono al sistema produttivo la massima redditività. In questo contesto il potenziale creativo umano è distorto o mistificato, una pseudo-creatività ci viene imposta o calata dall'alto, canalizzata e finalizzata dalla meccanica del consumo, ritualizzata ad effetto tranquillante, svuotata da ogni potenzialità, atta ad ottundere piuttosto che a liberare. L'individuo si trova costretto a ritmare il tempo della propria esistenza riferendosi al tempo meccanico dell'orologio, anziché al sole ed alle stagioni, ai bioritmi naturali, il suo lavoro ha perso di significato ed egli stesso vive una grave crisi di identità, trasformato come è, in effimero ed insignificante elemento di un immenso ingranaggio. La fuga, il rifiuto, la contestazione, l'accettazione passiva e la conseguente rinuncia ad ogni presa di posizione, la volontà di integrarsi nella ricerca spasmodica del successo e del benessere, il rifugio nell'egoismo individualista sono modi diversi di reagire, e nella misura in cui riusciremo a recuperare il senso dei valori comunitari, della partecipazione cosciente e responsabile, ritroveremo anche il senso della vita, il giusto e il piacere dei rapporti con gli altri, la coscienza della propria identità di uomo. In questa condizione esistenziale, l'esperienza della Comune di Dario Fo con l'appropriazione della palazzina Liberty, assume un profondo significato che potremmo schematizzare a due livelli strettamente connessi e inscindibili: come appropriazione in senso fisico e materiale di una struttura per un uso alternativo, che in senso sociale, come recupero dell'urbano. Già la partecipazione popolare volta a riattivare l'edificio palazzina Liberty, ridotto a rudere fattiscente dall'incuria e dal sabotaggio del potere, che ha visto così sfuggire e sfumare un'occasione di speculazione, ha costituito un momento eccezionale di cooperazione, di volontà di fare con gli altri, recuperando l'entusiasmo e la gioia del lavoro creativo. La palazzina si situa oggi nel tessuto urbano come elemento di forte richiamo, la gente sa che lì c'è un luogo dove succede sempre qualcosa di stimolante, dove comunque troverà sempre qualcuno con cui parlare, scambiare opinioni, con cui ridere, in un ambiente non ammorbato dalla smania del profitto. Il bisogno di attività creative, di opera, non nel senso di oggetti consumabili, il bisogno di informazione, d'immaginazione, qui trovano modo di realizzarsi, in questo spazio divenuto luogo d'incontro, di comunicazione, in cui lo scambio non passa attraverso il valore di scambio e del profitto. Il diritto all'opera nel senso dell'attività partecipante e il diritto alla fruizione, ben diverso del diritto alla proprietà, che dovrebbero essere impliciti nell'urbano, qui si sono in parte realizzati attraverso l'appropriazione di una metodologia afunzionale al sistema, il valore d'uso, subordinato nel nostro vivere comune a valore di scambio, qui riprende il primitivo rango. Il teatro di Dario Fo si pone al di là di ogni esperienza teatrale, non solo ovviamente di quelle borghesi, ma anche di quelle più innovatrici e critiche nei confronti del sistema, quasi sempre viziate da una profonda sfiducia esistenziale, che assommata a quella della

spettatore non fa altro che appiattirlo maggiormente nel torpore rinunciatorio, trascurando e umiliando, come il teatro ufficiale, anche se con motivazioni diverse il diritto alla partecipazione di un pubblico che non chiede altro non appena ne è stimolato. Il teatro popolare della Comune di Dario Fo, nato nel quartiere e fatto insieme al quartiere, fatto anche in senso fisico, si pone come elemento di stimolo in senso liberatorio e creativo: la gente ha aderito alla sua proposta nella misura in cui era sollecitata in prima persona a fare cultura, a partecipare creativamente appropriandosi del proprio diritto ad uno spazio sociale. Il linguaggio del teatro di Fo è anch'esso vitale e stimolante, nasce dalle fabbriche, dalle carceri, dal mondo contadino, dalla tradizione popolare, che ha un suo modo di esprimersi, di immaginare, attraverso il quale è possibile vedere la cultura ufficiale dal di fuori, smascherata delle sue ipocrisie e mistificazioni. Il rituale magico dell'impianto del teatro borghese, con tutta l'ovatta, la carmellosità e l'apparato di repertorio risulta nel confronto disvelato, asettico e ingessato com'è in astratti stereotipi, ben isolato dalla quarta parete che lo divide dal pubblico, secondo la logica borghese della divisione dei ruoli. Il linguaggio della tradizione medievale dei giullari di piazza viene usato da Fo in una dialettica a noi contemporanea, che talvolta attraverso l'artificio del grammelot, fatto di giochi onomatopeici, di intenzioni, accompagnati da gesti, in un linguaggio che non esiste, stimola la partecipazione di un pubblico usato a subire passivamente. La creatività in questo contesto è intesa come espressione dell'energia e dell'inventiva dell'individuo o del gruppo, a prescindere dallo spirito selettivo dello schematismo borghese, che vede la creatività come un prodotto, come un altro modo per usare e discriminare gli uomini, spacciandola come privilegio di pochi, ingenerando così quel meccanismo competitivo che annienta ogni tentativo di cooperazione. L'esigenza di primeggiare, di essere il più bravo, ci allontana dagli altri, visti sempre come potenziali avversari, isolandoci sempre di più nel ghetto dell'individualismo, funzionale agli interessi del potere. La creatività che unisce, che non divide, che si pone come elemento di stimolo è pericolosa e per questo osteggiata dalla nostra struttura sociale, che per gestire il suo potere ha bisogno di dividere e di isolare, memore dell'adagio di Cesare.

La capacità espressiva e creativa intrinseca in ognuno di noi, come espressione del proprio vissuto che si confronta con la collettività, come comunicazione della nostra vicenda umana è pericolosa, perché atta a sovvertire gli schematismi ottenen-

branti del sistema. Nel nostro contesto sociale, in cui si vive secondo il principio della concorrenza, gli uomini considerano gli altri uomini solo come oggetti: tutto si vende e compra, tutto è valutato in denaro. Legge fondamentale del nostro vivere sociale è dunque il guadagno, il denaro è la misura del valore umano — si è in quanto si ha — per cui la meta del successo economico si è sganciata da ogni preoccupazione morale circa i mezzi per raggiungerlo, secondo la logica ferrea dello sfruttamento, che richiede un materiale umano duttile, plasmabile, timoroso e soprattutto ossequioso e rispettoso dell'au-

**ancora un
NO** 
**alla DC e ai suoi tirapiedi
del Comune di Milano**

Ne seguono deriveranno ogni emozione di persone popolare, autocrate e democratica, una fabbrica, una scuola e nei quartieri, usando tutti i trucchi del potere.

La DC e i suoi fanzini non vogliono permettere che a Milano esista un esempio di democrazia diretta quale è la "PALAZZINA LIBERTY", gestita autonomamente dai lavoratori, dagli studenti, dalla popolazione del quartiere e della città.

Ma non si vuol fare nulla di nuovo, si vuol fare ciò che è il comune popolare, allora hanno organizzato questo momento concreto di UN'ALTRA CULTURA, AL SERVIZIO DEI LAVORATORI, in cui la produzione, le creatività, la partecipazione collettiva siano al passo con le esigenze di trasformazione socialista portate avanti dall'intero movimento.

MOBILITAZIONE ALLA PALAZZINA LIBERTY

[illegible]

PROCESSO POPOLARE

Sabato 8 giugno, ore 21
alla **PALAZZINA LIBERTY** (C. XXIII Marzo)

Varzanno presentato

DOCUMENTAZIONI
sui legami tra gli attentatori di Brescia, il MSI, il SID e gli apparati dello stato, e sulle responsabilità della DC e del governo.

Verrà proiettato un **AUDIOVISIVO** sulla strage di Brescia e sulle manifestazioni popolari antifasciste.

- FUORI LEGGE IL MSI, IN GALERA I FASCISTI ASSASSINI
- BASTA CON I GOVERNI DC CHE LI PROTEGGONO
- LIBERTÀ PER I COMPAGNI ARRESTATI
- NELLE MANIFESTAZIONI ANTIFASCISTE
- LA GIUSTIZIA NELLE MANI DEL POPOLO

Comitato per la libertà di opinione
Specchio Rosso Militante
Comitato per l'utilizzazione pacifica e demilitare della Palazzina Libertà

LIBERTA' PER MARINI

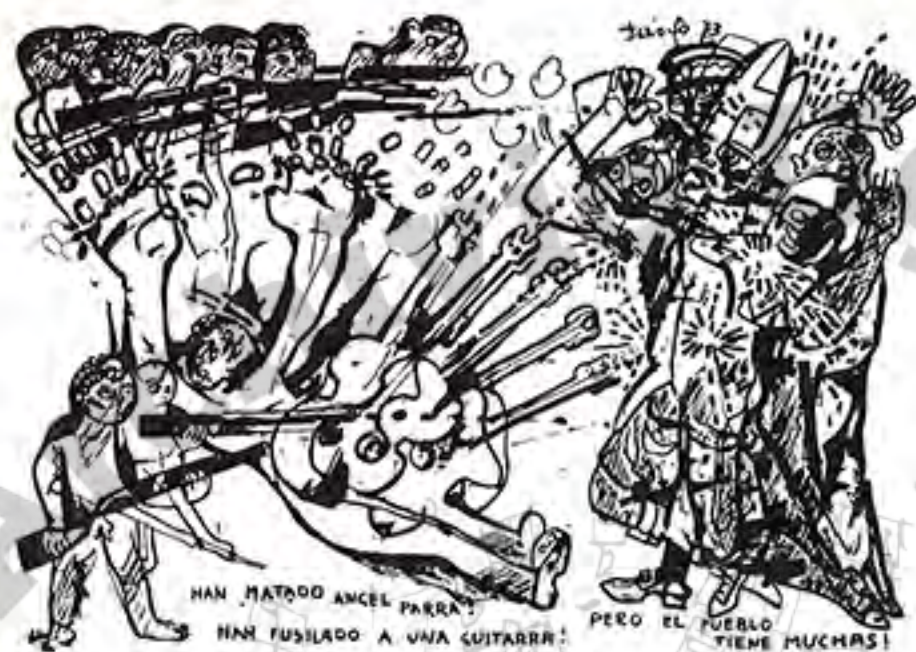
SPETTACOLO - ASSEMBLEA

INTERVISTABRANO:
 «COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE, DIRETTO DA DARIO FO»
 «RII AVVOCATI ARABIAI, PILICOMO, PECORELLA DEL COLLEGGIO DI DEFESA DEL COMPAGNO GIOVANNI MARINI»
 «COMPAGNI OPERAI DELLA PERRELLI E ALTA COMIO»
 «ESTRANIERI DI UN COMPAGNO ESACERBATO»
 «UN COMPAGNO DEL COMITATO NAZIONALE MARINI»
 «COORDINAMENTO NAZIONALE COMITATI ANARCHICI FINE LA LIBERAZIONE DI G. MARINI»
 «SOCCORSO ROSSO MILITANTE»
 «COMITATO UTILIZZAZIONE POPOLARE E DEMOCRATIA DELLA PALESTINA»

PALAZZINA LIBERTY

CORSO 22 MARZO
DOMENICA 16 giugno-ore 18

[illegible]



CON
**FRANCA
RAME
PIERO
SCIOTTO
CICCIU
BUSACCA
CARPO
LANZI
DARIO
FO**

IL COLLETTIVO TEATRALE LA COMUNE DIRETTO DA DARIO FO PRESENTA
GUERRA DI POPOLO IN CILE

AD SPETTACOLO E
RISERVATO AI SOCI PER
INFORMAZIONI TEL.

*l'ouvrier
connaît 300 mots,
le patron 1000
c'est pour ça qu'il est le patron*

Spettacolo del COLLETTIVO DELLA COMUNE
dirigé par DARIO FO

FRANCA RAME, CICCIU BUSACCA,
PIERO SCIOTTO, CARPO LANZI, DARIO FO

AU GRAND THEATRE DE LA CITE INTERNATIONALE
diffusé par CMC Université

DOMENICA 7 APRILE ALLA PALAZZINA LIBERTY
LARGO MARINAI D'ITALIA (CORSO XXII MARZO) ORE 15

**MISTERO
BUFFO
DARIO FO**

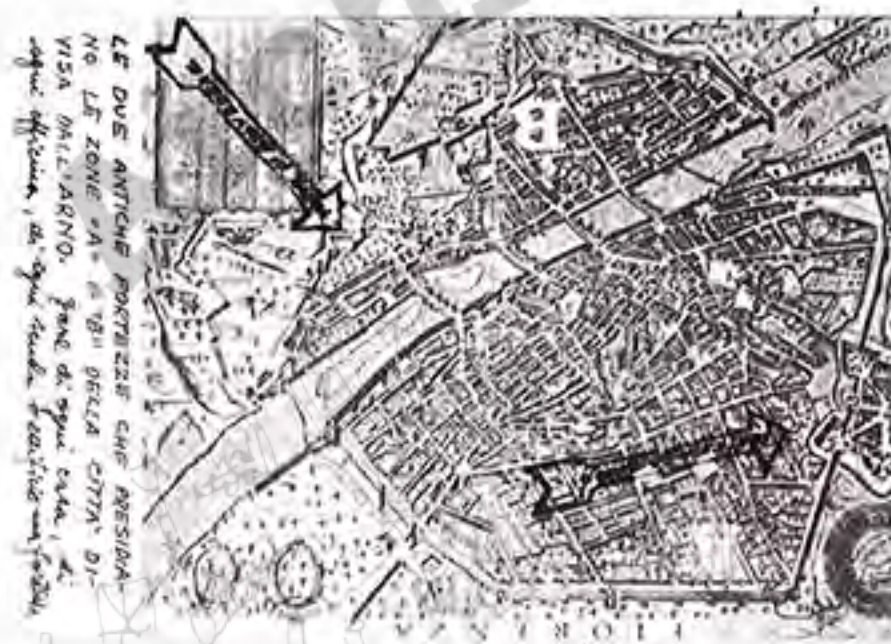
E ASSEMBLEA POPOLARE



torità e dell'ordine costituito. Ecco che si comprende come la Comune di Dario Fo non sia riuscita in tutti questi anni ad avere uno spazio suo, ove portare avanti il suo lavoro, afunzionale al sistema in quanto volto a decodificarne gli ingranaggi, e a rigenerare nel pubblico la creatività e a stimolarne la fantasia liberatoria, che costituiscono il primo momento per la riappropriazione di un diverso vivere sociale. A questo punto è necessario fare un discorso chiarificatorio sul concetto di appropriazione: l'appropriazione non devasta come la dominazione borghese, ma trasforma la natura, il corpo e la vita biologica, il tempo e gli spazi in beni umani. L'appropriazione è il fine, il senso, la finalità della vita sociale. La città di un tempo, antica e medievale, conduceva ad una appropriazione spontanea dello spazio e del tempo, anche se limitata, le città moderne con il loro accrescersi anomalo, hanno distrutto questa scala iniziale e di conseguenza l'appropriazione spontanea è scomparsa, essa è scomparsa con l'espandersi smisurato della potenza tecnica, è sfumata e si è degradata. Senza l'appropriazione può esserci crescita economica e tecnica, come nelle città capitalistiche, ma lo sviluppo sociale propriamente detto resta nullo. L'appropriazione della realtà sensibile è sempre un fatto sociale, e avviene secondo processi dialettici, cioè conflittuali, complessi, mutevoli. Molti sono scarsamente coscienti della situazione nella quale ci troviamo a vivere, presi come siamo a lottare confusamente proprio contro quella situazione: misconoscimento e negazione della realtà fanno parte dei meccanismi di difesa della coscienza; ma proprio nella misura in cui saremo in grado di prendere coscienza, riusciremo a liberarci dall'oppressione del sistema, che tenta di tarpare, garantendosi così la sopravvivenza, ogni iniziativa atta a stimolare le coscienze e ad avere quindi un'azione liberatoria e chiarificatrice nei confronti degli imbrogli integrazionisti. I bisogni sociali sono affrontati dalla borghesia solo in funzione dei propri bisogni: il bisogno di attività, di scoperta, il bisogno di abitare, il bisogno ludico, quello sessuale passano tutti attraverso il filtro delle interdizioni e delle permissioni del sistema, delle proibizioni e sollecitazioni della logica del profitto, che li condiziona degenerandoli. Per quanto concerne poi il bisogno di documentazione, di informazione, di « cultura », è risolto dalla borghesia con l'investimento di poco denaro, in quanto essa è principalmente interessata alle sue basi economiche, e i suoi finanziamenti vanno a quella « cultura » utilizzabile in senso integrazionista: ad artisti e professionisti del divertimento, che costituiscono quella schiera di yesmen, mediocri consenzienti, ai quali viene affidata la gestione di mass-media tipo tv, che somministrati e presi come stupefacenti, ingenerano passività ed inerzia e una totale privatizzazione dell'esistenza là dove dovrebbe esserci vita sociale spontanea e organica. Solo comprendendo a fondo la situazione nella quale stiamo vivendo, riusciremo ad apprezzare il significato del nucleo teatrale di piazza dei Marinai, che si pone, struttura ectopica all'interno della maglia urbana milanese, come luogo di incontri e sollecitazioni molteplici, materiale e culturali, terreno di gioco e creatività, utile a disvelare e conoscere la realtà.

I territori della poesia visiva

LINO CENTI



firenze

A	AEROPORTO CIVILE	27.01.83	CENTRO TRAUMATOLOGICO, OSTO...	41.58.45
B	AUTOMOBILE CLUB FIRENZE	29.08.83	DICO «ITALIA» (1983) P. P...	41.58.45
C	AVIS - ASSOCIAZIONE VOLONTARI	81.21.41	CAL CENTRO DI EDUCAZIONE MO...	41.58.45
D	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
E	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
F	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
G	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
H	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
I	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
M	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
O	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
P	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
R	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
S	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45
U	BANCHE D'ITALIA	31.03.80	CAL «CANTIERI»	41.58.45

1. Le scritture visuali, e la Poesia Visiva in particolare, rimandano ad un periodo in cui la scrittura non aveva ancora percorso il lungo itinerario che ha portato dal pittogramma a l'ideogramma per arrivare infine alle attuali scritture occidentali. Le scritture infatti sono « nate » visive. Il linguaggio scritto deriva dalla progressiva schematizzazione di segni in origine figurativi. E si può ben affermare che, per un certo periodo, scrittura e rappresentazioni figurali hanno determinato un campo semantico intermedio, fra espressione e comunicazione, di cui per la verità non si è mai perduto la traccia e il senso. All'interno di questo campo esisteva una specifica interrelazione di valori — cromatici, associativi, descrittivi — che la Poesia Visiva in parte ripropone. La presenza e consistenza di questo « campo » è confermata da discipline speciali. E in primo luogo dall'Archeologia. « Le scritture primitive — scrive il Furon — sono sempre pittografiche: si tratta di veri e propri disegni, di immagini che rappresentano oggetti e idee, e la loro successione corrisponde ad una frase ». In seguito « si hanno segni che corrispondono a suoni, e una frase completa può comprendere ideogrammi primitivi e segni fonetici isolati oppure associati ». Mentre il Breuil, indagando a fondo la serie di rapporti arte/scrittura/figurazione, spiega le impronte di mani del Castillo come interazione di un primitivo calligramma e realizzazione dell'immaginario protostorico. Ma le operazioni di Poesia Visiva ci interessano non solo per l'affermazione di un primo protostorico caratterizzato dall'assenza dei Generi. L'aspetto più rilevante è, per così dire, l'impatto dal quale scaturiscono larga parte delle composizioni visive. Nella società totalmente amministrata, dove l'insieme dei gesti demenziali che compongono la realtà alienata passa sotto

il nome di « razionalità », i poeti visivi, scegliendo i propri materiali al contatto col processo medesimo di Entausserung e deformazione, ricavano una seconda identità inconciliabile con l'identità spuria. Con questa operazione, nella quale giocano dialetticamente le componenti di loisir, utopia e creatività, essi si ritagliano una zona d'intervento illimitata, in cui, restituendo significato ai refusi di questa civiltà, rivelano le possibili alternative. Da qui una serie di prospettive incrociate, di sfaccettature convergenti, espresse dalle più congrue composizioni visive. Ad esempio, mi pare, che in « Viet-Nam » di Lamberto Pignotti si realizzi una di queste complesse convergenze. « Viet-Nam » è, a la fois, denuncia politica, operazione estetica, visualizzazione, in chiave polemica, di simboli-immagini che, nella loro sedimentata retorica, rimandano ed evocano, la verità e la falsità, la dipendenza e la correlazione imperialistica, del nostro sviluppo concettuale e sociale. Gli operatori di Poesia Visiva scelgono e organizzano i materiali del proprio repertorio poetico proprio là dove sembrava decisiva e irreversibile l'azione sterilizzante, « razionale » e/o evasiva, della comunicazione pubblicitaria e mercantile. Questi materiali, spesso massimamente spuri, costruiti e paradigmatici dal centro stesso dell'informazione manipolata (ed espressione, di un distorto modello di « civiltà urbana »), vengono, attraverso una riconversione per assonanze profonde, riconsegnati al magico: dal quale erano stati tratti per il processo di degradazione e canalizzazione, di Verdinglichung, « razionale rispetto al fine », che è dell'organizzazione dei media. Sicché, attraverso le poesie visive, non si compie solo un'operazione estetica rimarchevole, ma si introduce e svela una piaga, creata a torto impraticabile, e invece densa di possibilità operative.

¹ Cfr. AAVV, Poesia e/o poesia. Situazione della Poesia Visiva, a cura di E. Miccini, Sarmic, Firenze, 1972. E si vedano specialmente i saggi di L. Cherchi, G. Dorfler, F. Menna, E. Miccini, L. Pignotti — e un mio breve intervento, Epistemologia architettonica e Poesia Visiva, che è la base di questa nota.
² Scrive G. Guerra in margine ad uno studio peraltro importante (I procedimenti di astrazione delle scienze tecniche e la interpretazione dell'Architettura, Napoli, 1965): « La differenza concettuale fra ideogrammi e pittogrammi risulta particolarmente chiara facendo il confronto fra un qualsiasi ideogramma, che esprime uno stato d'animo o un sentimento —, e il pittogramma che rappresenta la situazione materiale più affine ».

³ Cfr. Raymond Furon, Manuel de Préhistoire Générale, Payot, Paris, 1958 (t.i., Manuale di Preistoria, Einaudi, Torino, 1961, p. 450).
⁴ Ivi, p. 451.
⁵ Cfr. H. Breuil, Les origines de l'Art, « Journal de Psychologie », IX, 1925, pp. 289 e ss.
⁶ « Nessuna civiltà — scrive E. Miccini — come quella contemporanea, così puntualmente presente in ogni aspetto della nostra vita individuale e collettiva, così stranamente nella sua falsa totalità, ha mai fornito in maniera tanto perentoria i segni e i materiali della sua volgarità come pretesto o sogno per le proprie forme d'arte » (Formare Poesia, « Nuova Corrente », 45, 1968).
⁷ Cfr. AAVV, Situazione della Poesia Visiva italiana, cit., sezione riproduzioni.

II. I poeti visivi privilegiando i materiali più compromessi con quel tipo di sviluppo che l'ideologia occidentale definisce « progresso » arriva (come vedremo) ad intervenire al centro stesso della Fabbrica del Progresso. Ora si sa che il progresso si è realizzato in una forma specifica detta città. Ed è infatti nella città che le contraddizioni esistenziali assumono — come portato di quelle sociali e politiche — una saturazione e ricchezza di significati spesso dirimpente. È merito di Barthes aver espresso chiaramente, in *Semiotologie et Urbanisme*,¹ che il centro di Parigi è percepito, dagli abitanti della banlieue, « come il luogo dove è l'altro ». Analizzando e approfondendo questa affermazione si trova che il rapporto di dominio e subordinazione che lega l'Es all'Io e quest'ultimo ai comportamenti collettivi si sposta, nella città, su un piano di (almeno parziale) accettazione dell'identità rifiutata. Questa accettazione dell'altro in sé, che la città sollecita e rende possibile, mentre giustificerebbe radicali negazioni, prende più spesso la forma di una *estetica dell'osceno* espressa nel sottoprodotto erotico, nel sesso anonimo e disprezzato, nella grafomania... I poeti visivi, con una difficoltosa operazione d'Archeologia del Presente, documentano questi segni alla Storia. E illustrano — mediante la formazione di un nuovo campo noemico —, un patrimonio antropologico, scotomizzato, frutto di una aggressiva dialettica dilacerata, che pur tuttavia è a maggior ragione importante. E questo, in ogni caso, il senso svolto delle « Poesie trovate » di Franco Vaccari.² Riassunzione di una grafica anomica che manifesta, sotto la deformazione, una collettività di poeti mancati, di riferimenti della memoria, di dimensioni tragiche del quotidiano: tutte correlate con quella fabbrica della follia che è l'attuale progresso.

III. Più di recente Mission e De Vree in Belgio e Miccini in Italia hanno rivisitato la tematica della città con una angolatura *specific* e diretta ai luoghi topici della struttura urbana. Paul de Vree, con « *Revolutie* »³ ci dice che il rapporto comportamento collettivo/architettura della città (nel caso: il quartiere latino durante la rivolta di maggio), può divenire « poetico », vale a dire trasgressivo e imprevisto, a prezzo di totale rovesciamento del quieto vivere borghese. Lo stesso vale per le operazioni visive di Alain Arias Mission⁴: altra forma di contestazione del vasto e piatto letargo, dei riti e usi, di quell'intruppamento e imbestiamento collettivo che (ormai) le città rappresentano. E il tema della città-prigione, della città-invivibile, della città-vigilata, è il criterio che informa il « Piano insurrezionale della città di Firenze » di Eugenio Miccini.⁵ Puntuale e filologicamente fondata ricostruzione della griglia dimensionale all'interno della quale si muovono le azioni individuali e collettive nella città storica. Nei casi citati — e senza pur tuttavia indicare alternative: ma rifiutando la « naturalità » o « soprannaturalità » del modello dominante —, viene esaminato un territorio, la città, che decenni e secoli d'*embellissement stratégique* e di stravolgimento funzionale alle forme del *Gewalt*, hanno reso, da miniera di « occasioni » e « poesia », ghetto e/o fogna del comportamento. La Poesia Visiva, come parte di una Nuova Internazionale dell'Utopia e proseguendo la grande avventura novecentista, denuncia, con gli strumenti che gli pertengono, questo stato di cose: svelando l'arbitrio, intervenendo nella struttura urbana con segni che ne rimettono in discussione l'uso e il vissuto. Contraddicendo un'altra « gigantesca operazione volta alla rapina e alienazione dei significati ».⁶

¹ Cfr. Roland Barthes, *Semiotologie et Urbanisme*, « L'Architecture d'Aujourd'hui », 153, 1970/1971.

² « La nuova Poesia Visiva — scrive R. Apicella — non ha forse ancora nomi: nasce dal manifesto strappato dalla bacheca, dalla scritta oscena, dal canto delle fabbriche assediato » (*Temi e aspetti della Poesia Visiva*, « Quaderni di Techne », 32, 1972).

³ Cfr. *Scrittura visuale in Italia 1912-1972*, Torino, 1973.

⁴ Cfr. *Poesia Visiva internazionale*, Venezia, 1972.

⁵ Cfr. *Archivio Denza Poesia Visiva*, Milano, 1971.

⁶ Cfr. E. Miccini, *Piano insurrezionale della città di Firenze*, Sampietro, Bologna, 1972.

⁷ Cfr. Lamberto Pignotti, *Poesia concreta e visiva*, « I problemi di Ulisse », XI, 1972.



1

2



1 - Alain Arias Mission

2 - Franco Vaccari, Poesia trovata, poesia anonima.

3 - Paul de Vree « *Revolutie* »

3



AD REINHARDT

arte come attitudine morale

a cura di
Jole de Sanna

In un trattato cinese del XVII secolo è scritto che la pittura è fatta di limiti simili ai sentieri che percorrono e delimitano i campi. Ad Reinhardt rappresenta per l'arte occidentale il momento della presa di coscienza di tale condizione della pittura e il suo recupero al livello primario. Col rivelarsi nell'arte americana ed europea, alla metà degli anni sessanta, dell'attitudine smaterializzante, non-oggettiva, non-illusiva, l'opera e il codice di Reinhardt prendono il ruolo centrale, loro spettante, non senza che a tale assunzione si accompagni una certa esplosione di favore critico: le tele quadrate nere, ripartite asimmetricamente, divengono luogo elettivo per l'esercizio riduttivo di pittori e scultori minimalisti; la somma di definizioni e imposizioni immessa dall'artista nei suoi testi teorici,

ove si persegue l'ideale di un'arte pura attraverso tutti gli stadi della riflessione sull'arte (la pittura è un paradigma; Reinhardt sostiene la preminenza della pittura sulle altre forme d'arte), e l'estrema risposta espressa nei termini di un'arte-come-arte, costituiscono un precedente che conta nell'arte concettuale, quando questa dispone di indagare sistematicamente sul sistema e i mezzi dell'arte. Gli scritti di Reinhardt rappresentano uno dei momenti più esemplari — con quelli di Marcel Duchamp che nell'arte si è assunto l'opzione antitetica rispetto a Reinhardt — in cui l'intervento teorico sopravanza la portata dei lavori. Tanto più che le opere perseguono una identica forma di moralità, sono un atto morale, dove morale non coincide con retorico, ma è una qualità attiva, assimilabile con la pratica e sostanza di essa.

ARTE COME ARTE

Dell'arte si può dire soltanto che è arte. L'arte è arte come arte e tutto il resto è tutto il resto. L'arte come arte non è altro che arte. Non è arte ciò che non è arte. Il solo obiettivo di cinquant'anni di arte astratta è stato quello di dimostrare l'arte come arte e come niente altro, di farne la sola cosa che semplicemente è, tenendola isolata e definendola sempre più precisamente, rendendola più pura e spoglia, più assoluta ed esclusiva, non-oggettiva, non-rappresentativa, non-figurativa, non-immaginaria, non-espressionista, non-soggettiva. Il solo ed esclusivo modo di definire l'arte astratta o l'arte come arte è non definirla.

Il solo significato di cento anni di arte moderna è la presa di coscienza da parte dell'arte di se stessa, di un'arte che si autointerroga sui suoi fini e sui suoi mezzi, con una identità ed una specificità proprie, di un'arte attenta ai propri discorsi, dal carattere unico, di un'arte conscia della propria evoluzione, della propria storia e della propria dignità, della propria essenza, della propria legittimità, della propria morale e della propria coscienza. Ora l'arte non ha più bisogno di giustificarsi chiamando in causa il «realismo», il «naturalismo», il «regionalismo», il «nazionalismo», l'«individualismo», il «socialismo», il «misticismo» o qualunque altra ideologia. Il solo messaggio di tre secoli di arte europea e asiatica e la sola sostanza di tre millenni di arte orientale e occidentale è un «significato unico» e identico attraverso tutta l'arte atemporale dell'universo. Senza la continuità dell'arte come arte, senza la volontà dell'arte per amore dell'arte, senza l'immutabilità dello spirito artistico e senza la prospettiva astratta l'arte sarebbe inaccessibile e il grande «Uno» completamente segreto.

Il solo fine dell'arte come «bello», «sublime», «nobile», «liberale» e «ideale», nel XVII secolo, è quello di distinguere le belle arti o l'arte intellettuale dalle arti manuali e dalla tecnica. Il solo fine della parola «Estetica», nel XVIII secolo, è di distinguere l'esperienza estetica da tutto il resto. La proclamazione di tanti movimenti artistici, nel XIX secolo, è una proclamazione dell'«indipendenza» dell'arte. La sola problematica, il solo principio, la sola crisi dell'arte, nel XX secolo, ruota intorno alla «purezza» incondizionata dell'arte e alla certezza che l'arte emana unicamente dall'arte e da niente altro.

Il solo significato dell'arte, sia attuale che passata, è un significato artistico. Quando un oggetto d'arte è isolato dalla sua epoca, dal suo luogo e dal suo impiego originali per il semplice fatto di essere inserito in un museo d'arte, si vuota e si purifica di tutti i suoi significati accessori. Un oggetto religioso, una volta preso il suo posto come opera d'arte in un

museo, perde ogni significato religioso. Nessun sano di mente entra in un museo per adorarvi altro che l'arte o per informarsi d'altro.

Il solo luogo conveniente all'arte come arte è il museo di belle arti. Il museo di belle arti si giustifica unicamente come luogo di conservazione dell'arte antica e moderna, l'arte che sarebbe impossibile rifare e che non ha bisogno di essere rifatta. Un museo di belle arti deve escludere tutto ciò che non rientra nelle belle arti e deve essere distinto dai musei di etnologia, di geologia, di archeologia, di storia, di arti decorative, industriali, belliche e di qualunque altra cosa. Un museo è una stanza del tesoro e una tomba, non un'officina per transazioni commerciali, né un centro ricreativo. Un museo divenuto monumento personale di un conservatore o un'istituzione a gloria di un collezionista o uno stabilimento per la produzione di storia dell'arte o un'aula di mercato artistico è una vergogna. Qualunque cosa turbi l'assenza di rumore, di tempo, di aria o di vita di un vero museo è scandalosa.

Il solo intento dell'accademia d'arte universitaria è quello di preparare l'«artista come artista». Non è né quello di «illuminare il pubblico», né quello di volgarizzare l'arte. La scuola di belle arti deve essere una comunità di artisti, chiostro e torre d'avorio nello stesso tempo, unione, congrega e club di artisti e non l'anticamera del successo, una stazione di servizio, un centro di convalescenza o una residenza di passaggio per artisti. Il pensiero che l'arte, un museo d'arte, o una scuola d'arte rappresentino un «arricchimento della vita» o incitino ad «amare la vita» o possano «promuovere la comprensione o l'amore tra gli uomini» è l'idea più insensata che si possa concepire in materia d'arte. Chiunque parli di impiegare l'arte per sviluppare relazioni locali, municipali, nazionali o internazionali, ha perduto la testa. La sola cosa da dire sull'arte e la vita è la vita. Un'arte attinta dalla vita non vale né più né meno di una vita attinta dall'arte. L'arte non è un modo di «guadagnarsi da vivere», né «un modo di vivere» e l'artista che consacra la vita alla propria arte o l'arte alla propria vita si fa della vita un fardello per l'arte e dell'arte un fardello per la vita. L'arte che diventa una questione di vita o di morte non è né arte indipendente né arte.

Il solo attacco che viene costantemente ripetuto contro l'arte consiste nel cercare di farne uno strumento subordinato ad altri fini e ad altri valori. La sola lotta in arte non è una lotta tra ciò che è arte e ciò che non lo è, ma tra l'arte autentica e l'arte falsa, tra l'arte pura e l'arte-Azione-Assemblaggio, tra l'arte astratta e l'anti-arte-surrealistica-espressionista, tra l'arte libera e l'arte servile. L'arte astratta ha conquistato la propria integrità e non l'«integrazione» con altre cose. Qualun-

que combinazione, falsificazione, addizione, edulcorazione, sfruttamento, volgarizzazione o popolarizzazione dell'arte astratta priva l'arte del suo senso e deprava la coscienza artistica dell'artista. L'arte è libera, ma non è una libera competizione.

La sola lotta in arte è la lotta degli artisti contro gli artisti, dell'artista contro l'artista, dell'artista come artista contro l'artista come uomo, come animale o vegetale. Gli artisti che pretendono di dimostrare che il loro lavoro in arte si ispira alla natura, alla vita, al reale, alla terra o al cielo, che esso è «specchio dell'anima» o «riflesso delle circostanze» o «strumento dell'universo», che imbastiscono delle opere in cui si configura una «nuova immagine dell'uomo» e che rappresentano la «natura nell'astratto» sono soggettivamente e oggettivamente dei falsari o dei pazzi. L'arte «figurativa» o «narrativa» non fa parte dell'arte. L'artista che si adopera per offrirsi come «pretesto alle circostanze» o che recrimina di cendosi «vittima del destino» non rappresenta l'arte. Nessuno ha mai avuto bisogno di sollecitare un vero artista alla purezza.

La sola arte sufficientemente astratta e pura per poter affrontare il problema e l'occasione unici nel nostro tempo e in tutti i tempi, il «solo ed unico grandioso problema originale», è l'arte astratta pura. La pittura astratta non è soltanto una scuola, un movimento o uno stile in più: è la prima forma di pittura universale fuori da qualunque stile, senza maniera, senza attacchi e senza ostacoli. Nessun altro tipo di pittura potrebbe essere altrettanto distaccato, vuoto e immateriale.

La sola storia possibile della pittura è quella di una progressione che dalla pittura di tante idee espresse tramite soggetti e oggetti diversi, passando per la pittura di una sola idea espressa tramite soggetti e oggetti diversi, di un solo soggetto tramite diversi soggetti, poi di un solo oggetto tramite un solo soggetto e di un solo oggetto senza alcun soggetto, sfocia nell'idea di nessun oggetto e nessun soggetto in assenza di ogni diversità. Nulla è meno significativo in arte, nulla è più faticoso ed esauribile dell'infinita diversità.

La sola evoluzione delle forme d'arte è un'evoluzione che si svolge secondo una sola logica linea retta di azioni negative e di reazioni, secondo un ciclo stilistico predestinato ed eternamente ricorrente, secondo uno schema generale identico in ogni tempo e in ogni luogo, ma che richiede più o meno tempo a seconda dei luoghi. Essa ha sempre inizio «originariamente» con una schematizzazione arcaica, raggiunge l'apogeo in una formulazione «classica» e si spegne infine in una infinità di illusionismi ed espressionismi. Quando gli stadi evolutivi finali intervengono ad annullare le linee di demarcazione, lo stesso quadro e il suo contenuto, con frasi come «tutto è arte», «tutti possono essere artisti», «così va la vita», «perché resistere», «tutti ci guadagnano» o «non importa se l'arte è astratta o figurativa», il mondo artistico si trasforma in un commercio di arte manierista e primitivista, in un suicidio da vaudeville, venale, gioviale, spregevole e futile.

La sola via in arte discende dal lavoro in arte, e più un artista lavora, più c'è da fare. Come gli artisti derivano dagli artisti e le forme d'arte dalle forme d'arte, la pittura deriva dalla pittura. La sola direzione possibile oggi nell'arte, o arte astratta, è la pittura ripetuta ancora e sempre secondo un'unica, identica forma. La vera intensità e la vera perfezione possono risultare soltanto da un lavoro di preparazione metodico, lungo e solitario, dall'attenzione e dalla ripetizione. La vera originalità si riscontra solo là dove tutti gli artisti lavorano all'interno di una stessa tradizione e dominano le stesse convenzioni. La vera libertà si attinge solo grazie alla più stretta disciplina artistica e grazie al rituale operativo più fedele a se stesso. Solo una forma standardizzata e prescritta può essere senza immagine stereotipata e senza forma, solo un'arte ridotta ad una formula può essere senza formule. Un pittore che non sa né cosa, né come, né dove dipingere non è un artista.

Il solo impegno per l'artista d'oggi, la sola cosa da fare in pittura è ripetere la tela unidimensionale secondo un solo schema, un solo colore monocromo, una sola suddivisione li-

neare in ogni direzione, una sola simmetria, un solo impianto, un solo procedimento formale, un solo ritmo, una sola metamorfosi di ogni cosa in un'unica dissoluzione e in un'unica indivisibilità, dipingere ogni cosa in modo da ottenere una uniformità e una non-irregolarità generalizzate. Niente linee o motivi inventati, niente forme, composizioni o rappresentazioni, niente visioni, sensazioni o impulsi, niente piacere o pena, nulla di fortuito o precostruito, niente oggetti, idee, riferimenti ad altre cose, niente attributi, qualità, niente che non appartenga all'essenza. Tutto deve tendere all'irriducibilità, irriproducibilità, impercettibilità. Nulla che sia «utilizzabile», «manipolabile», «vendibile», «trattabile», «collezionabile», «scegliabile». No all'arte come merce o sfruttamento. L'arte non è il lato spirituale del commercio.

Il solo criterio in arte è l'unità e la bellezza, l'esattezza e la purezza, l'astrazione e l'evanescenza. La cosa migliore da dire sull'arte è che è senza respiro, senza vita, senza morte, senza contenuto, senza forma, senza spazio, senza tempo. Tale è sempre stato il destino dell'arte.

Art as Art — Art International, Vol. 6, No. 10, dicembre 1962.

LA PROSSIMA RIVOLUZIONE IN ARTE

La prossima rivoluzione suonerà a morte per il caro vecchio luogo comune «Arte e Vita» che il drappello dei cari vecchi artisti amava tanto ripetere in coro con i vecchi maestri cantori e i pubblici acchiappamosche, belli, nuovi e ricchi. Qual è quel conservatore che non ha vibrato ai dolci accenti della vecchia canzone «L'arte è in qualche modo una maniera di vivere» (de Kooning, 1951), «Dipingere è viaggiare nella notte senza sapere dove si va» (Motherwell, 1959), «Un buon quadro che non rappresenti niente è una cosa che non esiste» (Rothko, Gottlieb, 1947)...

...La prossima rivoluzione verrà a gettare al vento tutti i «quadri del mondo in decomposizione» della scuola di New York sia indigena sia importata e s'imporrà, contro i venti e le maree, su tutti i quadri universali della «Scuola del Paese Puro». La prossima rivoluzione ricoprirà tutti i vecchi artisti ignari della «Scuola dei colpi duri» i quali ripetono ai giovani artisti che non è il caso di andare a scuola, e getterà in pasto ai cani tutti i sapienti signori dei centri artistici con tutti gli attrezzi del loro commercio: discorsi senza senso, questue, ripieghi, inceneriture, imbottimenti, manipolazioni, travasamenti, ceseature, spugnature, schiamazzi, chiasso, rigonfiamenti, contaminazioni, intagli, complotti, miscugli, messe a nudo, arrampicamenti, derisioni, stroncature, sguazzate, sublimazioni, complimenti, pettegolezzi, impappinamenti, appropriazioni di immagini e di visioni, ecc... Quando gli artisti di ora si fanno forti del contorno netto (Hard Edge) e nitido, è lo stesso svilimento di quando gli artisti di un tempo, impuri, si facevano vanto del contorno sfumato.

La prossima rivoluzione vedrà liberarsi l'accademia artistica universitaria dai suoi fantasmi mercantilistici ed emergere come «centro di un risveglio della coscienza e di pratica della coscienza». Vedrà costituirsi un Ministero delle Belle Arti che diverrà il principale sostegno dell'arte insostenibile. L'arte sottoforma di programma per l'arte o di piano per l'arte sarà la pianta rampante della serra socialista anziché essere, come oggi, l'albero ammuffito dei ripostigli del libero scambio.

La prossima rivoluzione in arte vedrà il riconoscimento del diritto inalienabile che ogni arte possiede nella sua indipendenza da tutte le altre arti, di essere libera di essere se stessa e di essere libera da se stessa.

L'Arte — come — Arte è una concentrazione sulla natura essenziale dell'arte. La natura dell'arte non ha nulla a che vedere con la natura della percezione o con la natura della luce o con la natura dello spazio o con la natura del tempo o con la natura dell'umanità o con la natura della società o con la natura dell'universo o con la natura della creazione o con la natura della natura.

La natura dell'arte fissa una frontiera che separa l'arte da tutto il resto. Una cosa qualunque non può essere Arte...

AD REINHARDT: The next Revolution in Art: art-as-art dogma Part II Art International, Vol. 8, No. 2, marzo 1964.

Pierluigi Paolillo



Sono stati veramente puntuali, questi esperti stranieri, e, oltre a tranquillizzare i nostri vari Istituti, rassicurano anche gli abitanti della Magliana, dell'acquedotto Felice, di Cinisello o del Corso Garibaldi. Solo che queste famiglie non sembrano disponibili al « sogno » di una casa ancora per troppi anni, ora poi che la casa in questione ha i suoi « doppi servizi e giardini », e hanno cominciato a farlo sapere in giro: e allora l'I.A.C.P. ha tenuto un sermoncino agli inquilini in cui dice che « se non pagate la pigione richiesta, come può l'Istituto reperire i fondi per la costruzione di nuovi alloggi? ».

Le trattenute sulla busta paga, che dovrebbero saldare ben altro che il costo degli alloggi, non vengono evidentemente prese in considerazione, e dietro l'obbligo di un pagamento puntuale e completo si fa profilare all'orizzonte sempre più di frequente il miraggio della proprietà della casa (e le immobiliari operano attraverso le « vendite frazionate »).

Nel 1872, quando a Lipsia annotava le cose del Volkstat, Engels da un pezzo aveva capito le mistificazioni della casetta di proprietà dell'operaio, proposta che già a quel tempo si propagandava come unico sbocco alla carenza di abitazioni; e, al proposito, nella « Questione delle abitazioni » riporta un pezzo dal giornale *La emancipation* (Madrid, 16 marzo 1872) che sembra scritto apposta per il S.U.N.I.A. 1974.

« Vi è un altro mezzo per risolvere la questione delle abitazioni, il quale è stato messo avanti da Proudhon e che, a prima vista, abbaglia, ma che da un esperimento recente palesa la sua totale impotenza. Proudhon propone di mutare i pigionali in acquirenti mediante pagamenti rateali, cosicché il canone pagato annualmente venisse conteggiato quale quota sul valore dell'abitazione e il pigionale divenisse, dopo il decorso di un certo tempo, proprietario di questa abitazione. Questo mezzo, che Proudhon ritiene molto rivoluzionario, oggi viene attuato mediante società di speculatori, i quali, elevando il prezzo di affitto, fanno pagare fino a due volte e anche più il valore delle case... i capi più accorti della classe dominante hanno costantemente rivolto i loro sforzi ad aumentare il numero dei piccoli proprietari per procacciarsi un esercito contro il proletariato ». Sistema identico, si veda, a quello della casa « a riscatto » in cui, probabilmente, restano identiche anche le finalità.

In sostanza, non ci si rende conto che, aumentando la produzione degli alloggi con tali strumenti, non si fa che ingrandire la dimensione del problema, perché si dà per scontato che la risoluzione dello stesso stia tutta nella maggior « produzione » e quindi nel maggior consumo di alloggi, fino a giungere ad un graduale pareggio della domanda e dell'offerta. Soluzione che riproduce nuovamente il medesimo problema, e che pertanto non è una soluzione... E poi, « voler risolvere la questione delle abitazioni e voler conservare le grandi città moderne è un controsenso. Ma le

grandi città moderne saranno rimosse soltanto con l'abolizione del modo capitalistico di produrre, e quando questo sia cominciato, si avrà da trattare di ben altre cose che non il procurare di dare ad ogni lavoratore la sua casetta... ».

Per di più, « ...è certo che nelle grandi città, esistono sufficienti case per supplire con un razionale uso di esse ad ogni reale bisogno di abitazione... » (Engels). Senza cioè una nuova interpretazione dell'idea di città e di quella di casa, il problema così posto non sarà mai in grado di suggerire gli strumenti per potersi risolvere: la cartella dell'ISTAT che i « capifamiglia » italiani avrebbero dovuto compilare nella notte tra il 23 e il 24 ottobre 1971 non dava adito a molte speranze, visto l'uso che nella stessa si faceva del termine « casa »; e, in asterisco a basso, si leggeva: « per stanza si intende un locale che riceve aria e luce dall'interno, di dimensioni tali da consentire la collocazione di un letto lasciando lo spazio utile per il movimento di una (sic) persona... ».

Con il proliferare di baracche, cantine e catapecchie in cui a tutt'oggi vive gran parte della popolazione, e con la percentuale di cittadini sbattuti a vivere in galera, nelle celle dei manicomi e delle case di rieducazione, ad elaborazione COMPLETA dei dati il nostro paese risulterà senz'altro quello dotato della più alta percentuale di « stanze »: stavolta senza « doppi servizi » appunto...

Procederemo nei prossimi numeri di PROGETTARE IN PIÙ ad un'annotazione costante delle vicende milanesi, quelle del Garibaldi, del Gallarate, dell'Isola e di Quarto Oggiaro: e, senza inutili elaborazioni del materiale prescelto, faremo dire ai cittadini delle cose sul « doppio servizio ». Ma, se « l'Italia è una repubblica democratica, fondata sul lavoro. La sovranità appartiene al popolo, che la esercita nelle forme e nei limiti della Costituzione », chi può, dopo avere svuotato il ragazzo di S. Basilio, colmare lo stesso, rendendogli una parte dei suoi averi?



Adriano Altamira

Proprio in questi ultimi tempi, che sta uscendo una seconda ondata di libri e di saggi (da « six years », di Lucy Lippard, per dire, fino alla « Body art » di Lea Vergine) sulle nuove tendenze, si consolida la possibilità, attraverso questi materiali, di un confronto con quelli della prima ondata, quelli che nel '68/'69 avevano tentato le prime affermazioni, le prime catalogazioni di un certo tipo di cultura.

L'utilità di questo confronto non sta tanto nel livello (più o meno) di inadeguatezza dei primi rispetto ai secondi, quanto nel fatto che a distanza di qualche anno, questo confronto stimola altre comparazioni, inserisce cioè questi avvenimenti in una logica evolutiva, storica, che permette di cogliere alcuni nessi, di individuare determinate strutture, cui fino a ieri non avremmo certo pensato. Tutta la cultura degli ultimi sessant'anni, in fondo, con una certa logica, non fa che ruotare attorno a certi temi, a certi « modi » e vien fatto di dire che dove non tocchi, già dall'inizio, cioè da molto presto, il nocciolo della questione, ne indichi per lo meno, a volte con grande precisione, l'itinerario per arrivarci. Ho rilevato in questo senso un'analogia interessantissima tra l'indicazione di poetica di un Celant, impegnato a tracciare, in breve, alla fine del suo volume « arte povera », il ritratto della nuova arte « senza etichetta », e certi programmi a lunga scadenza di alcuni tra i nostri futuristi più intelligenti, in particolare Marinetti. Per Celant infatti, le caratteristiche salienti, e comuni, alle operazioni degli artisti che riuniva, in quell'occasione, sotto il termine di arte povera, erano soprattutto due: la prima era l'interpretazione (naturalistica?) del mondo visto come correlazione di sistemi analoghi, strutturalmente simili: per esempio: minerale, vegetale, animale e umano (detto altrimenti: fisico, biologico, sociale, o politico); la seconda stava invece nella capacità d'identificazione, da parte dell'artista, con la materia del suo studio, che diventava, conseguentemente,

capacità di percezione, di immedesimazione (compensazione), più che « immagine manipolata ». In Marinetti stesso, forse più che negli altri futuristi (si deve probabilmente ammettere che qualche immagine dei primi manifesti della pittura sia sua), per esempio nel Marinetti teorico del nuovo teatro, è dato di leggere, forse più esplicitamente che nel manifesto tecnico della letteratura futurista, che tra gli elementi del nuovo « meraviglioso » hanno parte preponderante le « analogie profonde tra umanità, il mondo animale, il mondo vegetale e il mondo meccanico » (Teatro di Varietà, 1913). Sempre nello stesso manifesto, Marinetti parla di un'arte che « utilizza la collaborazione del pubblico », cui viene negato il (tradizionale) ruolo di « stupido voyeur » (Celant parla dello stimolare « un'intervento partecipativo »), che sia « naturalmente antiaccademica primitiva ed ingenua » (in un altro punto incoraggia ad usare « tutta la gamma della stupidaggine, dell'imbecillità », mentre leggiamo in Celant: « ...un momento che tende alla decultura, alla regressione, (), allo stato prelogico e preiconografico, al comportamento elementare... »). La distruzione della prospettiva, della norma, l'impedire lo stabilirsi di qualsiasi genere di tradizioni, in Marinetti, continuano a corrispondere simmetricamente al « vivere in arte, quale esistenza fantastica in continua variazione con la realtà quotidiana » del Celant, così come l'immedesimarsi celantiano dell'artista « con le cose », « sino a renderle parte di se stesso, sue propaggini biologiche », richiama il problema della « disumanizzazione » dell'arte di Marinetti, cioè il procedimento della sostituzione del personaggio uomo con le « cose », con « l'ossessione lirica della materia ». Nel manifesto tecnico della letteratura (1912), leggiamo: « Non si tratta di rendere i drammi della materia umanizzata. È la solidità di una lastra d'acciaio che ci interessa di per se stessa... » fino a giungere, qualche decina di righe dopo, forse ad una delle più grosse proposte poetiche di questo secolo, un « sistema » ancora in atto, ancora attuale: « Giungeremo un giorno ad un'arte ancora più essenziale quando osseremo sopprimere tutti i primi termini delle nostre analogie, per non dare più altro che il seguito ininterrotto dei secondi termini ». È quel passaggio dall'allegoria all'analogia che segna non soltanto un passaggio dal simbolismo storico al '900, ma dal simbolismo come « sistema » ad un sistema analogico ideologicamente più complesso e più rispondente, che è quello in definitiva ancora operante.

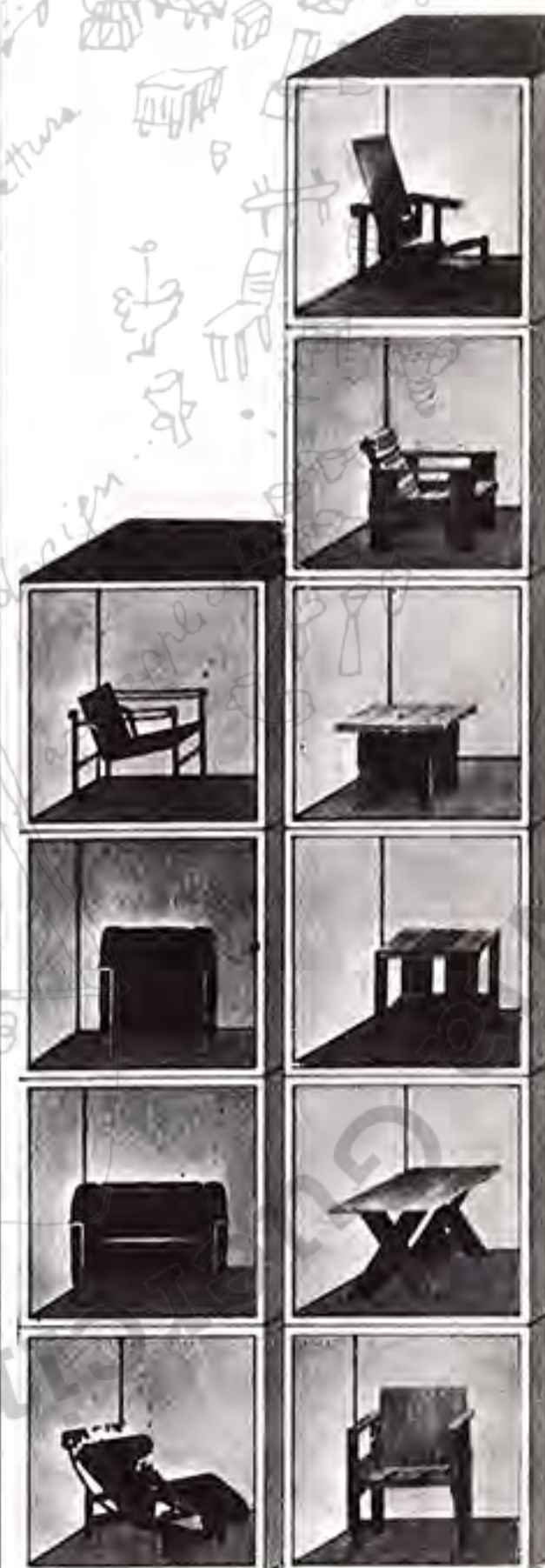
« Un fare dell'arte come cleptomania culturale che vive sull'assunzione delle cariche eversive degli altri linguaggi » dichiara a un certo punto Celant, riferendosi a politica e tecnologia: perché non alla letteratura? Le analogie tra « sistemi » sono appunto la nota dominante della nostra cultura. Salvo poi scambiare, al di là di determinate somiglianze, qualcosa che dovrebbe essere di carattere generale ed è solamente generico.



Angelo Cortesi

Quella che sembra la più nuova, imprevedibile, avveniristica delle epoche, si sta invece rivelando come l'era del « revival », sembra, come registra Barilli nel suo recente volume « Tra presenza ed assenza » che nella sfera estetica lo spazio da consumare sia già consumato, che il progresso non sia così infinito come ancora ieri si poteva supporre, che lo spazio-tempo anche nell'arte vada einsteinianamente incurvandosi.

Si scrive il già scritto, si legge il già letto, si ascolta il già orecchiato, si ammira il già visto e così via.



FILMOLOGIA E LINGUA

a cura di Raffaele Perrotta

IL PARADOSSO DELLA DOMANDA E DELL'ATTESA NEL CINEMA



Ora che l'ultima luce si è spenta sul telone della Mostra di Pesaro, e così l'ultimo enfatico « parliamo di cinema », non si rimane che, problematicamente, con Lumière e il 1895, con il cinematografo e il film (di là da venire), con la lingua e il linguaggio: prima dell'istituzione.

Si è fatta innanzi la Decima Musa?

Secondo i rumori del mondo, rinfocolati dal mercato del mondo e dai mercanti del mondo, la Decima Musa si sarebbe fatta innanzi, e andrebbe splendidamente compendosi. Il mondo è invaso dalla Decima Musa, tutto il mondo si riferisce alla Decima Musa. Noi, al contrario, affermiamo il paradosso della domanda e dell'attesa nel cinema, contro ogni celebrazione cinematografica. La nostra domanda e la nostra attesa costituiscono l'opera cinematografica, alimentandone teoria e prassi.

Lo studio del cinema pone il cinema come problematica.

La scrittura è scrittura essenzialmente problematizzata, non dandosi la scrittura una volta per tutte. Per quanto abbia storia e abbia suoi titoli « a memoria d'uomo », e per quanto sia bene pubblico, la scrittura, essendo sapere risolvendosi appunto in scrittura, non può non essere scritta che faticando, operando a livello di metascrittura, carattere da espugnare e sigillo della scrittura più autenticata.

La scrittura che leggiamo, essendo scrittura essenzialmente problematizzata, si richiama alla disciplina della metascrittura, sia che la metascrittura faccia parte della scrittura (del testo) sia che non ne faccia apparentemente parte, rimanendo in tal caso attività precedente l'attività dello scrivere « in bella copia ». Ma non v'è scrittura severamente intesa, portante sapere, che non si coltivi e non si accresca nella disciplina della metascrittura. Il grande scrittore si acquista come tale disciplinandosi nella metascrittura — la scienza del come dire il dire —, che si configura allorché il sapere va testualizzato, sintattizzato. Scrittura della scrittura, la metascrittura è la condizione e il relativo al viaggio della scrittura.

Scrittura tra le scritture, la scrittura del cinema richiede imperiosamente la metascrittura, e per la giovane età del cinema e per la precarietà scientifica e per l'odore di merce che attorniano e rinserano il cinema.

Il dettato è detto dalla lingua e dal linguaggio. Il cinema sarebbe linguaggio senza lingua (Metz). È possibile il cinema,

come del resto ogni altro dettato, senza lingua? È possibile il linguaggio senza la lingua?

Devo dire il dire. Con quale mezzo dico il fine, come dico il dire? Lingua, e discipline affini, non sono necessarie perché io possa dire il necessario? La memoria, e pertanto il memorizzabile, sono prima delle Muse; ma come le Muse memorizzano?, come dicono?

Qual è la lingua del cinema? La validità del cinema è nella risposta alla domanda sulla lingua del cinema.

C'incamminiamo in direzione del Parnaso perché la Decima Musa possa festeggiare la propria epifania. A dispetto dei rumori del mondo e della convinzione che il cinema sia volgare spettacolo di consumazione per svagate e squalate famiglie a passeggio, e a dispetto dei molto riveriti operatori del « settore » che si comportano come se il cinema abbia una lingua bell'e pronta, noi affermiamo il paradosso della domanda e dell'attesa nel cinema. E ponendo la questione della lingua nel cinema reinverginiamo Lumière e il 1895, il cinematografo, e poniamo le premesse del film come problematica, sottraendo il cinema al cinema confuso con i rumori del mondo, con il mercato e i mercanti.

E non a parte, e non in un secondo tempo va affrontato il tema del pubblico. Il pubblico è tema pertinente. Il pubblico non appartiene alla genericità e alla improprietà. Il sapere non può privarsi del pubblico. La filosofia attende alla categoria di pubblico nel mentre attende alle categorie dei massimi sistemi. La dignità della filosofia si mette in vista della dignità del pubblico. Il sapere che va rispettato non può a sua volta non rispettare il pubblico. Il sapere ignorante del pubblico è sapere irresponsabile in buona parte. Il sapere, dicendo e nominando il proprio albero scientifico — a cui il sapiente (detto e nominato dal sapere) presta le cure adeguate —, dice e nomina la scuola presso la quale il sapiente opererà maestro con allievi, dice e nomina il pubblico, la dignità del pubblico. Il sapere concettualizza il pubblico, alza il pubblico a concetto. Il cinema, che la filosofia non può abrogare non potendo annullare le Muse, deve essere domandato — e perciò atteso — in un orizzonte marcatamente problematico, nell'ambito del quale non solo viene problematizzato il cinema come cinematografo e film, questionando la lingua (e discipline affini), ma viene anche posto il tema del pubblico, come pubblico « specifico », cioè con scientifica responsabilità cinematografica, e come « moralità » di pubblico.

DREAMHOUSING

LE CASE DEI SOGNI

di Marc Balet



Una casa di sogno per due per le vacanze — la grande evasione — due nuvole gonfiate (la nuvola per le attività notturne è a sinistra, la nuvola per le attività giornaliere è a destra) — queste sono collegate da un corridoio di arcobaleno dentro il quale si muovono i personaggi.



La colonna di sostegno serve 1) per uno sbocco fisso nel quale è inserita la casa di nuvola. 2) come sorgente di elettricità e il luogo d'installazione per i servizi igienici e le comunicazioni e in terzo luogo, come un monumento ai suoi proprietari originari... (dopo la demolizione della casa la colonna resta, così che i servizi possono essere utilizzati dai passanti).

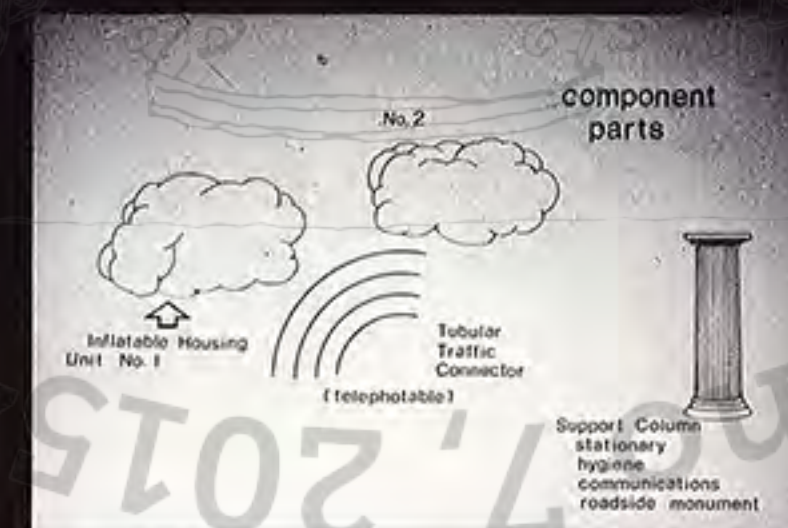


Diagramma delle quattro parti componenti la casa.

Questo atteggiamento ben consolidato nell'ambito del fare odierno, si esplica a diversi livelli, dalle ragioni più bassamente speculative si passa all'intreccio tra il culto per la filologia e l'affare, ad una vera e propria filosofia del « revival ». Si può iniziare dai capricci della moda.

Capricci non gratuiti, dal momento che l'orientamento sarebbe quello di indurci a vestire si di robivecchi, cosa in sé non del tutto disdicevole, ma con i prezzi da boutique, dove per un taffetà della nonna si chiedono centinaia di migliaia di lire. Per la donna il tuffo nel passato non si limita agli accessori: è necessario che il corpo sia dieteticamente preraffaelita e con tale occasione il sistema riesce a vendere a caro prezzo anche la fame, una fame coltivata in laboratorio.

Fino a questo punto nella sfera dei bisogni indotti per allargare la frontiera del consumismo, cerchiamo ora di risalire ai più illuminati commerci intessuti di filologia.

Nella musica leggera si ripescano episodi o interi filoni musicali bruciati anzitempo dall'industria discografica.

Per il romanzo si ritorna alla trama ben congegnata, all'intreccio, Tarzan, Sandokan, il Capitano Nemo, D'Artagnan.

Nel territorio dell'architettura e del design, si ripropongono i mobili di Machintosh, si commercializza il costruttivismo russo, il mobile radio neogotico degli anni 30, il bodoir razionalista, le lampade del Bauhaus, i cataloghi dei postal market inizio secolo, la grafica liberty e così via.

Questa propensione a rituffarsi nel passato abbastanza prossimo si può interpretare anche psico-sociologicamente, oltre che in chiave snobistico-culturale, come un globale indistinto tentativo volto ad attenuare l'ansia del presente e lo shock del futuro ampiamente rilevabili dalla società di massa.

Se ci addentriamo però nello specifico istituzionale dell'area culturale, troviamo ad esempio che per Mc Luhan « siccome i media non sono più naturali ma tecnologici e la tecnologia risulta un prolungamento della sensorialità e dell'estetica nel vero senso della parola, le acquisizioni tecnologiche ci consentono tra le altre cose, anche di recuperare il bagaglio culturale del passato ». Se si evidenzia il diverso medium impiegato si può interpretare così l'happening, la body art, l'arte concettuale come riproposta del futurismo, del dadaismo, del surrealismo, si tratta infatti della stessa poetica trasposta dalla tela alla foto, dalla pagina all'immagine visualizzata, dalla scena al videotape, dall'oggetto al comportamento, dove quest'ultimo risulta sempre registrato, in foto, in pellicola o comunque documentato.

Se esiste un revival meditato e mediato da una filologia abituata alle trasposizioni tecnologiche ed elettriche, se ne può individuare un altro che potremmo definire filosofico linguistico, contrapposto e complementare al primo che tenta (Foucault, Deleuze ecc.) di negare presenze esterne; « non esiste un fuori con cui l'uomo possa realizzarsi, c'è solo un dentro e cioè un'enorme miniera culturale, compito dell'individuo è scavare in essa, di propagarla analiticamente ».

Questo è un tipo di revival artistico teso ad analizzare dall'interno i suoi stessi strumenti.

Molti luoghi già visitati dovranno essere riattraversati, molte storie riscritte.

Le nuvole gonfiate sono riposte insieme all'arcobaleno — quando arrivano sono attivate — in modo tale da offrire la possibilità di una varia scelta di posizione.



Una scelta di molte forme.



Una colonia delle case di vacanze sul Bruckner Blvd., NYC.



Quattro gite in bus — le prime sono gite in bus a Miami Beach.



Gite in bus a Dallas, Texas



Gite in bus sulla Luna

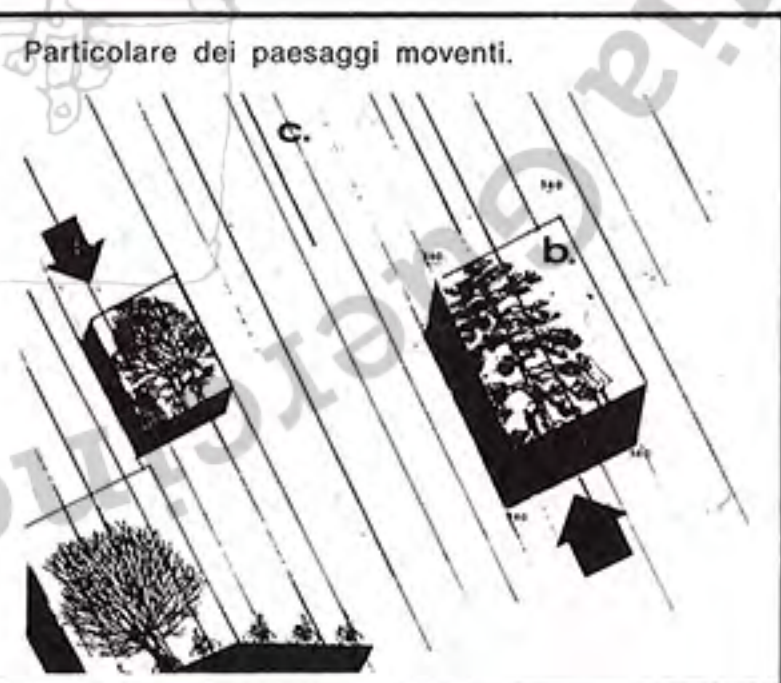


Gite in bus sulla Luna

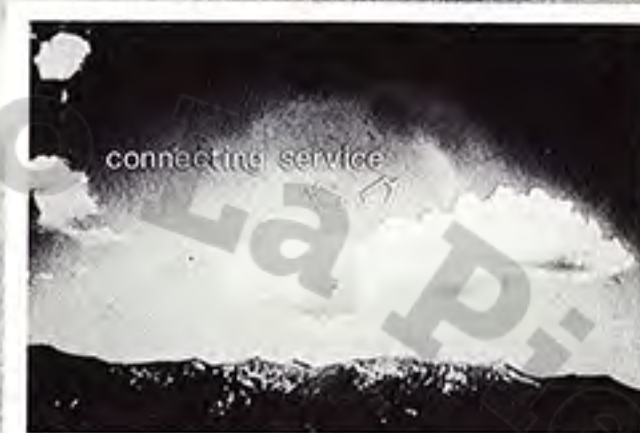
Mezzo di trasporto: la pioggia.



Particolare dei paesaggi moventi.



Qui è mostrata la flessibilità del sistema. Notare l'aumento dei servizi durante l'ora di punta alle 9 a.m. e di nuovo alle 5 p.m.



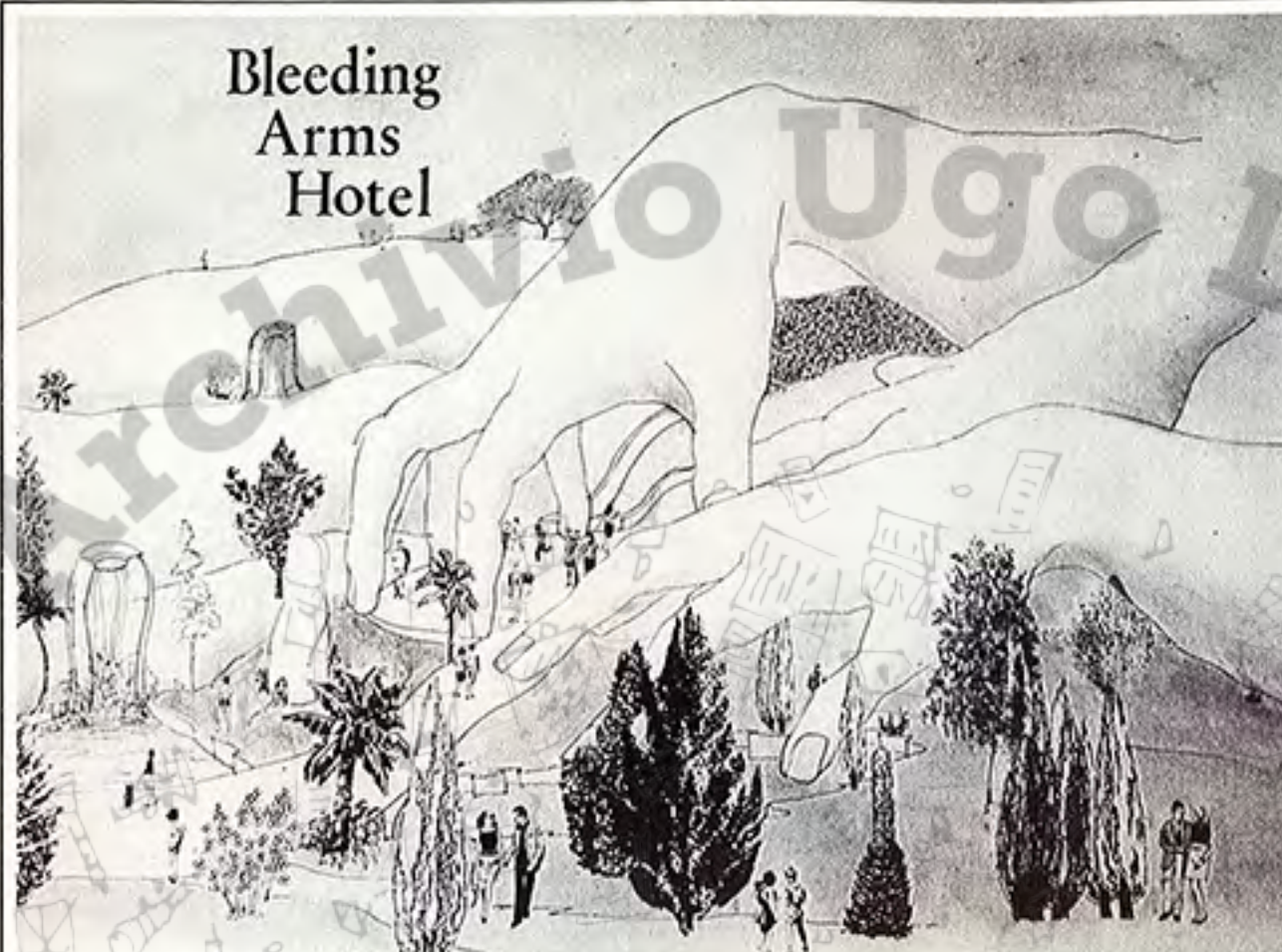
Uno dei centri di trasporto di tutto il mondo.

Interpretazione del Condominio della casa da Tè.

Il complesso dello sviluppo edilizio è servito su un vassoio d'argento.



Bleeding Arms Hotel



L'albergo delle Braccia Sanguinanti - schema per L.A., California



L'ingresso.



Progetto per la costruzione di un'aggiunta all'ala Est. Aggiunta dell'ala Est in sezione.

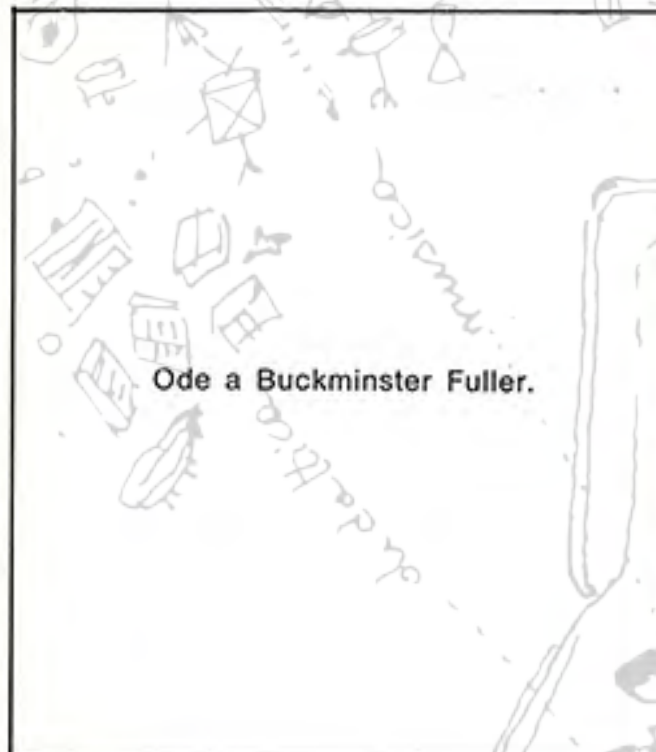


Veduta dall'ala Sud.

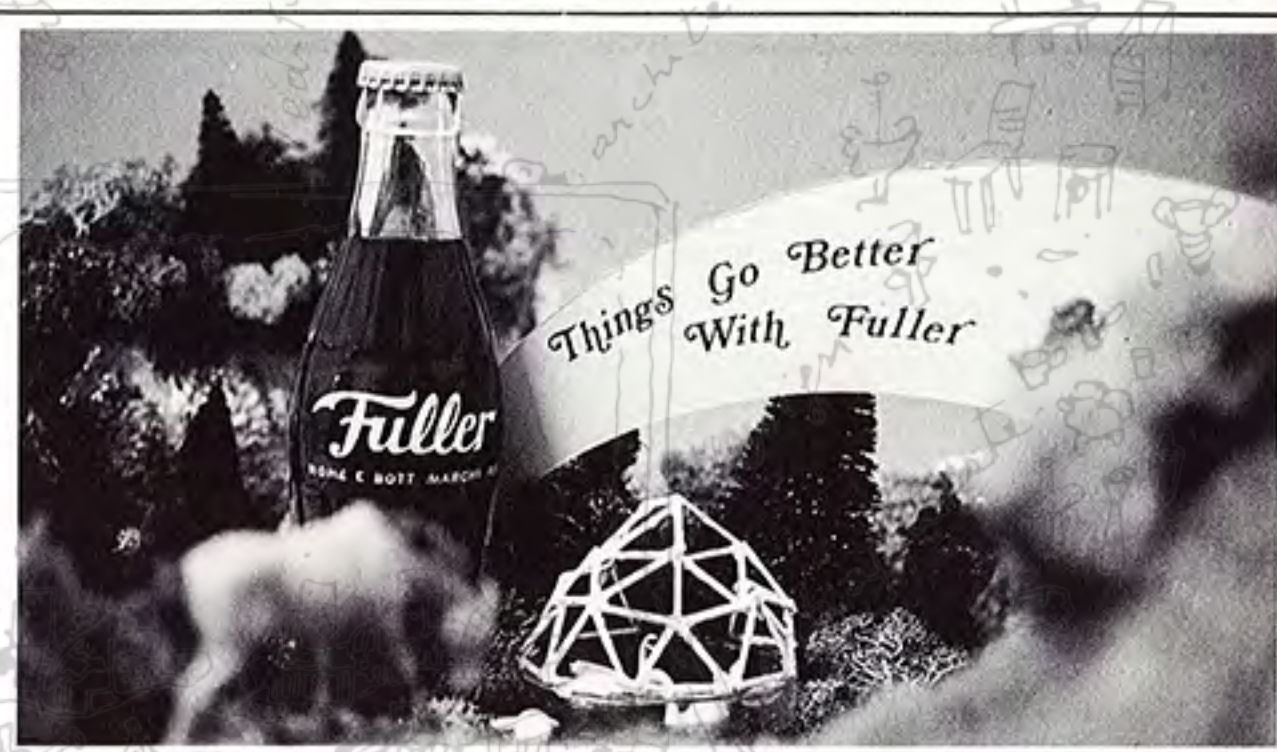


Vicino alle piscine

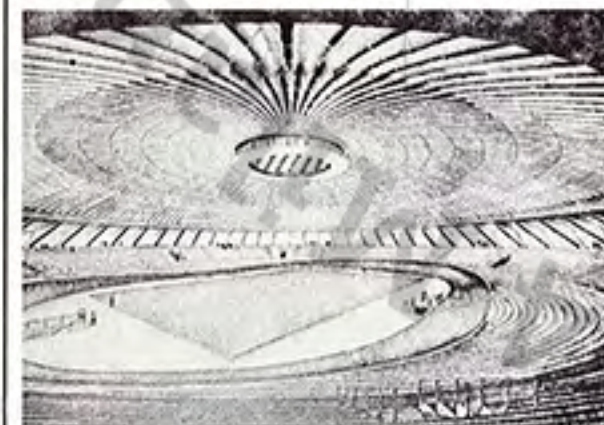
Palazzo Putti - uno schema per Firenze.



Ode a Buckminster Fuller.



Bevete più nervi.



Interno di Nervi.





Studio del paesaggio della casa di sogno.



City Limits Series.



A seconda della configurazione delle bolle si producono vari modi di vivere.



Una parte della Città Istantanea in sezione.



Frammenti industriali sono collocati nel fluido causando la liberazione delle unità-cellulari desiderate.



Un'altra possibile posizione per la città istantanea.



I mezzi di trasporto sono « efferves-car » - le bolle da parcheggio « floaters » sono usate per parcheggi di breve durata.



Luoghi di bolle da visitare. Bungalow di bolle sono attaccati per vacanze istantanee. Le bolle sono classificate qui a seconda del loro uso.



Ogni Città Istantanea è collocata nel proprio contenitore - qui la città collocata a Manhattan.

instant city

A seconda della composizione e delle necessità di una famiglia vengono erogate diverse unità di voltaggio.



Veduta di

Contributo austriaco al salone internazionale di design 1971 a Tokio

Idea e design: Jörg Mayr
 Testo: Harald Baloch e Jörg Mayr
 Fotografia: Hans Georg Tropper
 Direttore di produzione: Peter Richter

Le fotografie furono fatte nell'interno e nel giardino del castello Eggenberg a Graz.

(1) Magnifico Rettore, egregi Professori, cari studenti. Permettetemi di presentarvi oggi un mio lavoro che ha contribuito in modo determinante alla mia chiamata su questa cattedra. Anche a rischio di non potervi illustrare con sufficiente ampiezza il mio progetto, è stato necessario includere nella seguente analisi alcune annotazioni autobiografiche e soggettive (2). Insieme ad altri 27 concorrenti ho dato la caccia per mesi all'incarico per il contri-

buto austriaco al Salone Internazionale di Design 71, che negli ambienti competenti gode di moltissima stima. L'incarico era stato concesso dal Ministero dell'Industria e del Commercio, che doveva prendere in considerazione anche gli interessi dell'industria del settore. I miei sforzi per ottenere l'incarico sono stati coronati da successo ed ancora una volta è andata bene. Il trionfo nei confronti di tutta la concorrenza, al quale mi sono abbandonato per breve tempo, è stato totale. Ben presto però fui sopraffatto da un opprimente senso di insicurezza.

Nonostante il fatto che il mio progetto fosse apparso come una innovazione alla commissione nazionale giudicante, gli mancavano chiaramente alcuni elementi per farlo apparire sensazionale anche a livello internazionale. Illuminanti acquisizioni riportate da un seminario «Design e Controdesign nella dialettica delle forze sociali» (3), tenutosi nella primavera del 1970 a Napoli, hanno indotto me ed i miei collaboratori a sperimentare un gioco simulato di ruoli. Ci siamo posti il compito di prendere a bersaglio il progetto dalla visuale di tutti i

pensabili aspetti ideologici e commerciali. Io stesso ho assunto il ruolo di portavoce delle opinioni correnti presso le nostre università, ruolo tanto più significativo, in quanto già da allora non era da me lontana l'ipotesi di una mia candidatura per una cattedra universitaria. Tramite la simulazione dei ruoli è stato possibile adattare l'interpretazione del progetto sia alla critica culturale di H. D. Thoreau (4), in voga presso i giovani intellettuali americani, sia all'estetica marxista più avanzata. Le formule interpretative accuratamente sviluppate avevano il compito da una parte di proporre il mio design come un elemento a servizio di una vita povera di oggetti, semplice, «reale» e, contemporaneamente, proprio come oggetto di identificazione di speranze utopiche, come oggetto estetico, che smascherasse in senso marxista il mondo del lavoro alienato e da qui servisse da incitamento per una azione rivoluzionaria e liberatrice. Durante questo oneroso lavoro di supporto filosofico del progetto si è purtroppo verificato che due dei miei collaboratori più dotati non sono più riusciti a liberarsi dei loro ruoli. Essi intesero in modo crescente i loro contributi, estremamente importanti per il team work, come una mistificazione cinica e pericolosa del consumatore attraverso formule politico-sociali prive di contenuto. Per non ostacolare il nostro lavoro, mi sono trovato costretto a sciogliere il nostro rapporto di collaborazione, nonostante il loro alto grado di preparazione. Le due illustrazioni del mio progetto alle-

zioni renderebbero superflua la seguente descrizione del progetto, poiché qualsiasi interpretazione dovrebbe armonizzare con la mia universale. Ciononostante vorrei apportare anche in questo contesto quelle parole convincenti e trascinanti che, accompagnate al mio progetto di design, siano in grado di fugare ogni dubbio ed incertezza.

In uno sfarzoso salone di rappresentanza, di pura tradizione europea, si trova una serie di mobili semplici, scervi di ogni ridondanza stilistica, essenziali, che formano una elementare living unit. Questi oggetti, ridotti ormai a silenziosi servitori dei loro utenti, sono in netto contrasto con l'ambiente feudale che li circonda. In questo insieme di oggetti d'uso viene posta una piramide a specchi, il cui compito primo è di provocare delle precise riflessioni sulla composizione, che altrimenti rimarrebbe priva di dimensione. Rispecchiando, la piramide si solidarizza con il letto, il tavolo, le sedie ecc. e riporta quindi questi semplici mobili al significato che loro spetta. Attraverso questa mia manipolazione questi oggetti elementari acquistano proprio quella grandezza mitica che li trasforma in strumenti efficaci e simboli provocatori per la lotta contro lo sfruttamento e la repressione. La potenza critica della piramide a specchi sviluppa il suo effetto anche nel giardino di fronte al castello. Usato nel gioco dei bambini, questo corpo arcaico, puro, geometrico, appare come un potente segnale della non violenza e così come medium di un nuovo, umano orientamento nell'essere.

Il successo (6) di Tokyo ci ha dato ragione. Il Walker Art Center di Minneapolis ha acquistato il mio progetto per la sua collezione di design ed il gruppo industriale Shibaden si è assicurato — con l'intenzione di smerciare il controdesign secondo la prassi corrente come feticcio da élite — i diritti non solo per una produzione di massa della variante ridotta della piramide a specchi, ma anche per l'uso del mio lavoro di interpretazione filosofica in campagne pubblicitarie.

La situazione sviluppatesi in seguito alla produzione di massa del mio progetto dovrà da me essere sottoposta ad una esatta analisi empirica con riferimento alle sue implicazioni socio-economiche e psicologiche. La chiamata a questa alta cattedra mi garantirà la disponibilità di tempo e la libertà necessarie a questo compito. Gaudeamus igitur!

(2) Il seguente testo è la prolusione, riveduta ed abbreviata per la pubblicazione, tenuta in veste di nuovo titolare della cattedra «Arredamento e disegno industriale», al Politecnico di Vienna nell'anno accademico 1973-74.

(3) Questo mi sembra giustificato in base alle considerazioni basilari di Gill Mc Cannan in «Contemporary Design and the designer's individuality» (Oxford University Press 1969), in cui viene dimostrato che una esatta conoscenza della personalità del designer è una premessa indispensabile per qualsiasi interpretazione di design.

(4) Il seminario fu condotto da Almerico de Angelis; i risultati sono disponibili in forma dattiloscritta.

(5) Confronta Henry David Thoreau, Walden oder Leben in den Wäldern, Zurigo 1971.

(6) Il progetto venne proiettato in forma di ologramma in un angolo della sala di conferenza.

(7) Si confrontino tra l'altro le recensioni nel Mainichi Newspaper (4.10.1971), Asahi Shinbun (4.10.1971), Washington Post (8.10.1971), Daily Mirror (9.10.1971), Le Monde (13.10.1971), Neue Zürcher Zeitung (13.10.1971) e Domus Nr. 504.



Archivio Ugo La Pietra

Franco Ravedone

All'inizio del 1974, volendo offrire una soluzione « artistica » alla separazione dell'arte e desiderando realizzare non più opere, ma azioni che fossero semplicemente esempi didattici di comportamento « politico », poco complesse e facili da ricomporre in sequenze fotografiche, ho indirizzato la mia ricerca a tutte quelle attività materiali, anche le più anonime e umili, che fosse possibile esplicitare in relazione o all'interno degli spazi adibiti alla costruzione e presentazione di arte o sugli strumenti, sui supporti fisici dei prodotti artistici. Ho iniziato visitando alcune gallerie d'arte vestito da minatore facendomi fotografare in posizioni opposte rispetto a quelle assunte dalle persone a me vicine in quel momento.

Il risultato fotografico di questa azione serve a evidenziare la mia distanza da ciò che è oggi il sistema culturale. La stonatura eventualmente percepibile nell'uso grammaticale del mio corpo (il minatore oltre che essere la figura letteraria di colui che porta con sé l'esperienza dell'abisso e quindi del diverso è anche una delle immagini possibili dello sfruttato di fronte al quale l'arte non ha più diritti) è voluta e corrispondeva in me al desiderio di fare qualcosa di poco smaltito.

Successivamente, volendo dare, nel contesto di un avvenimento artistico, un apporto di pura energia fisica invece che intellettuale, sotto forma di lavoro manuale, ho aiutato Buren a montare l'ambiente da lui ideato in occasione della sua personale alla galleria Toselli; in seguito alla galleria l'Attico ho aiutato un falegname a smontare l'ambiente allestito per presentare la porta di Duchamp (Porta: II, Rue de Lerry). Alla galleria Marconi ho pesato i quadri esposti in una sala (erano dei quadri di Dorazio) ed ho fatto sollevare da un pesista la somma dei pesi rilevati. Per la verità già parecchio tempo fa avevo pensato di presentare come mia personale, i pesi delle opere di colui che mi aveva preceduto come espositore. Tuttavia quest'idea passata e la sua realizzazione recente mi pare che bene evidenzino la diversa soluzione cui è approdata la medesima urgenza. Nel mese di marzo mi son fatto fotografare mentre, vestito da cameriere, portavo cibo in una galleria d'arte. Qui il travestimento non solo evidenzia il ruolo che desidererei assumere se l'arte smettesse di essere mito e diventasse quotidianità, ma indica anche chiaramente il soggetto storico al quale mi sento di poter affidare le sorti dei miei desideri.

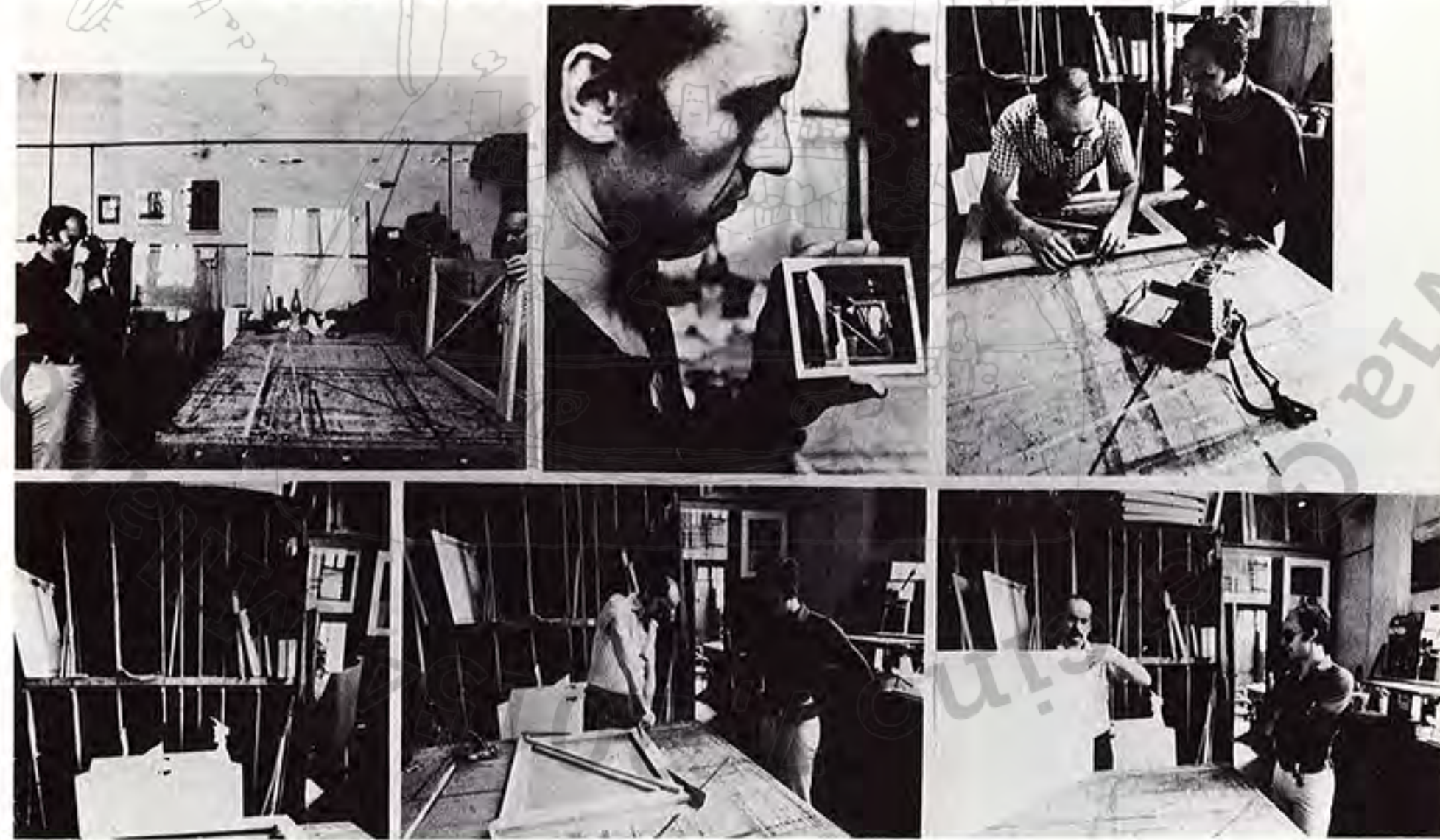
CONCERTO

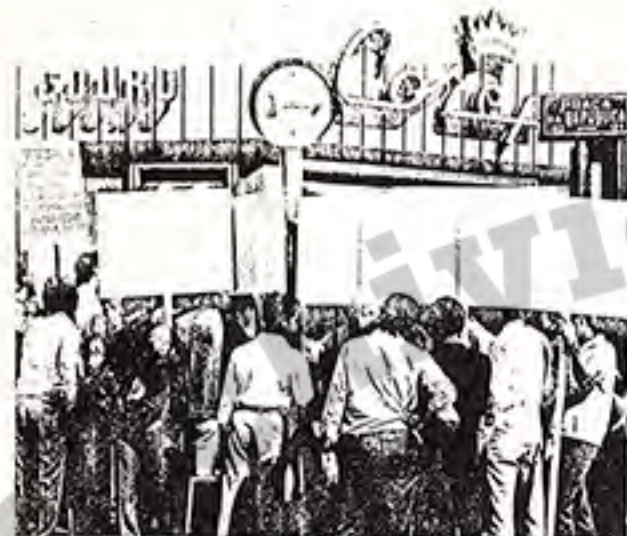


Archivio Ugo La Pietra

La riflessione sui ruoli all'interno del sistema culturale e sulla loro statica divisione viene esplicitata nella sequenza fotografica qui riprodotta dove faccio indossare un frack ad un falegname che sta lavorando ad un pianoforte. L'investitura con un abito che il sistema autorizza a portare solo ad un certo personaggio non solo desacralizza la figura di quest'ultimo, ma fa anche diventare « concreto » il rumore prodotto dallo strumento di lavoro. L'altra sequenza qui presentata è invece semplicemente la registrazione di un momento del lavoro di una persona che ha montato una tela su di un telaio. Qui l'intervento è minimale, non ho avuto bisogno di teatralizzare la situazione; mi è parso sufficiente bloccare un attimo di questa realtà per restituirla tutta la dirompente carica che possiede. I miei futuri progetti, che dovrebbero forse completare questa ricerca, comprendono una serie di foto dove mi faccio ritrarre nell'atto di riparare la macchina da scrivere di critici d'arte, e un insieme di opere formate da alcune serigrafie d'arte firmate dalle ragazze che le hanno stampate materialmente più le foto che testimoniano questi atti di « disubbidienza civile ». Tali opere oltre a ciò che denotano in termini di materialismo dialettico, vogliono anche essere ereticamente erotiche, un omaggio alla femminilità e alla vita edonistica.

CAMPO MINATO





Fred Forest

IL BIANCO INVADE LA CITTÀ



Azione in San Paolo del Brasile

L'azione dell'artista si manifesta da sempre inserendo certe categorie nel campo del reale che sarebbero dovute appartenere al solo dominio dell'immaginazione. Questa funzione ha avuto come risultato salutare di contribuire all'allargamento permanente dei territori del pensiero nei quali si esercita l'attività dell'uomo. La libertà del pensiero come quella dei movimenti deve fare i conti con i nostri limiti organici, e molto spesso anche con i limiti inerenti ai nostri codici sociali, economici, culturali ecc... Limiti che l'uomo stesso ha posto in molti casi... L'immaginazione degli artisti, rimettendoli in discussione, se necessario attraverso trasgressioni anche brutali, gioca un ruolo nella loro possibile risistemazione. Si trova così tracciato lo spazio nel quale l'individuo trova, prova, riconosce, inventa il campo nel quale si potrà muovere, svilupparsi. Il lavoro artistico che perseguiamo noi stessi da molti anni, interpretato forse attraverso forme diverse si sposa con un tentativo costante in cui la volontà è tesa verso questa appropriazione/estensione.

Presenza di possesso dello spazio urbano informativo attraverso la messa in opera di una strategia sistematica di attrazione e di deviazione dei mass-media: pubblicazione di facciate bianche sui giornali, silenzi sonori e visuali alla radio e alla televisione.¹

Presenza di possesso dello spazio urbano attraverso scambi, spostamenti fisici di persone e di oggetti, attraverso l'introduzione di elementi estranei al ruolo detentore di cui le interazioni mirano a una modifica sociale del luogo...²

Presenza di possesso, messa in evidenza da certi dati concreti della sociologia del quotidiano in cui l'evidenza è facilitata dall'immagine elettronica che dobbiamo focalizzare, amplificare o dinamizzare su uno spazio catodico...³

Poiché tutte queste azioni hanno lo stesso scopo, cioè di tentare di contribuire, modestamente d'accordo, ma concretamente, all'esplorazione dello spazio in tutte le sue dimensioni, ad allargare, se possibile, tutte le configurazioni che offre. Fare scoppiare la cricca degli stereotipi che l'assegnano a un ruolo riduttore, in funzioni molto precise/troppo precise. Introdurre infine lo spazio dell'Arte in quello della Vita e viceversa. Lavoro di rigenerazione sullo spazio - rigenerazione dello spazio - Trasformazione/rinnovamento - Cambiamento di comportamenti - Azione esplorativa nel senso topografico, ma anche volontà di attivazione del luogo riconosciuto per convertirlo nel campo degli incontri - Incroci dove si ricongiungono gli itinerari - Luogo non solamente auspicabile, ma possibile in senso positivo, per scambi e per comunicazione - Addizione/moltiplicazione dello spazio che prende in prestito i canali di comunicazione di massa sotto forma dialogica - Spetta a noi condurre questa ricerca all'interno della realtà quotidiana dove lo spazio fisico è bloccato da indicazioni imperative che determinano i nostri spostamenti. A questo proposito sarebbe interessante studiare le conseguenze dirette e indirette della segnaletica urbana sugli individui. Consta-

tare infine che i nostri spazi sono sempre spazi strutturati da leggi obbligate la cui cieca osservazione sterilizza ogni divenire. Ecco perché è indispensabile introdurre nelle programmazioni (esplicito o implicito) serie di perturbazioni. Il nostro lavoro consiste in un primo tempo nel capire le perturbazioni e in un secondo tempo nel realizzarle nel luogo scelto. È un lavoro, questo, che spesso si traduce nel rimettere in discussione lo spazio dato, le cui funzioni arbitrariamente ferme, sono sia limiti ai nostri liberi movimenti sia divieti per le attività che noi potremmo, e che noi avremmo voluto svilupparvi. Bisogna ripensare allo spazio come un luogo neutro. Di conseguenza ogni luogo può servire per proteggere qualsiasi forma di attività possibile. I codici sociali, più che le comodità funzionali, ne limitano in modo restrittivo l'uso e l'utilità. Un museo, per esempio, è un luogo destinato inizialmente a esporre la pittura appendendola ai muri, ma niente impedirebbe di organizzarvi occasionalmente (o permanentemente) convegni, nursery, funzioni religiose, bordelli o congressi di gastronomia.

È in causa solo l'immaginazione di coloro che hanno il compito di amministrare tali spazi. Ogni volta che uno spazio dato si trova ad essere così utilizzato per fini diversi da quelli abitualmente esercitati, vi è una rigenerazione dello spazio. Il repertorio limitato e ripetitivo di gesti di appropriazione che questo richiede, si trova così rinnovato, arricchito, moltiplicato. Il ruolo degli artisti; il loro lavoro, la loro azione può essere considerata oggi nella prospettiva di una funzione critica che riesce a introdurre parassiti (al momento e nel luogo opportuno) nelle organizzazioni chiuse, in spazi chiusi, nel campo di differenti codici sociali imposti. Il nostro lavoro, a un certo livello di interpretazione, può essere legittimamente percepito con tale spirito. Ciò comporta al tempo stesso una volontà di appropriazione e di integrazione nello stesso momento in cui questo costituisce un tentativo permanente di sovversione e di rinnovamento a causa di rotture successive. Queste rotture richiedono delle lacerazioni nel tessuto delle abitudini e dei conformismi attraverso i quali spunterà il nuovo. Creare delle situazioni, dar vita ad avvenimenti, favorire una certa presa di coscienza nell'individuo, inviarlo alla riflessione, aiutarlo nella comunicazione affinché il frutto di questa riflessione si scambi, si completi e si affini. Stimolare l'immaginazione. Ecco questo mi sembra un programma appassionante il cui campo resterà sempre da esaurire.

¹ Esperienze di comunicazione Spazio-media, attraverso i mass-media, realizzate sui giornali: *Le Monde*, *La Tribune de Lausanne*, *Quest-France*; la televisione francese: primo canale; radio France-Culture; Joven Pan.

² Il bianco invade la città, azione sulla strada di San Paolo - ottobre '73. «Vuole giocare con me al ritratto di famiglia?» di Hay les Roses.

³ «Archeologia del presente» investigazione in rue Guérégaud - Galerie Germain, Paris, maggio 1973.



PER UNA RICOSTRUZIONE DI COMPORTAMENTI URBANI



E. Ceretto
M. G. Daprà
V. Gallo
A. Mascardi
W. Mazzella

I dualismi che hanno caratterizzato le dialettiche sociali del passato sono progressivamente caduti, annullati dalla attuale realtà capitalista.

Non ha più senso, oggi, parlare di agricoltura e di industria come di attività indipendenti e contrapposte, perché ambedue sono attività produttive appartenenti all'unico modo di produzione possibile nel nostro tempo, il modo di produzione capitalistico, e si dispongono sul territorio in una alternanza spaziale unificata nel piano organizzativo della produzione. Il loro rapporto reciproco non è dialettico, ma unidirezionale, di subordinazione gerarchica indotta dalle relative specificità strutturali e dalla forma del mercato.

Analogamente non ha più senso parlare di città e di campagna come di due realtà distinte, fronteggianti sul territorio. E questo non perché la città ha infranto le sue mura e mutato le sue dimensioni, è diventata metropoli, megalopoli, conurbazione dai confini indefiniti e continuamente erode nella sua crescita foreste e seminati, ma perché il piano produttivo proietta la nuova sostanza dell'urbano, l'organizzazione cioè che la città si è data riutilizzando se stessa, sulla totalità dello spazio fisico disponibile. La condizione urbana si identifica nella contrapposizione di centro e di periferia, travalica i limiti fisici del vecchio manufatto e si riproduce su scale allargate nella contrapposizione di nuclei di condensazione produttiva e consumistica e di sacche di sottosviluppo. Il territorio diviene l'effettiva città del capitale e la sola dialettica che vi è ammessa è quella dello sviluppo ineguale.

Crolla anche il tradizionale confine tra sfera pubblica e sfera privata come momenti separati e complementari del vivere urbano, volti l'uno alla creazione della coscienza collettiva e l'altro alla estrinsecazione delle individualità dei singoli.

I rapporti tra gli uomini sono sostituiti e filtrati dai rapporti con gli oggetti e gli oggetti partecipano tutti, dal cucchiaino alla città, di una comune qualità di merci. Nella generalizzazione della condizione urbana ogni atto dell'esistenza che si collochi al di là della funzione meramente produttiva tende a tradursi, anziché in esperienza autonoma, in fatto di consumo. Cade così la possibilità di esprimere quelle facoltà individuali di interiorizzazione che sono capaci di determinare una modificazione soggettiva del reale e cadono sia la possibilità di comunicare attraverso lo scambio di messaggi spontanei, sia quella di autoprodurre e autogestire una propria autonoma attività creativa.

In questo contesto l'analisi urbana volta a cogliere le specificità strutturali e formali delle singole metropoli, se può essere valida premessa a una disciplina dalle intenzioni esclusivamente razionalizzatrici, perde di rilevanza in quanto strumento politico di conoscenza.

Essa tende in genere, infatti, a includere nelle matrici dell'assetto contemporaneo le peculiarità fisiche e i residui storici ancora leggibili all'interno o al di sotto degli attuali tracciati, peculiarità e residui che,



di fatto, in ogni successivo passaggio di ruolo della città hanno assunto valore di pura riserva di risorse, di materiali e di qualità formali disponibili per essere recuperati e reimpiegati in funzione delle nuove esigenze.

L'indagine morfologica evidenzia le qualità apparenti e accidentali di un manufatto che ha storicamente svolto una precisa funzione, ma che oggi è soltanto un frammento particolarmente caotico e contraddittorio di una realtà ben più estesa, un nodo in un sistema che, omogeneo di fatto, appare discontinuo nella complementarietà organizzata delle sue funzioni. La lettura visuale diviene mistificazione nel momento in cui assume come esperienza soggettiva una mediazione figurale, l'immagine della città, che è invece un puro rivestimento pubblicitario, indifferente alle specificità dell'oggetto e attinente solo alla sua natura universale di merce.

La conoscenza della città come manufatto deve passare attraverso la conoscenza dei meccanismi che trasformano ogni prodotto in merce.

La conoscenza della condizione urbana deve passare attraverso la conoscenza dei comportamenti che nella merce sono prefigurati ed imposti.

Non a caso, infatti, la scienza urbana del capitale, perché tale è per eccellenza l'urbanistica funzionalistica, ha scelto nella vasta gamma dei comportamenti possibili quelli corrispondenti alle esigenze del sistema e su di essi ha organizzato la ristrutturazione dello spazio fisico.

I comportamenti ammessi, abitare, lavorare, ricrearsi nel tempo libero, circolare, si dispongono sul territorio in ambiti separati che riproducono i modelli della divisione sociale del lavoro. Il loro rapporto reciproco non è gerarchico perché non è gerarchico il rapporto che lega i due cardini del sistema, la produzione ed il consumo.

L'abitazione estende alla sfera privata il controllo sociale, sancisce i rapporti tra l'uomo e gli oggetti, impone un repertorio di comportamenti prefissati volti a escludere ogni manifestazione spontanea e a impedire alle classi subalterne di costituire o recuperare un proprio autonomo patrimonio culturale. Abitare vuol dire vivere in libertà vigilata: la rappresentatività viene accettata come il solo valore capace di regolare le relazioni sociali, bisogni e comportamenti vengono deviati verso obiettivi puramente consumistici.

I luoghi del lavoro riflettono il modo di produzione capitalistico che, nel suo sviluppo, tende sempre più a recuperare il processo lavorativo all'interno del processo di valorizzazione.

Immobilitato in un preciso ruolo gerarchico, estraniato dal prodotto ed escluso dal processo di produzione, incapace di determinare la propria quantità di lavoro e di adattarne il ritmo alle proprie possibilità, il lavoratore non sviluppa nel lavoro una libera energia, ma logora le proprie capacità fisiche e intellettuali. Lavorare significa compiere una scelta forzata: il lavoro non si pone come soddisfazione di un bisogno, ma come mezzo inevitabile per soddisfare bisogni estranei, indotti attraverso una continua e capillare opera di persuasione.

L'uso del tempo libero, di questo momento di non lavoro rivitalizzante, contrasta e panacea al continuo sfruttamento delle capacità psicofisiche dell'individuo, diviene il luogo del consumo improvvisato

e irresponsabile. Brevi intervalli, fine settimana, vacanze si risolvono in ogni caso in tentativi caotici e frustranti di evasione. Il relax induce all'oblio, all'anticomunicazione, al non lavoro mentale e si pone in definitiva come lo strumento principale per un bombardamento sistematico di oggetti connotanti false collocazioni sociali.

La circolazione delle persone, delle merci e delle informazioni mercificate, sostituisce, e annulla la comunicazione. La gestione esclusiva e autoritaria della struttura informativa da parte del potere, la continua rappresentazione di una realtà reinventata, filtrata ed imposta attraverso i più perfezionati canali, induce una sorta di atteggiamento passivo, acritico nel quale si cancellano i valori spontanei: l'alienazione diviene totale, ciascuno resta confuso per sempre nel ruolo che gli è stato assegnato.

Gli operatori intellettuali che, nel campo dell'urbano, intendono ricostruire il proprio ruolo al di là dei limiti e dei metodi della tradizione disciplinare si collocano, grosso modo, in due filoni. L'obiettivo comune è la riappropriazione del territorio urbanizzato da parte delle classi che non ne partecipano alla gestione, ma la subiscono come ulteriore momento di sfruttamento e di controllo sociale. Differiscono, invece, sia le strade prescelte, sia la definizione stessa di riappropriazione.

Gli uni legano direttamente le loro elaborazioni specifiche alle lotte urbane del proletariato. I loro sforzi sono rivolti a colpire e stravolgere l'uso capitalistico dello spazio, tuttavia il loro agire si pone ancora nella dimensione tutta capitalista dell'avere. Essi aiutano infatti le classi subalterne ad avere più case, più servizi, più supporti fisici per le attività del tempo libero. Anche se politicamente corrette, queste operazioni si scontrano, per il momento, con le capacità di ricupero di cui il sistema dispone. I parziali miglioramenti conseguiti si risolvono, ancora una volta, nel consumo. Il momentaneo cambiamento di segno non altera la natura delle tecniche disciplinari alle quali si è fatto ricorso.

Al secondo filone appartengono invece quanti spostano il loro interesse dai veicoli materiali dello sfruttamento e dell'oppressione ai comportamenti che, per quanto possano apparire estranei agli obiettivi delle rivendicazioni più immediate, sono in realtà i veri tramiti impositivi della attuale condizione urbana. La riappropriazione non viene intesa nel significato borghese, quantitativo di avere delle cose o di averne di più, ma come riappropriazione di sé, ricostruzione del proprio percepire e del proprio comportarsi in funzione di una fruizione autonoma del reale.

Riferimenti e sollecitazioni vengono ricercati negli ambiti che la cultura capitalista, la sola oggi possibile, ha volutamente emarginato oppure non è riuscita a impregnare completamente.

L'architettura povera coglie i comportamenti nella loro qualità di prodotti ultimi di una serie di messaggi trasmessi attraverso i sistemi mercificati, ormai inseparabili, degli oggetti e delle informazioni. La consuetudine sociale trasforma la realtà in prodotto e vi immette norme precise e inderogabili, dettate dalle necessità di adeguamento di ogni società ai limiti storici di riproduzione delle proprie condizioni di esistenza. I sensi cessano di essere tramiti di esperienza soggettiva del reale, si socializzano e si gerarchizzano. Gestì e

comportamenti si staccano progressivamente dalla fisicità, che non esiste più come natura e non è più recuperabile direttamente. Per sottrarsi alle dimensioni imposte, ricostruire comportamenti non convenzionali, ritrovare il senso di un vivere autonomo occorre utilizzare il processo, divenuto irreversibile, che lega i comportamenti alle cose in una relazione univoca di dipendenza. Il confronto deve ancora passare attraverso gli oggetti ma, per divenire dialogo, non può né usare gli oggetti mercificati, né rivolgersi ad oggetti nuovi o ad oggetti deformati o stravolti, che sarebbero comunque immediatamente recuperati dall'elaborazione sociale. Un'analisi basata sull'emarginazione degli abituali codici estetici di lettura della sostanza sensibile ha permesso di individuare nello spazio urbano, in tutto quello spazio, cioè, dove si abita, si lavora, si circola e ci si ricrea, larghe fasce sempre presenti di oggetti legati ad una fruizione puramente quotidiana e, per ora, staccati da una diretta connotazione sociale.

La manutenzione delle reti delle canalizzazioni sotterranee determina lacerazioni effimere ma continuamente rinnovate nelle superfici viarie. Brecce, spacchi serpeggianti, scavi profondi rompono provvisoriamente il terreno alterando la forma dei percorsi abituali. Condutture e cavi nascosti appaiono improvvisamente alla luce.

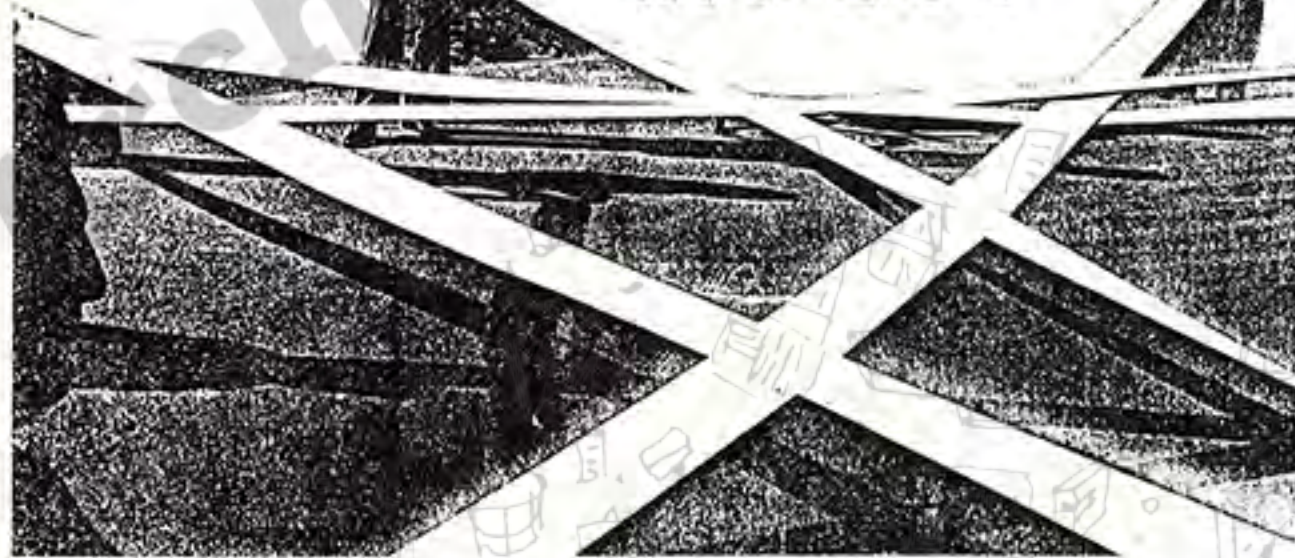
Mucchi di terriccio, di ghiaia, di frammenti di asfalto si depositano ai margini in profili casuali, temporaneamente sovrapposti alle immagini architettoniche e ai brandelli di falsa natura. Rozze e improvvisate segnalazioni di momentanei divieti di traffico scandiscono il passaggio con inaspettate emergenze banali.

Binari e cavi intrecciano trame assurde, prive di significati. Le strisce pedonali proiettano sull'asfalto e sul selciato disegni sempre mutevoli secondo l'accidentalità dei passaggi e delle tracce vitali.

L'incontro-confronto con questi oggetti ignorati si svolge nello spazio di sperimentazioni soggettive, del tutto estemporanee e transitorie. I primi gesti, goffi, impacciati, esitanti, sono ancora legati ai codici della fruizione abituale degli oggetti. Si scende con cautela nelle trincee urbane, ci si siede in cerchio attorno a un tombino, ci si inerpica stentatamente su cumuli di sabbia. Ma ben presto i comportamenti si liberano sotto la spinta delle sollecitazioni inusitate e l'esperienza diviene felice momento di vacanza dal sistema delle convenzioni sociali. Il corpo ritrova, sia pure per poco, la sua fisicità. Si rinnovano anche i nostri rapporti reciproci. Ci ammuochiamo tutti, uno sopra l'altro, dentro una transenna solitaria. Ci impossessiamo dei cavalletti, li spostiamo, li ammonticchiamo in sculture improvvisate subito distrutte. Passiamo dai viali tranquilli a zone di traffico intenso, dove la gente sospende per un momento il suo andare, ci guarda prima con curiosità, poi con interesse, poi partecipa divertita al nostro gioco.

Sono tentativi che, chiaramente, non possono e, soprattutto, non vogliono diventare modelli né rinchiudersi in norme, operazioni creative che compiamo su noi stessi come realtà disponibile, ricerche che hanno già inciso sui nostri atteggiamenti e sulla nostra dimensione di uomini urbani e di architetti, ma che riteniamo valide solo nel momento in cui sono vissute e delle quali non vogliamo per ora né definire i limiti né prevedere la portata.

Creatività urbana



L'organizzazione della struttura della città può favorire, ridurre o reprimere la capacità specifica dell'uomo di vivere ed elaborare insieme oggetti e comportamenti che esprimano idee di valore.

La città moderna, la città di speculazione, sviluppata nel massimo interesse per il guadagno privato, risulta priva di spazio comunitario utile allo sviluppo di una vita di relazione. Le strade, inibite ai giochi dei bambini, insieme alla piazza (quando c'è) non hanno un pur minimo valore di luogo di incontro e di scambio; il traffico nevrotico, l'ingombro delle macchine parcheggiate le rendono inagibili. I rapporti umani sono ormai pressoché annullati. Nella città si va verificando il fenomeno assurdo di un accumulo fisico di persone isolate, senza alcun contatto tra loro. Come una folla di allucinati si convive senza incontrarsi. I percorsi urbani che ciascuno deve compiere nell'arco della giornata sono già segnati in anticipo; gli incontri programmati senza sorpresa.

Le possibilità di vita comunitaria, in qualche misura ancora presente nel piccolo insediamento urbano, come il paese, sono state trasferite, nel caso se ne abbiano, all'interno dello spazio privato. Viene in tal modo a cadere una funzione specifica dello spazio pubblico; l'interesse per la città si annulla in favore di una maggior cura del proprio appartamento. Diminuita la cura collettiva dello spazio urbano, la speculazione edilizia ha potuto realizzare le più aberranti manomissioni, deformazioni e distruzioni dello spazio pubblico. Caduto il controllo ed il rispetto reciproco la città si è ridotta ad un coacervo informe di abitazioni, auto e pubblicità. In tal modo, mentre nel paese la casa è un rifugio, il piccolo spazio dove svolgere le più essenziali funzioni personali e familiari, nella città l'abitazione diventa sostitutiva dello spazio pubblico e si amplia in proporzione diretta alle possibilità economiche del proprietario.

Il soggiorno, se da una parte rifà il verso ai grandi saloni nobiliari (esprimendo volontà ed ambizioni emulative, quindi mancanza di valori e modelli propri), dall'altra tende a darsi come compensazione della mancanza di luoghi comunitari urbani. Il dialogo ridotto nel suo realizzarsi all'ambito chiuso dei conoscenti e degli invitati,

perde le possibilità di apertura plurima alle istanze e agli incontri casuali e quindi ad un suo realizzarsi più vivo.

Nell'ambito dell'appartamento, inoltre, al contrario della vecchia casa dove si realizza una privacy abbastanza confortante ed equilibrante, l'esterno con i suoi condizionamenti tormentosi penetra continuamente attraverso radio, televisione, telefono. Questi mezzi solo apparentemente stabiliscono il contatto del singolo con la comunità, in verità, almeno nel modo come sono gestite ed usate al momento, lo separano sempre più filtrando il contatto in una unilateralità distorta. Il progressivo isolamento degli individui, comunque, non è casuale: è funzionale ad un sistema repressivo disinteressato alla cura e permanenza di qualsiasi valore non economico, che sulla disgregazione delle forze sottili fonda le proprie forze e il proprio governo.

L'opposizione pertanto non può che partire dal tentativo di superamento da realizzare con stimoli all'incontro e al dialogo negli spazi pubblici e alle sollecitazioni di elaborazioni collettive di progetti di vita, verso una cultura di base, popolare. La città va rivista nell'ottica di un uso alternativo, superando le schematizzazioni presenti, per rivendicarla come spazio della creatività collettiva. Al presente la creatività (personale e ancor più collettiva), è pressoché completamente annullata. La sua rinuncia è imposta attraverso tutti i mezzi e le istituzioni pubbliche con penetrante insistenza e con la mancanza di luoghi favorevoli al suo esercizio collettivo. In questa situazione l'artista può svolgere un ruolo fondamentale, se rinunciando all'idea romantica di un fare mistico, superiore, viene a lavorare negli spazi urbani con l'intento di offrire stimoli ad un fantasticare ed immaginare insieme che possa essere di aiuto per superare l'aridità mentale e la povertà culturale diffuse; soprattutto, cercando la collaborazione e la partecipazione, è possibile reinventare la città, trovare ai suoi spazi un valore comunitario che permetta alla collettività di incontrarsi, parlarsi, discutere, accordarsi, interessarsi alle realtà psicologiche, sociali, politiche ed estetiche delle quali si partecipa.



l'architettura come corpo

Nel 1963 è occupata la facoltà di architettura di Roma; sempre a Roma lavorano Achille Perilli, Gastone Novelli (un curriculum dovrebbe poter essere la storia di un'ideologia). Nel 1965 alcuni studenti formati politicamente nel '63 entrano come assistenti nel corso dell'unico architetto romano a cui riconoscono validità culturale: Maurizio Sacripanti. Insieme ad Achille Perilli e Gastone Novelli preparano un ciclo di lezioni. L'esperienza finisce drasticamente dopo poco più di un anno; in questo periodo si elaborano decine di progetti di cui molti sulla città di Roma. Si parla di rinuncia alla laurea; nel '67 in un intervento scritto e letto alla galleria Marlborough in occasione di una mostra di architettura si attaccano violentemente i modi e i tempi della professione dell'architetto.

G. Novelli costruisce le «montagne», pianta steli di canna nella natura magica di Saturnia; eravamo con lui alla Biennale del '68: rovescia tutti i suoi quadri, la Biennale è fascista. Si interviene al convegno di Como sull'eredità di Terragni, si attacca il mestiere dell'architetto e si fa un «OMAGGIO ALL'INCULTURA». Finisce il 1968, muore G. Novelli.

Il gruppo si sgretola e questa volta le difficoltà economiche servono per cambiare alcune amicizie. Il pittore surrealista S. Malta, in una giornata qualsiasi, fa un quadro per noi al nostro studio che vendiamo per un milione e 150 mila lire. È uno degli ultimi tentativi per arginare lo sfaldamento del gruppo originario. Questa storia o forse preistoria è documentata sul numero 3 della rivista «Grammatica» redatta da Achille Perilli (pub-

blicazione di molti degli scritti e dei progetti) come storia delle scelte culturali di un gruppo di architetti che come terreno politico avevano scelto quello della scuola (intesa come pista di lancio della professione) rifiutandola come struttura adeguata a recepire i contenuti del loro lavoro sull'architettura e sulla città moderna.

Nel 1969 avviene la formazione dell'attuale gruppo di ricerca; l'esperienza politico-estetica che si vuole percorrere è quella di un laboratorio di architettura riferito alle esperienze e ai significati delle avanguardie del costruttivismo e del surrealismo. In tale contesto la scelta del rifiuto della professione viene sottolineata sempre più come condizione necessaria anche se non sufficiente a garantire una prassi di vita che guardi al mondo della architettura come arte e come mito. Universo di contenuti che riverberano nei segni le innumerevoli tensioni e contraddizioni che la storia sedimenta nel vissuto quotidiano. Prevala la scelta di creare un luogo di progettazione di ricerca spaziale coerente con le accuse rivolte ai tempi del professionismo e al ruolo dell'architetto negli anni precedenti. Dopo l'«OMAGGIO ALL'INCULTURA» l'atteggiamento più adatto nei confronti della «TECNICA» diventa quello della riscoperta degli strumenti sempre usati e dell'introduzione sistematica di mezzi già in parte sperimentati dalle avanguardie storiche ai fini di un'indagine spaziale: fotografia, collage, costruzione di oggetti, di spazi, mostre, film, disegno, pittura. Il programma impone come premessa il lavoro creativo come lavoro libero nei tempi e nelle ipotesi; si individua nella struttura del collettivo

come relazione di più specifici l'apporto d'immaginazione antropologica più realmente vicina ad una effettiva condizione di vita liberata. Ci si riappropria così almeno della qualità dell'architettura e delle possibilità storiche del suo linguaggio se non delle qualità totali della propria vita. Anzi, proprio questa qualità intuita ma mutilata porta a responsabilizzare al massimo nelle sue ipotesi la costruzione di un linguaggio dell'architettura: luogo privilegiato dell'espressione e della comunicazione come riappropriazione creativa da parte del sociale del proprio corpo vitale. Si individuano così non solo la crisi in atto del proprio gesto esistenziale e delle sue possibilità di essere misura, ma si riconosce nella città, così com'è strutturata, la crisi definitiva della scena stessa. Si sospende nei nostri progetti, come conseguenza fondamentale di tale impostazione, la destinazione d'uso sociale più immediata e relazionata a contesti urbani: si individuano invece quei sistemi tipologici dell'architettura moderna, cardini di un nuovo ragionamento da approfondire e rovesciare tutto dal suo interno; cercandone in molteplici direzioni le possibilità strutturali di essere linguaggio. Le nostre tipologie (spaziali - tecnologiche - figurative) nascono dal moderno cantiere urbano, ma non sono finalizzate ad essere il supporto empirico di un uso sociale (quindi oggetti da consumare) bensì il supporto strutturale del linguaggio stesso.

Paola D'Ercole
Paolo Martellotti

Pucci Marinelli
Pia Pascalino
Antonio Pernici

PONIAMO L'ARCHITETTURA COME CORPO

Essa ha un suo interno, respira, compie degli atti. Questi atti sono la proiezione fisica tridimensionale di una antropologia complessa, di una costruzione gestuale e intellettuale che riguarda l'uomo e i suoi sensi. Ad ognuno di questi corrisponde un atto ed a questo molti gesti diversi. Tali atti devono essere visti come portavoce di nuovi bisogni: il corpo, le sue tensioni, i suoi movimenti sono il nostro primo linguaggio; la nostra prima comunicazione sociale. La persona veste un corpo, ed un corpo esprime una persona; è necessario fare di atti qualunque delle costruzioni che esprimano un bisogno insoddisfatto e denunciino il silenzio e l'assenza di significato dei comportamenti quotidiani. Il corpo è anche il nostro primo spazio percepibile. Gli atti che corrispondono ai nostri sensi sono dei problemi dell'architettura; lo spazio che accompagna un determinato atto è lo spazio di quell'atto, attorno ad esso nasce un rituale che va scelto di volta in volta e costruito come esperienza collettiva. I segni sono i simboli di uno scontro fra l'uomo e la natura, fra l'uomo e se stesso, ambedue visti e sentiti come lin-

guaggi incarnati. Nell'architettura moderna questo scontro è registrato attraverso un caleidoscopio di linee, lastre e volumi perché l'uomo affronta sulla scena sociale un nuovo minotauro-riproduzione: la macchina — maschera del mondo — con le armi dell'astrazione massima. Questo nuovo obiettivo astratto è un enorme vuoto aperto a contatto ravvicinato con le cose: per misurare sia gli elementi costruibili, sia quelli naturali, sia quelli incostruibili, esistenti nella testa dell'individuo o nell'inconscio collettivo o qualche volta nella carta disegnata. Ma rimanere oggi a questa definizione di architettura e tanto più mantenerla nella sua sclerotizzata posizione di isolamento creativo-conoscitivo in cui per generosa avanscoperta è caduta, non basterebbe a «cancellare per sempre la parola» e sarebbe poco più che accettare l'esistenza del mattone. Allora se in architettura si esprimono i propri luoghi simbolici attraverso rituali più o meno consapevoli, gli elementi che inverano tale rituale devono essere già archetipo, figura, tipologia, astrazione incarnata.

UNO SFORZO METODICO TELAMONE CHE SI REGGE AL CAPITELLO



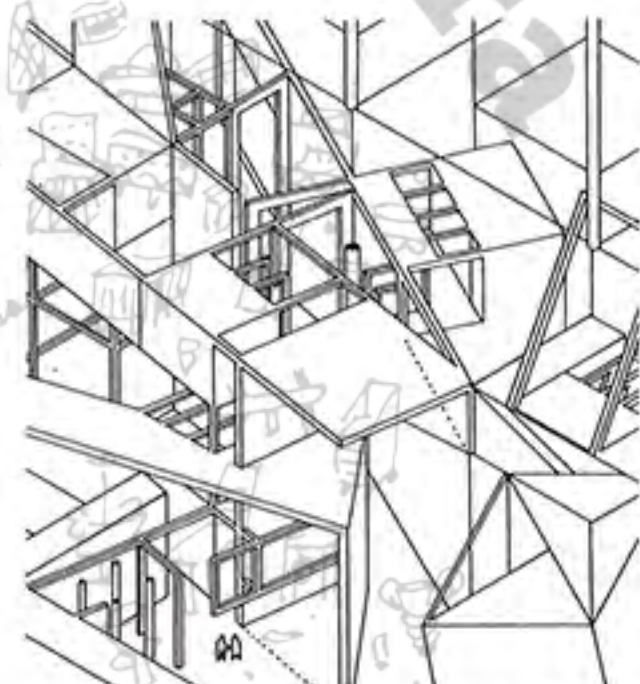
L'ARCHITETTURA E' ANCHE MISURA DEL NUMERO UNO E DEI RAPPORTI CHE CREA CON UN SEGNO PIANO: SU DI UN PIANO VUOTO



MOVIMENTO SU TRE LASTRE

Per questo una finestra ci interessa come qualunque buco o fessura dati o trovati nell'arsenale di segni e di materia dello spazio residuo che offre la città. Pensiamo al meccanismo della visione come ad una ricerca di verità condotta attraverso l'ambiguità e l'illusione che, selezionando tra milioni di piani visivi, riporti alla luce una delle tante lastre trasparenti su cui è impresso un racconto inghiottito nello spazio e che riappare a testimoniare una storia vissuta di corpi che col tempo sono diventati ombre, piani, volumi ed hanno formato nuovi territori dell'architettura.

Dall'esperimento di laboratorio «Equilibri instabili», Roma 1972.



Il triangolo come scollamento e divaricazione di due piani accostati: si apre la scena, il libro dei segni, con un tutto piramidale nei corpi pietrificati. La generatrice della rotazione è uno spigolo di precisione. (Dal progetto di piazza urbana in Roma, Antonio Pernici, 1974.)

La finestra-specchio come occhio rovesciato verso l'interno; ressa della visione schiacciata tra interno ed esterno. (Dalla mostra «Concetto di misura» con l'arch. Lucia Latour, Roma, 1972.)



L'atto del salire esprime un contenuto, cioè un valore storico e sociale, ma dicendo «salire» non vogliamo soltanto evidenziare un elemento «tipico» di relazione ma anche riflettere sulla distanza che intercorre tra l'ipofisi e i piedi e tra questi e i gradini (ammesso che ce ne siano) e chiederci se l'uomo è un animale terrestre, riconoscere qual è il livello terra che sta in ognuno di noi e affidargli con sollievo tutto il corpo. Levitazione di baricentri che annullano il concetto di alto e basso, paura per non avere le ali, pensare di appartenere all'abisso tanto quanto alla cima, ma per scoprire terra, terra dappertutto, terra moltiplicata o divisa, scomporre il pianeta in mille terre che siano il diaframma dei due vortici che continuamente si creano dal basso verso l'alto e viceversa.



STUDIO DI UN CIELO DENTRO LA TERRA

LABIRINTO COME SEGNO «MATASSA»

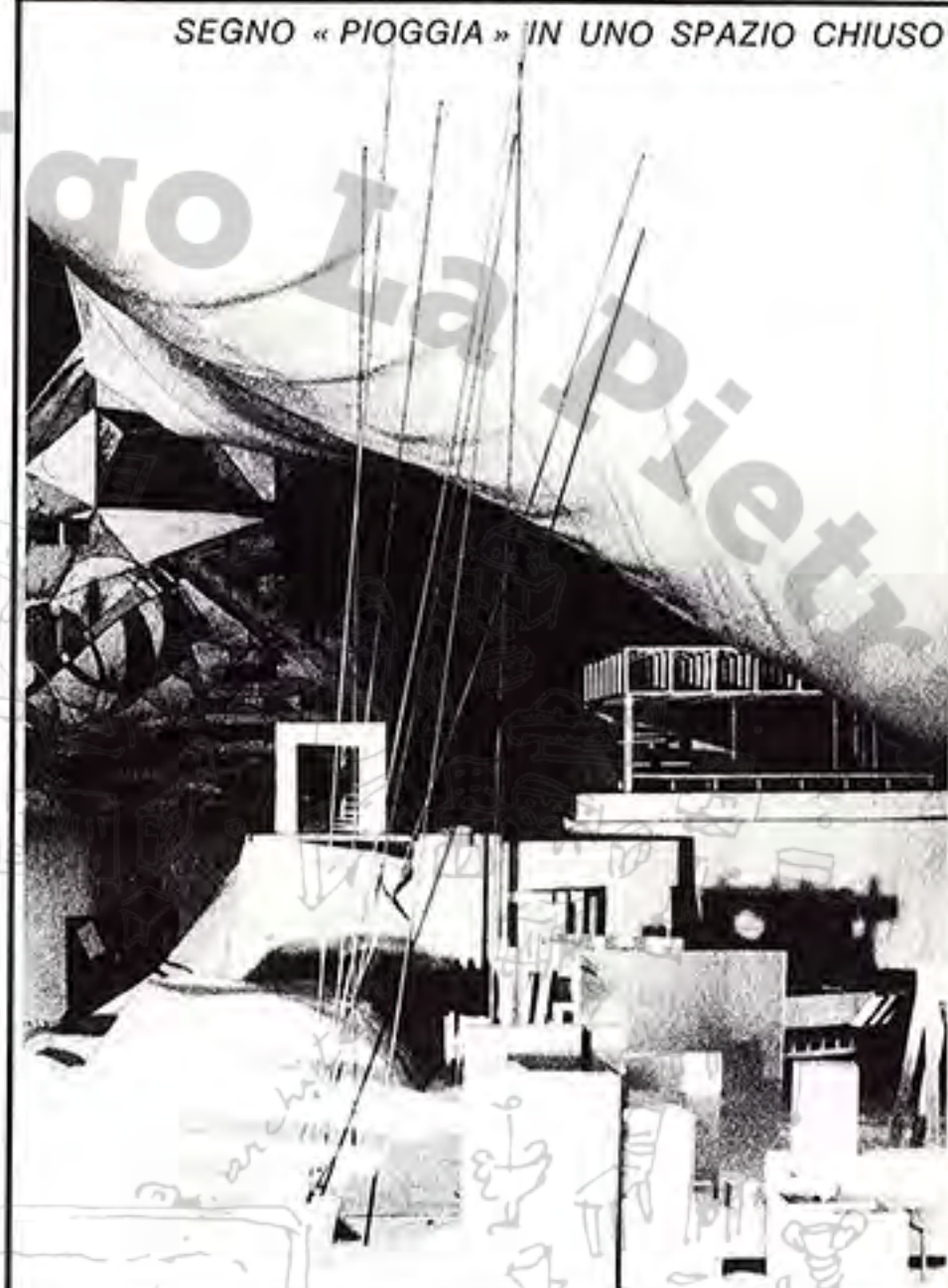


Da un esperimento di laboratorio col pittore Paolo Santoro 1972.

GRATTACIELO DENTRO UN'INTERCAPEDINE



SEGNO «PIOGGIA» IN UNO SPAZIO CHIUSO



L'architettura è anche la misura del numero due, la misura di un incastro della carpenteria in legno, vite bullone, maschio femmina. Semplice accostamento se il materiale con cui si opera è il mondo delle monadi prefabbricate, pannelli, travi, pilastri, casseforme metalliche, interi blocchi, moduli plastici mostruosamente pesanti come poppe di navi... e che il mondo dei poeti o i paesi del sud liberati dalle rivoluzioni se li montino da soli. La misura di un accostamento o di un appoggio, misura extra asse, leggera sensibilità che prende come vibrazione alle tempie o piccole scosse al diaframma quando nell'architettura si appoggia il pesante sul leggero, una struttura leggerissima, come una piuma o una rete, su di un piano inclinato, un telamone su di un'amaca. L'architettura è anche la misura del tre, inteso come nodo, come massa fluida colata, come il numero di Michelangelo e di Gaudì, come misura con forza di spalle, come violento sollevamento di pesi che non concepisce il disassamento fra piano-pannello e pilastro-linea e il problema diventa proprio di ventre: il dolore per far credere ad un uomo di poter diventare madre. L'architettura è la misura del quattro: pilastro, piano, volume e legge per unirli; quattro spigoli di una camera o quarta sfera: il solo nodo architettonico senza angoli, nodo in movimento, montaggio di una struttura leggera metallica che preme in attrito su di un volume triangolare. Nel cinque, nel sei, ... nel dieci, l'architettura trova i suoi

contenuti, le sue strutture di racconto, ma la cabala può portare alla negazione del racconto stesso: ad uno spazio che può richiudersi in se stesso come una spirale o un labirinto. È la proposta di un linguaggio sminuzzato in un numero di elementi componenti non più numero racconto, ma numero miriade, ripetizione perenne del numero uno, il raggiungimento dell'incredibile mediante la ripetizione dell'irrelevante. Archetipo del raggiungimento dello spazio «altro», dell'interno, della negazione della prospettiva piramidale. Se entriamo in uno spazio la cui logica è quella dell'intercapedine — che può essere lo spazio interno della costolatura di una cupola, lo spazio teso fra due piani il cui sviluppo è di molto superiore alla loro distanza, l'interno di una vasta caverna o di una placenta — il mondo di segni che ci appare è un mondo «dentro» dove i significati dell'architettura si materializzano attraverso una meccanica di «simboli rovesci». In questo spazio chiuso, il contesto relazionale dell'architettura è l'idea della città come femmina. L'elemento colonna viene risucchiato fino a divenire una entità vuota e perdere così le qualità simboliche che aveva «fuori», anche se nel disegno può continuare a raccontare la sua realtà tipologica che appartiene alla storia di obelischi, torri, grattacieli. Gli elementi che compaiono in questo spazio sono già sfuggiti allo scontro tra i tempi di durata delle immagini e i tempi della struttura in cui sono fruiti e regi-

strano invece l'attrito tra i tempi dell'esperienza esistenziale vista come determinazione storica e sociale e i tempi della natura, come altro da sé, brevissimi nella putrefazione o estremamente lunghi nella pietrificazione.

Questa esperienza determina un «luogo» che non è il casuale recipiente di corpi estranei da isolare ma che è definito dalle qualità dello «spazio dei corpi estranei». Uno stato fisico pieno da cui, sotto lo sforzo di una pressione mentale, fuoriescono degli oggetti esseri. In questo caso l'architettura procede dall'interno, la sua soglia limite non è lo spazio esterno ma il suo massimo interno, fin dove arriva lo spazio scaraventato da un suo colpo di tosse. L'architettura è un unico infinito interno in cui punto per punto si possono stabilire relazioni non casuali tra le sue componenti, è come dire che la punta dei capelli è il confine di un essere umano che è o infinito o infinitamente piccolo da coincidere in essi.

Architettura come un immenso «dentro» che partorisce oggetti come corpi, depositi di materia sovrapposta, stratificazione di essenze differenziate, di luoghi non scoperti, di azioni inesprese, cumuli di numeri che si scelgono a mano a mano gli strumenti adatti alla loro misura. Corpi che si prendono le loro rivincite, si scelgono le proprie autonomie, si guardano intorno e aspirano ad una nuova collocazione nello spazio e nel tempo misurando le loro distanze con gli elementi dell'architettura.

Paolo Ghilardi

Dell'intervento ambulante dei « Gorilli » nel giorno famoso della loro venuta a Milano, nel quartiere un po' sfortunato di Quarto Oggiaro, nelle vie, alle edicole, prima della rappresentazione al Collettivo del Quarto.



L'IMPROVVISAZIONE COME LIBERAZIONE

DEL PARADOSSO DI CONVERSAZIONE

« Un giorno mentre ripuliva il campo dai sassi (raccolgendoli uno ad uno e riponendoli in una canestra) Tonio disse: — I sassi rispuntano dopo la pioggia. Un campo pulito torna pieno di sassi. Più se ne toglie più ne vengono fuori. «... E poi, tirandosi su e guardandomi: — Come avrebbe potuto il Romagnoli cavare dal fosso, sempre dallo stesso punto, le pietre per i porcili, le concimaie e tutte le case che ha costruito, se i sassi non ricrescessero? »

(da « La Cultura Sommersa » di G. Lisi)

DEL FATICOSO LIBERARSI DAL DISCORSO DOMINANTE

Il segno dell'emergere di una cultura — una parola, un'immagine mitico-fantastica, un testo — non è già più sufficiente: il silenzio della scrittura come vuoto attorno al discorso dominante (vuoi le procedure di controllo e delimitazione del discorso, vuoi le « società di discorso » che hanno la funzione di conservare o proteggere i discorsi, farli circolare in uno spazio chiuso, distribuirli secondo regole strette, senza che i detentori vengano spossessati da questa distribuzione, vuoi il rituale dei ruoli convenuti...) il « vuoto teatrale » della crisi sollecita una nuova contraddizione da portare all'interno del soggetto: nel linguaggio che lo costituisce quale risultato di un modo univoco di produrre cultura.

DEL DIVERTIMENTO COLLETTIVO, DELLA PARTECIPAZIONE, DELL'ORGANICITÀ

ovvero come Giuliano Scabia e i suoi 20 collaboratori-studenti del DAMS hanno cercato di ricomporre i fili di una COMUNICAZIONE PRIMARIA cioè andando verso l'origine del teatro nella sua forma primaria e povera di comunicazione elementare ma plurima, immersa nell'immaginario ma totalmente presente nella contemporaneità: inserendo nella loro ricerca e produzione dei testi di « teatro di stalla » testi di « finzione », di linguaggio in retorica con cui aggirare lo



1° ATTO
« Al momento che Tonio
si tirò su dal fosso
in Quarto Oggiaro
non si vide il sole »



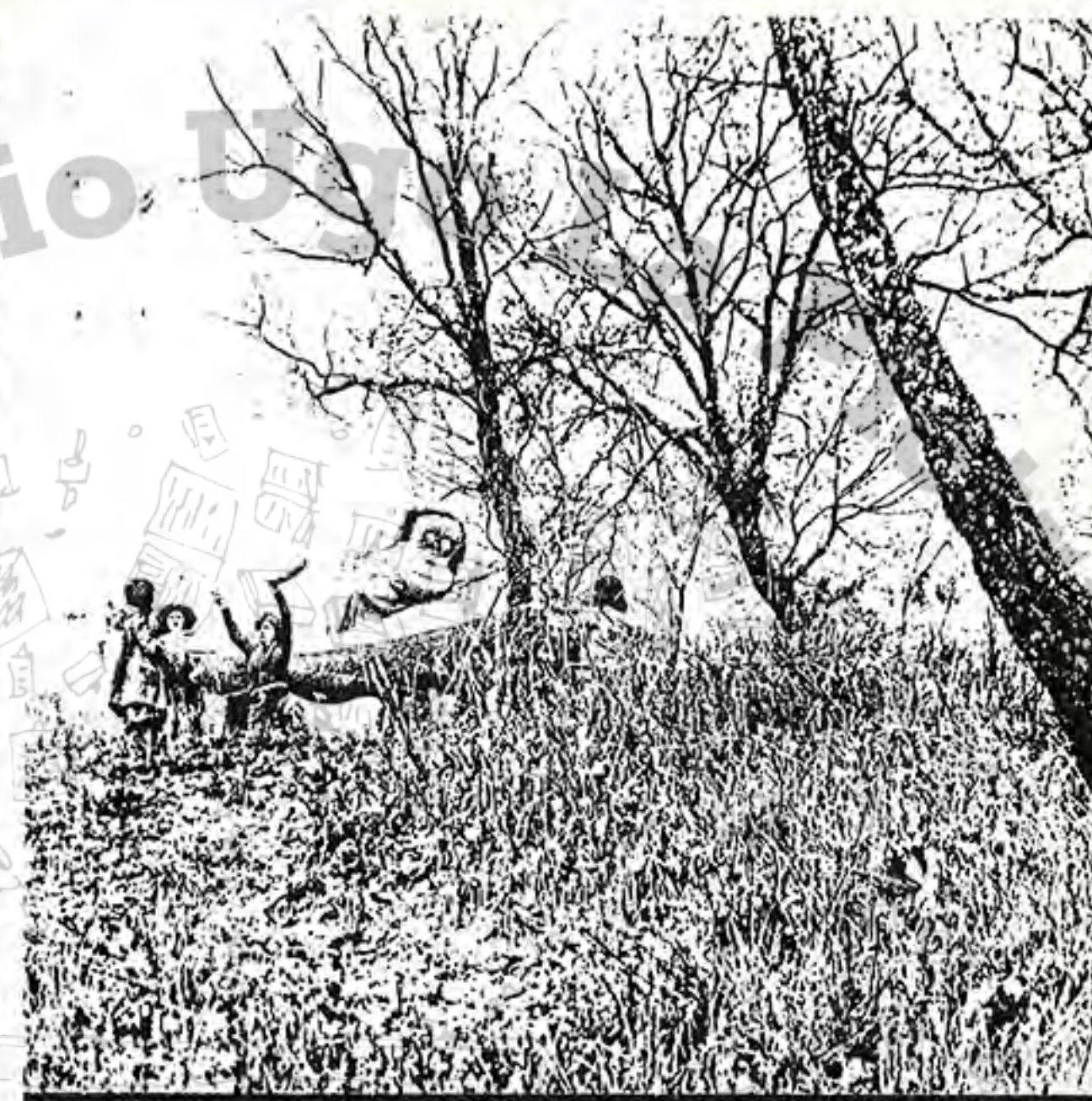
2° ATTO
« Con la corda e il collare
si fece tutto come un cane
che si lascia maneggiare
ogni tanto del buio »



3° ATTO
« Dalla sua conversazione
con Tonio, che si tirò
fuori dal fosso, si vide
che non c'era il sole »



4° ATTO
« Con la corda e il collare
si fece tutto come un cane
che si lascia maneggiare
ogni tanto del buio »



schermo della razionalità di un discorso (il discorso del TEATRO) che isola e rimuove dalla storia il diverso da sé. La cultura subalterna scavata dal gruppo del Gorilla Quadrumano è il diverso.

« L'anomalia operativa » di Scabia (nel senso di eccezionalità e di non convenzionalità) usa « forme di utopia innovatrice » attraverso cui la dilatazione/distruzione del teatro (U-topia = luogo che non esiste) permette di raggiungere col teatro luoghi e persone « diversi » (Etero-topia).

Tutto è teatro. E la ri-creazione del gruppo del Gorilla Quadrumano, nel periodo di ricerca e di rap-presentazione dei due testi ha messo in circolazione l'improvvisazione come liberazione dal tecnicismo, come tensione e gioco ludico-collettivo, facendo agire pubblici e spettatori non tradizionali « non allo scopo di fare tutti artisti ma per ridare a ognuno qualcosa che gli appartiene ».

Teatro a partecipazione come riattivazione della creatività globale, come superamento della scissione mente/corpo.

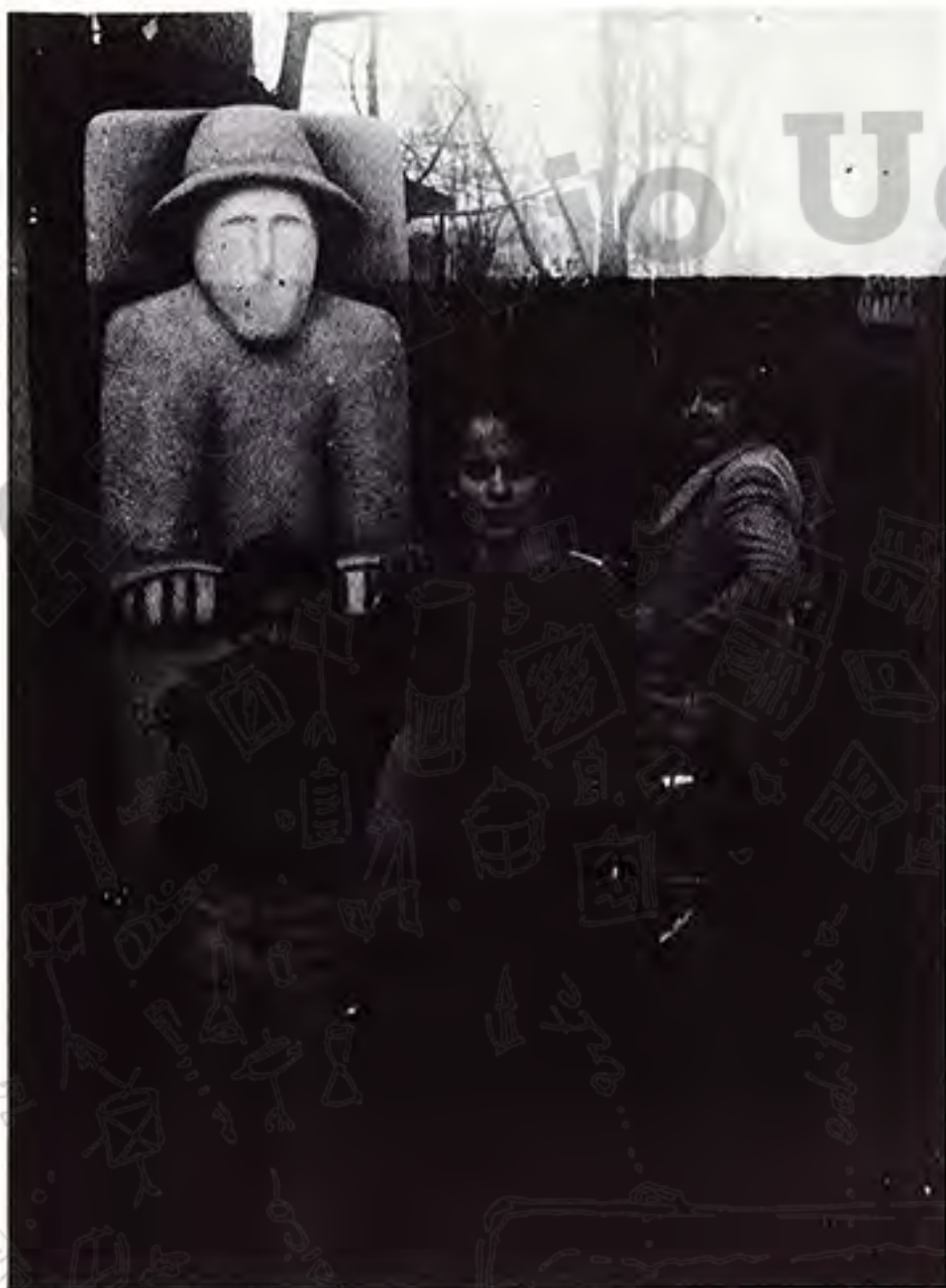
In questo senso il gruppo recupera quella ORGANICITÀ che è la caratteristica di questo tipo di teatro: cioè la possibilità di funzionare solo e in quanto l'intervento risponde al patrimonio fantastico e culturale della comunità.

Gli attori del teatro di stalla non erano professionisti ma contadini che mettevano a disposizione degli altri la loro fantasia per scatenare la partecipazione collettiva: l'autore delle storie, il regista era la collettività.

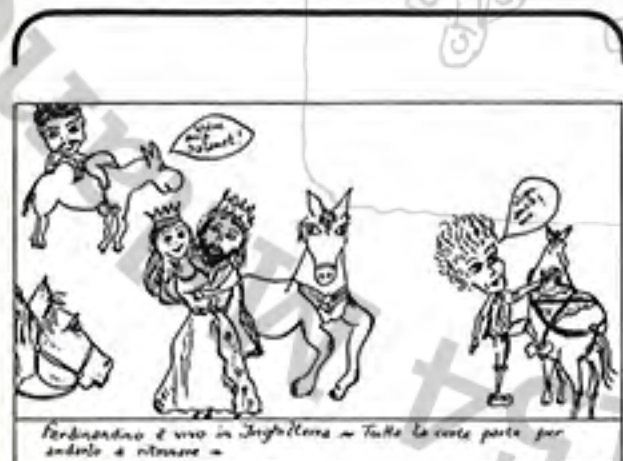
DI UN AVVENTUROSO VIAGGIO VERSO LE RADICI DI UNA CULTURA

È cominciato così: uno studente, Remo, ha guidato un seminario all'Istituto di Comunicazione e Spettacolo del DAMS su dei testi da lui rinvenuti nei lembi appenninici della provincia di Reggio Emilia, la zona feconda dei « Maggi ». Questi testi (oltre al Brigante Musolino e al Gorilla Quadr. sono Beatrice Cenci, La Vispa Teresa, Genoveffa, Adelchi, Amleto, Bergnola e Ganasa) nei 100-150 anni di vita presumibile di questo teatro hanno probabilmente subito variazioni; sono di due tipi: « rime » e « farse », venivano scritti durante gli inverni e dati a Carnevale o nelle feste del cantar maggio; ecc...

Il teatro di stalla così scoperto è un esempio (non un modello) di cultura autogestita: anche se si rifaceva ad una tradizione colta la trasformava in modo autonomo.



5° ATTO
Non tenerlo Ferdinando
da quando ha saputo me
che me ne vado
Sono io che vado te



6° ATTO
Dunque andiamo per un me
to mettiamo in cammino
Voi regni e voi re
Ferdinando

Il seminario è proseguito con un laboratorio autofinanziato a Morro Reatino in una settimana di prove e verifiche nei confronti della gente del luogo, e poi in incontri/rappresentazioni alla Rocca di Bismantova, al petrolchimico di Marghera, a Socciso, Poggio... dentro le case in piazza nelle osterie modificando i luoghi con l'intervento e facendosi modificare dagli incontri, mettendosi cioè continuamente in crisi per sfuggire allo stereotipo.

È stato un viaggio verso le radici profonde di una cultura — la loro di studenti bolognesi forlivesi, di chi sta loro accanto e nostra — verso le origini di un teatro primario e povero, in stretto rapporto con l'antropologia. Un viaggio come ricerca e interrogazione, « la parte interna della maschera »: non solo il risultato, ma soprattutto la via per giungervi.

È stato infine un viaggio verso le vecchie generazioni, non attraverso il recupero della cultura popolare di ieri, del folklore, ma soprattutto verso il loro modo di produrre cultura in momenti autonomi, con un'organizzazione di base: una generazione che avvicina le altre e chiede a se stessa come sia possibile fare ciò oggi, di fronte ai mezzi del monopolio totalizzante.

DEL FANTASTICO USCIRE DALL'UNIVERSITÀ E PROIETTARSI NEL TERRITORIO

Così il gruppo nel senso di una scrittura collettiva, che già nel 72-73, lavorando intorno al rapporto fra teatro e informazione, aveva progettato e realizzato un « teatro-giornale » di strada e di viazza a Bologna, lavorando, ha sviluppato un modo per uscire sia dall'Università, che da un uso « puramente sperimentale » del teatro.

Lo spettacolo è l'invito, il confronto a cui chiamare la gente: il mattino nelle scuole, di giorno casa per casa, la sera lo spettacolo all'osteria o altrove. Un pullmino per i trasferimenti, il videotape per il video-giornale; l'intervento stesso su quello che è divenuto un palcoscenico di 2500 km è l'occasione per gettare le basi, stimoli, indicazioni affinché si formino « organizzazioni locali che gestiscano autonomamente la cultura ».



7° ATTO
M'incanto a Vostro marito
Da quando per vedere
Se la collina è alta
E se il letto è alto bene
(figli è stato molto alto)



8° ATTO
Sono andato a comprare
Il più grande nella sala
Qui andiamo a mangiare
E poi festa con quel gusto

DELL'ESALTANTE SPALANCARSI DELL'INDAGINE

Nell'anno e più di lavoro il gruppo si è amalgamato su una base culturale comune attraverso la ricerca.

Fare teatro è una delle costanti della ricerca: ricerca di un teatro diverso, che sia occasione per ascoltare invece che esibizione, che si rivolga all'antropologia, alla linguistica, alla etnologia... nelle loro situazioni di crisi, di messa in discussione di se stesse come « scienza » per ritrovare un operare contraddittorio, il filo altro di momenti autonomi o addirittura di trasgressione.

— Il teatro come strumento di ricerca.

— Il laboratorio teatrale come momento di organizzazione e auto gestione: un « modo di fare » di tutto il gruppo in cui ognuno socializza le proprie conoscenze, esperienze, sensibilità: ogni tecnica utilizzata per la comunicazione all'interno e all'esterno del gruppo (per molti si tratta di recitare per la prima volta, costruire e usare i burattini, suonare, cantare, improvvisare, modellare, dipingere...).

— La ricerca antropologica: i modi, il farsi, il prodursi delle rappresentazioni, del cantar maggio, di queste culture plurali e « subalterne » in opposito alla monocultura della civiltà di massa.

— La ricerca d'ambiente. Gli ambienti delle rappresentazioni (cioè le rime o le farse).

Ma il raccogliersi per parlare, per mangiare, stare insieme, raccontare favole, romanzi popolari, fare giochi, filare... tutto questo erano le « veglie » o i « filo », LA STALLA, per queste, ha funzionato fino a pochi decenni fa, come vero e proprio centro culturale. Oppure

IL METATO, costruzione senza comignolo in cui s'accende il fuoco e sopra cui sono le castagne a seccare

IL BOSCO LA COLLINA APERTA

Andare per quei luoghi a rappresentare il « Gorilla » ha significato anche improvvisare come gioco collettivo uno spettacolo ogni volta diverso sulla base degli stimoli che venivano dall'ambiente, dagli oggetti, dalle persone.

Integrare e arricchire di un uso teatrale qualsiasi spazio, qualsiasi luogo. Da qui la diversa atmosfera a seconda che il luogo sia BAR, STRADA, SCUOLA, CUCINA DI UNA CASA, COLLINA...

appunti per una ridefinizione del concetto di fantaurbanistica

Il Territorio, città o campagna non importa, è sottoposto a una continua colonizzazione. Gli avamposti della civiltà omogeneizzano sotto lo sfruttamento aree di vocazione diversissima. L'ambiente, l'uomo e il suo lavoro vengono ridotti alla logica del capitale.

Il supercontrollo è oppressione delle masse popolari soggetto sempre di più al ricatto dei servizi. Gli indizi di questo progetto di potere sono comunque rintracciabili dappertutto.

Manifesto del discontinuo

Tutte le cose, gli eventi, le azioni, i metodi, i comportamenti originali, sono discontinui. Lo dimostrano le ultime esperienze artistiche, quelle scientifiche e politiche. Gli artisti passano con naturalezza da un campo all'altro di espressione, la ricerca è sostanzialmente adisciplinare, l'arte attraversa un periodo di dematerializzazione e tende alla manifestazione di pura energia fisica e mentale, adotta l'uso dei mezzi più diversi, e anche negli esempi di collaborazione fra arte scienza e tecnologia gli interessi sono mischiati per cercare di stabilire dei punti che non appartengono a nessuno di questi campi ma alla liberazione da ogni possibile condizionamento per l'espressione della creatività umana.

Il concetto stesso di arte sembra essere una specie di jolly per il recupero di spostati anche loro con il diritto del singolo come l'ultima spiaggia in cui poterlo sfruttare meglio. La ribellione agli specifici disciplinari fonda un nuovo diritto alla partecipazione aperta, alla costituzione collettiva di gruppi e energie al pensiero discontinuo. Se l'Arte è stato il feed-back della società borghese e del suo funzionamento è giunto il momento di mettere in discussione anche questo. La stessa cosa vale per l'urbanistica l'architettura il linguaggio e ogni sistema di potere.

La tradizione animistica della crescita attraverso la copia e la copia della copia di sistemi sempre più perfetti, pone problemi al cannibale che vuole riacquistare la sua verginità. Si profila uno scontro fra tecnologia avanzata e tecnologia semplice.

Ciò che noi chiamiamo tecnologia semplice non è altro che la coscienza di rapporti più avanzati anche se discontinui. Non ha importanza l'uso di mezzi altamente sofisticati o destrutturati quanto le diverse relazioni che si stabiliscono fra le esperienze, le azioni i pensieri.

La realtà o la storia sono anch'esse concetti stabiliti da troppo tempo per essere ingenui. Essi sono invece dei perfetti sistemi attraverso cui il potere si esercita. Non hanno niente di trascendentale a parte il fatto che sono il prodotto di una serie di tendenze incoscienti e pluralistiche dell'ontologia degli esseri umani. Valide fino alla propria autodefinizione ma non oltre.

Il dove si andrà a finire, la tecnologia per il momento non ci riguarda anche se per il momento ci basta pensare alla carica anticipatrice delle utopie per sentirsi tranquilli. Se questo poi non basta preferiamo agire e comportarci secondo coscienza, il nostro mondo è già il vostro o viceversa, la rete di sconnessioni che abbiamo teso intorno alla realtà è già una realtà nuova che renderà impossibile qualsiasi ricomposizione a buon mercato.

Lapo Binazzi (UFO) 1974

CONTROGUIDA DI FIRENZE

(elementi di prossemica territoriale)

IL TERRITORIO

- 1) registrazione dei comportamenti spontanei del territorio
- 2) variazioni di entropia relative alle migrazioni giornaliere e stagionali
- 3) emigrazione-nomadismo del territorio e della forza lavoro
- 4) autonomie territoriali e forme di autoorganizzazione
- 5) opposizione tra parametri formali e creatività proletaria
- 6) piccole economie territoriali
- 7) depressioni del territorio sottoproletariato
- 8) trapianti innesti ferite sostituzioni di territorio
- 9) sottrazioni di spazi: spazi chiusi spazi privati spazi segreti
- 10) aree emarginate aree intoccate
- 11) punti emergenti del territorio
- 12) intervento alternativo - strumenti freddi di riporto: videotape interviste modelli al vero
- 13) architettura spontanea

I SERVIZI l'interno la città

- centrali elettriche fonti di energia distribuzione
- centrali idriche distribuzione
- ferrovie caselli passaggi a livello
- gas metanodotti gasometri
- grande smistamento telefonico
- depositi magazzini capannoni
- autostrade strade statali provinciali superstrade non asfaltate sentieri
- informazione e contro informazione
- intervento alternativo ecc...

LA CITTA' l'interno i servizi

- architettura spontanea baracche garitte orti
- arredo urbano
- distribuzione telefonica localizzazione
- uffici pubblici servizi ENEL GAS ACQUEDOTTO SIP
- la città ai vari piani-stratificazioni:
- supercontrollo e centri di potere - occultamento - caserme ministeri S.P.A.
- zone d'influenza del super controllo - comportamenti alternativi
- cartelloni controinformazione scritte spontanee cortei
- supercontrollo istruzione
- sottrazioni di spazi - passi carrai - traffico - banche ubicazione
- intervento alternativo ecc...



1969 - CASA ANAS con loggia



1969 - CASA ANAS con loggia



1969 - CASA ANAS neoclassica



1969 - CASA ANAS neoclassica



1974 - METANODOTTO 1
(vigna)



1974 - METANODOTTO 2
(traliccio)



1974 - METANODOTTO 3
(ingresso in città)



1974 - METANODOTTO 4
(ingresso in città)

PROGRAMMA DI RICERCA

TEMA: La città del comando (la questione dei servizi): ipotesi di intervento sulle strutture del controllo sociale urbano.

Impostazione del problema scientifico.

La natura dei conflitti che si svolgono attualmente sul terreno urbano, e il dibattito politico e teorico che su di essi si è sviluppato, ripropongono la necessità di una verifica del ruolo delle strutture urbane e territoriali nei rapporti sociali ed economici. Le ricerche avviate in questo campo negli ultimi anni (dal punto di vista economico, sociologico, urbanistico) offrono ormai una gamma molto vasta di ipotesi interpretative che trovano maggiore o minore conferma nello svolgimento dei processi reali di trasformazione. In questa sede si intende passare ad una verifica diretta di alcune di tali ipotesi attraverso l'utilizzazione di nuovi strumenti di analisi e di intervento.

La scelta della « questione dei servizi » deriva dalla assunzione, come ipotesi di base, del definitivo incorporamento delle strutture urbane dentro i meccanismi economici e politici della società capitalistica. Proporre, a questo punto, come centro di attenzione i servizi che assicurano il funzionamento di tali meccanismi, significa coglierne non tanto gli aspetti economici (analisi della rendita, del settore edilizio, delle economie di agglomerazione ecc.) quanto gli aspetti più direttamente politici, cioè quelli connessi al tipo di controllo che attraverso i servizi viene imposto sul sistema sociale complessivo. Si ritiene, in altri termini, che il ruolo della città nei rapporti economici e politici possa essere analizzato (e quindi modificato) direttamente nello svolgimento di determinate funzioni urbane che esprimono lo stesso tipo di comando sul lavoro sociale complessivo su cui si fonda il rapporto di produzione.

Da una parte quindi i servizi assicurano il mantenimento di un livello determinato di produttività sociale come condizione

per la formazione del profitto (in quanto dato politico, espressione del potere di una classe e anche del potere di far funzionare l'apparenza oggettiva delle cosiddette leggi economiche); in questo senso le strutture urbane rientrano nella categoria marxiana del capitale fisso e si presentano come prodotto di lavoro trascorso oggettivamente, lavoro morto, incorporato gratuitamente come « condizione naturale » per la produzione e riproduzione del plusvalore.

Dall'altra è sempre attraverso i servizi che si ristabiliscono le quote di distribuzione della ricchezza sociale, nel momento in cui la fase più matura delle lotte di classe, imponendo il salario come variabile indipendente, ha cominciato ad intaccare proprio la stabilità delle quote del reddito (cioè il pilastro di tutta l'economia politica neoclassica e neokeynesiana): in questo senso, usando di nuovo le categorie marxiane, si considerano i servizi come parte del capitale variabile, nella doppia figura di consumo del salario monetario e di componente indiretta, non monetizzata, della riproduzione della forza-lavoro sociale.

Nella reciproca relazione fra le diverse figure assunte dalla componente generale dei servizi si stabilisce la funzione del comando: comando del lavoro morto sul lavoro vivo (della macchina — capitale fisso — sulla forza-lavoro — capitale variabile) nella misura in cui la distribuzione della ricchezza sociale è subordinata alla possibilità di usufruire di determinate quote dell'attrezzatura urbana. Se il terreno del salario sganciato dalle regole della produttività è stata la conquista dell'autonomia operaia in questo dopoguerra, la contrapposizione di un salario indiretto, sotto forma di servizi, è la risposta che attraverso

le « riforme » viene data alla spinta operaia verso l'appropriazione della ricchezza sociale. Nel corso degli ultimi quindici anni, e non solo nei paesi industrialmente avanzati, l'apparenza neutrale del « servizio sociale » si è andata progressivamente disgregando: prima attraverso la dinamica del ciclo (sviluppo/recessione, congiuntura/riforme), nel momento in cui la fornitura dei servizi si saldava all'operazione politica della ristrutturazione come contropartita alla temporanea riduzione dell'autonomia delle lotte sociali; più ancora oggi, nel corso di una crisi di proporzioni non più puramente congiunturali, che pone in gioco la funzione stessa del comando.

Riassumendo, l'impostazione della « questione dei servizi » è riconducibile a due considerazioni di ordine politico-economico:

1. lo scontro di classe, dal terreno della contrattazione del salario e del rapporto di lavoro, tende a spostarsi su quello della distribuzione della ricchezza sociale;
2. sul terreno della distribuzione della ricchezza sociale diviene determinante la proporzione fra costi sociali (per l'utilizzazione dei servizi) e disponibilità monetarie della classe dei salariati, come espressione del rapporto fra comando e autonomia. Sarebbe illusorio aspettarsi una risposta esauriente a questo nuovo livello del conflitto in termini di economia politica (anche se un collegamento diretto fra questa ricerca e la critica dell'economia politica rimane comunque estremamente fruttuoso); infatti si tratta a questo punto di cogliere la differenza qualitativa fra le due componenti del salario (disponibilità monetarie e disponibilità di servizi), e quindi di verificare direttamente il funzionamento dei servizi ai quali è affidato il recupero di una quota di potere che è stata posta definitivamente in discussione.

Claudio Greppi (UFO) 1972



1970 - TRALICCIO BIANCO-ROSSO E STOPPIE



1970 - VIADOTTO ELETTRICO E FORESTA DI ULIVI



1973 - RETE - ORTI - TRALICCIO E IDRANTE (sottrazione di spazi) SPAZI PRIVATI



1973 - GARRITTA E TORRETTA (sottrazione di spazi) SPAZI SEGRETI

a) TRAPIANTI - INNESTI - FERITE DI TERRITORIO

b) INTERVENTO ALTERNATIVO



1973 - PASSAGGIO A LIVELLO ASCOLTO 1



1973 - PASSAGGIO A LIVELLO ASCOLTO 2



1973 - PASSAGGIO A LIVELLO ASCOLTO 3

Il Capitale controlla i servizi, draga i tributi indiretti.

Le grosse crisi nella nuova fase capitalistica possono essere così superate senza scosse. L'arretratezza della prassi politica di fronte a questi nuovi comportamenti del sistema di potere, lascia spazio per la registrazione e per l'intervento.

Si tratta di inserirsi nella contraddizione per ampliarla e renderla visibile.

Il tentativo di trasformazione del capitale variabile in capitale fisso cioè del lavoro in servizi è a carico delle classi povere.

La fase presente più avanzata è quella della svalutazione selvaggia attraverso questa il capitale attinge direttamente ai salari.

Rispetto alla Città e il Territorio, termini tradizionalmente antagonisti si possono fare le seguenti considerazioni. La Città come punto di accumulazione di capitale relega il Territorio al ruolo di riserva di rendita fondiaria.

D'altra parte il Territorio è sempre più il supporto indifferente della canalizzazione dei servizi.

La città si sviluppa da parte sua come luogo privilegiato dell'organizzazione, del controllo e dello sfruttamento dei servizi.

Nella strutturazione dei servizi sul territorio, il capitale rivela il suo disegno discontinuo rispetto alla città e rispetto al territorio stesso alternando interni di sottosviluppo, riserve di manodopera a basso costo, riserve di potere, segregazioni di spazi, a concentrazioni di investimenti produttivi, aree privilegiate. È possibile vedere il contesto urbano e territoriale come luogo destinato dal capitale ad esperimenti di controllo della forza-lavoro e del salario, esercitati ormai più che dalla proposta e dalla verifica di modelli sociali dal ricatto diretto.

Le tracce, gli indizi di operazioni passate sono ancora presenti come ferite ben individuabili sul tessuto urbano e territoriale, e concorrono a formare quel-

la storia urbana che tende purtroppo ad essere ritardata rispetto alle nuove tecniche di controllo esercitate dal capitale.

La segregazione degli spazi ci pone problemi come quello delle servitù militari oppure più semplicemente dei cortili adibiti a parcheggio urbano, ma riservati a uffici pubblici o società private.

Proprio in questo convergere di tendenza rispetto ai privilegi dei servizi pubblici e privati si può rintracciare la direzione di trasformazione della società neo-capitalista nel rispetto dei processi di terziarizzazione.

Il processo di razionalizzazione comune a tutto l'essere sociale diventa il passaggio per una nuova organizzazione del supercontrollo elettronico.

Se dal punto di vista urbanistico è facile individuare i parametri di intervento che coincidono con le aree stesse dove si esercita il privilegio, concettualmente si può usare l'iterazione degli elementi simbolici tipici di questo processo di sfruttamento. Lo stesso interno del furgone di una banca può diventare l'elemento chiave dello spazio interdetto.

La controinformazione infine collegando i vari piani di analisi e di decodifica predispone l'intervento stesso come pubblicizzazione del modello alternativo proposto.

Gli strumenti in questo senso tendono ad essere usati solo come strumenti, liberandone così la carica veramente eversiva e coscientiale.

Questo esempio è estensibile ad altri fatti analoghi.

Lo sfruttamento del servizio telefonico presuppone da prima la creazione di un bisogno indotto a livello del consumo ottenuto con un'economia basata sulla mobilità delle comunicazioni, e quindi l'aumento del costo del servizio stesso che significa ipertrofia della funzione terziaria a livello di numero di addetti per quel servizio in rapporto al numero di utenti.

BROOK NELL'ETÀ DELL'ORO



Il teatro è della seconda metà dell'ottocento, ma è stato smesso una ventina di anni fa. Sembra già diroccato: il lungo abbandono vi ha depositato la sua patina, regalandogli un fascino che probabilmente non conosceva prima. L'altissimo boccascena è venato di pennacchi di fumo, il soffitto rivela le ferite degli stucchi asportati, la parete di fondo, completamente annerita, sottolinea la pericolosità dello stretto camminamento che la percorre tutta in orizzontale, dividendola in due. Non c'è sipario, non c'è scena, non c'è più neppure palcoscenico: non la solita piattaforma praticabile delle sale all'italiana, ma un baratro con ripida discesa di scale. Naturalmente gli attori usano quelle scale, e anche il ballatoio terminale, come si servono delle porticine laterali a diversi piani a lato del boccascena, e delle due

balconate degradanti, salendo nell'arena degli spettatori; recitano però soprattutto al centro della platea, rubato al pubblico, su un suolo di cemento grigio come il resto della sala sempre grigio o nero, lasciando spaziare la fantasia nel ricordo di ori, cromature e bianche lacche cancellate, o forse mai esistite; recitano in stretto abbraccio col pubblico che gli pende addosso non solo dalle due gradinate superiori, ma anche da quella ricavata sotto alle altre, intorno al luogo dell'azione, con dei supporti di legno, nel parterre, recitano al centro, perché questo teatro delle Bouffes du Nord, in un quartiere settentrionale di Parigi, è rotondo come il Globe di Londra, anche se non è a cielo aperto. E in scena c'è uno Shakespeare, il *Timone d'Atene*, grande ritorno alle rappresentazioni pubbliche del grande Pe-

ter Brook, dopo l'addio nel '70 con la messinscena londinese del suo lineare e superbo *Sogno di una notte di mezz'estate*.

Torna Brook, e sembra aver tralasciato ogni sorta di artifici e orpelli in quattro anni di esperimenti e di peregrinazioni; gli attori assumono i ruoli con una scioltezza che non fa dimenticare l'entità del loro contributo personale; la semplicità dei costumi non isola ma avvicina ai motivi dei giorni nostri; la recitazione sembra più detta che enfaticizzata, gli attrezzi usati si riducono per le tre ore di spettacolo a pochi cuscini di carta, ai foulards di vario colore che secondo i momenti li ricoprono, a qualche veste di ricambio, un globo d'oro e un lungo filo, dei cofanetti di falsi gioielli, dei block-notes per appunti, qualche contenitore metallico per un pasto

d'acqua sporca che invece verrà gettato contro gli ospiti; e anche se non è tutto, ci siamo intesi sul genere. Nel secondo tempo, salvo le botole in cui scompare Timone, non si vedrà che qualche sacco di polvere d'oro, e molte pagliuzze luccicanti, sul cemento, impigliate nelle trame d'un abito, tra i capelli.

Timone non è un dramma d'azione. Ma a un esame superficiale si direbbe che Brook ha lasciato da parte ogni ricerca per riassaporare il trionfo della parola. Rivincita del teatro della parola sul gesto? La frase è nell'aria, par già di sentir-la, magari la si è persino letta da qualche parte. Ma prima ancora della parola, nello spazio si intravede la condizione prima della nascita di questo spettacolo. È vero che Brook sembra aver cercato uno spazio dove poter recitare tutto, ma è anche vero che questo teatro delle Bouffes du Nord sembra ricalcato — a costo di ripetersi — sull'esempio elisabettiano. Non a caso il teatro elisabettiano rappresenta, per Brook, l'età dell'oro, quella in cui ogni pièce comprendeva tutto e doveva essere recitata per tutti: « Per questo io ritorno sempre al modello elisabettiano: in quell'epoca tutti erano frammischiati, gli spettatori non avevano niente in comune se non il fatto di non avere niente in comune e di trovarsi nello stesso posto nello stesso momento. Esattamente come oggi. È per rispondere a questa realtà che il teatro elisabettiano offre simultaneamente tutto quel che compone la vita: la pornografia, la metafisica, il pensiero più raffinato, la volgarità, la politica, l'aneddoto quotidiano ». E così il cerchio si chiude.

Anche se i suoi 550 posti sono destinati a raccogliere élites, studiosi, snob, fedelissimi e curiosi venuti di lontano, la sala delle Bouffes du Nord non smette di essere radicata in un popoloso quartiere arabo; tende ugualmente a destare l'attenzione dei locali abitanti della Chapelle; non aspira più nel '74, in piena demagogia del decentramento, a scuotersi di dosso come una vergogna l'appellativo di teatro di quartiere. « Teatro di quartiere! Ma diamine! » scrivevano le cronache di un tempo « les Bouffes du Nord ne hanno abbastanza di questo titolo umiliante. Ora si chiamano, vivaddio!, teatro Molière... Chi potrebbe riconoscere le vecchie Bouffes du Nord in questa sala elegante e coquette, dove anche per le prove generali sono rigorosamente richiesti l'abito scuro e la cravatta? ». Sono parole del 1904, che esprimono una mentalità più remota di quella dei tempi di Shakespeare. Oggi la scelta di questo luogo abbandonato sembra quanto di meglio per far sentire ciascuno a proprio agio in un ambiente che per la sua desuetudine e al tempo stesso per la ricchezza di memorie viene a riassumere indiscriminatamente il carattere e la simbologia del Teatro con la *t* maiuscola: teatro da ritrovare e da reinventare sulle radici, teatro come luogo di culto e di comunicazione, di creatività e rivalizzazione delle tradizioni.

Proprio per la difficoltà di ritrovare un luogo capace di una molteplicità di evocazioni e a un tempo di ospitare le diverse facce della comunità, Brook in passato ha pontificato come una regola l'intercambiabilità dello spazio agli effetti del dinamismo e del rinnovamento dello spettacolo rappresentato: « All'interno del sistema è impossibile rappresentare un ampio spettro sociale... Bisognerebbe essere

in condizioni di mettere in scena la stessa commedia (supponendo una serie di 80 rappresentazioni) in 80 ambienti diversi. A Broadway, a Harlem, nelle fattorie dello Iowa, in una prigione e così via. Provate a immaginare che cosa accadrebbe se lo stesso spettacolo potesse essere rappresentato per 80 giorni in 80 situazioni diverse... ».

Anche se, riunendo la cornice allusiva alla significatività dello spazio, le Bouffes du Nord appaiono legate come causa a effetto alla riuscita di questo *Timone*, la messinscena — studiata sul posto, sulla base di questo prototipo — risulta in realtà inseribile in qualsiasi contesto, fatti salvi alcuni presupposti, quali la rotondità della sala che consenta agli attori di lavorare al centro, a livello e a contatto del pubblico che li circonda. Per chiarire l'uso dello spazio vorrei citare solo il memorabile inizio della pièce, il dialogo a distanza del Poeta e del Pittore che parlano del mondo e poi anche di Timone, lo sfruttamento già totale dell'ambiente, le levate degli attori di tra il pubblico, e le loro voci di giù, dalle finestre nascoste accanto al boccascena, dalle gradinate, che d'un tratto all'unisono evocano Timone. La successione è rapidissima, come in un seguito di sussurri predefiniti; ed ecco gli attori successivamente — ma si direbbe assieme data la frettolosità dell'azione — inghiottiti dalle scale di fondo, che sostituiscono il palcoscenico. Basta questo trambusto e l'attimo di vuoto e di silenzio immediatamente dopo, a creare il senso d'attesa, e l'avvenimento: in massa risalgono le scale, parlando a voce animata, gioiosi, facendo corona al nuovo venuto, un giovane dal largo sorriso, una collana sul petto, in giacchetta bianca; appunto trascinati da Timone, sempre uniti attraversano velocemente la sala circolare, e escono dalle porte d'ingresso degli spettatori, riempiendo il teatro delle loro esclamazioni, mentre salgono non più visti le scale d'accesso alle gradinate... Quando la comunicativa prende le forme della naturalità. Il parlato di questi attori non diverge da quello che avrebbe assunto un qualsiasi gruppo di spettatori che per andarsene a prender posto fossero stati costretti un po' goliardicamente a entrar dalla parte degli attori, e quindi a traversare la sala, a metà timidi, a metà esibizionisti...

Al loro rientro, e poi per tutta la rappresentazione la parola monta, si accende, si gonfia in un ritmo di gradualità e a volte imprevisti scoppi. Il discorso perde la distensione logica che in genere contraddistingue il francese recitato o semplicemente parlato, tralascia la preoccupazione razionale e anche la retorica cantilena tradizionale, la dizione di conservatore che a Parigi tocca anche il teatro di boulevard. Non è detto che la recitazione con ciò risulti al massimo persuasiva. Ma i risultati del lavoro sulla parola fanno pensare a una reinvenzione del testo (la traduzione in un francese che ignorasse gli arcaismi dell'originale è stata studiata appositamente), e a una reinvenzione della lingua. Non a caso il gruppo di Brook riunisce anche in questo *Timone* elementi di diverse lingue e di molte razze.

« ...L'internazionalismo », ha detto una volta il regista, « è anche una realtà. Si sente il bisogno di vedere in che modo gli elementi apparentemente opposti, ostili e del tutto separati possano in certe circostanze

corrispondersi reciprocamente. In questo senso si ritorna alle radici drammatiche del teatro. Forse nel passato una certa azione teatrale poteva nascere dalla concordia fra un tema comune, un'intesa comune e una comunità. Oggi, invece, è molto più probabile che ciò avvenga per altra via, al di fuori delle opposizioni... ».

Dovrebbe essere chiaro perché non si può parlare di teatro di parola a proposito del *Timone d'Atene*. In quel modo tradizionale di concepire il teatro, la parola non viene utilizzata che come veicolo d'informazione da asservire a un'interpretazione che la oltrepassa; nella visione di Brook invece la parola diviene un elemento proprio, parte essenziale del processo di espressione e di comunicazione, da vivere creativamente da parte dell'attore, da subirsi sensitivamente da parte del pubblico. Lo spettacolo e la rilettura del testo nascono il per il dalla riunione di queste costellazioni verbali. È la teoria della « parola raggiante ». Ecco come ce la spiega il regista francese Jean-Pierre Vincent, che ha assistito Brook in questa operazione di montaggio: « In Shakespeare il senso appoggia su una catena quasi ininterrotta di parole forti che irradiano tutt'attorno, reagiscono e si assaltano le une con le altre. (...) Nello svolgersi delle azioni, nel lavoro di dizione, queste parole raggianti devono essere prese ogni volta per se stesse, assunte e vissute con l'intensità più vera: e nello stesso tempo devono essere pensate nella loro successione a volte vertiginosa. Devono conservare tutto il loro peso, e quindi con la loro azione reciproca garantire la vita e la leggerezza dell'insieme. Qui meno che mai sensualità e intelligenza sono separabili ».

Questo dato applicabile al teatro di Shakespeare (Ronconi aveva realizzato un analogo « rifiuto dell'interpretazione », sia



pure affidandosi anziché alla costruzione dello spettacolo per opposizione delle singole parole, alla antitesi delle diverse scene), riflette del resto l'atteggiamento più generale sostenuto negli ultimi anni da Brook di fronte alla parola nel teatro: «La parola non comincia a esistere come tale, ma è un prodotto finito che nasce come impulso, stimolato dall'atteggiamento e dal comportamento; e sono appunto questi che impongono l'espressione. Tale processo si verifica nell'intimo del drammaturgo e si ripete nell'intimo dell'attore. Può anche darsi che sia l'uno che l'altro siano consci soltanto delle parole, ma tanto per l'autore, quanto, in seguito, per l'attore, la parola non è che una minuscola parte visibile di una gigantesca formazione invisibile... l'unico modo per trovare la vera via alla dizione di una parola consiste in un processo che corre parallelamente al processo creativo originale». Del resto la messinscena del *Timone* rappresenta lo sfociare di un lungo periodo di ricerca maturato attraverso allestimenti privati, celebrati una tantum per ristrettissimi pubblici; e si è trattato a volte di esercitazioni quasi afasiche. È nel '68 che Brook costituisce il suo laboratorio teatrale, a Parigi, ma con attori di diversi paesi. Questa partenza internazionale lo mette subito di fronte al problema del linguaggio. La parola, si domanda, può avere un valore che non sia solo musicale, ma anche espressivo, al di là del suo significato letterale? Brook passa attraverso alcune constatazioni: la possibilità per un pubblico straniero di comprendere uno spettacolo di cui ignora la lingua meglio di chi invece la conosce, la capacità di un attore di

dire un testo nella lingua originale anche se gli è estranea, l'intraducibilità di alcuni testi. È così che il gruppo comincia a esercitarsi in un lessico prefissato e composto di sillabe completamente inventate, battezzato *bashtahondo*. E lo spettacolo-clou a cui approda nel 1971, al Festival di Shiraz-Persepoli, *Orghast*, rito-leggenda dell'oscurità e del sole, alle radici della civiltà e del teatro, è elaborato nella sua scarna parte parlata da Ted Hughes in una lingua inventata (l'*orghast*, appunto) che fonde il greco col latino, con l'avestico, con l'inglese (senza tralasciare il gaelico): l'invenzione di un codice gestuale si accompagna all'uso di un impasto verbale inedito¹; ma l'importante è riuscire a stabilire la comunicazione con lo spettatore. E per poter estendere questo tipo di contatto, il gruppo di Brook bussa negli anni successivi a remote tribù africane, in una lunga traversata del continente nero, che lo conduce a toccare la spontaneità dei rituali primitivi, alle sorgenti del teatro. In cambio di quanto recepisce, il gruppo offre i suoi esperimenti e si misura con un incredibile termine di confronto. Ha impostato un lavoro sul linguaggio degli uccelli, ispirato a una leggenda sumera. Lo ricontrolla negli Stati Uniti; e poi, su queste basi, è pronto per l'approccio con un pubblico più vasto e più regolare (ma non meno disparato) per riaffrontare il teatro elisabettiano.² (Significativamente fa seguito al *Timone*, a tempi stretti, nel repertorio del gruppo un testo sull'estinzione di una tribù africana).³

Nel *Timone* ci sono altre tracce di questo fondamentale periodo di peregrinazione e di studio. V'è la composizione eterogenea del gruppo, dove figurano un giapponese, dei neri, un greco, e il ruolo di Apemanto è affidato a un fantastico africano, mentre Alcibiade (il personaggio-chiave) è mediato da un anglo-israeliano. Un intermezzo di teatro giapponese per la corte di Timone, e un tessuto di canti africani come sfondo corale nelle interruzioni tra le varie scene fanno perfettamente corpo con il testo elisabettiano. Ma c'è soprattutto il raggiungimento di un nuovo senso comunitario e un'altra coscienza nell'affrontare la parola. Brook non ha voluto imporre una sua interpretazione al complesso allacciarsi delle scene e delle espressioni linguistiche. E come ogni attore è libero di manifestarsi nella parola, così ogni spettatore può raccogliervi il suo messaggio, lasciarsi conquistare dalla semplicità lineare dell'insieme, o anche leggervi una sofisticazione voluta, vicina persino alla

frivolezza. Ma che importa? Basta che si reinstanci l'immediatezza di un rapporto. Tanto per la cronaca io ho ricostruito a mio modo questo nuovo Timone che da dispensatore di ricchezze, conosciuto il fallimento, diviene odiatore degli uomini e si chiude nel deserto a morire, affogando il mondo nelle maledizioni. Non ci ho visto, come si sarebbe anche potuto, la metafora della società capitalista alla fine di un'epoca, davanti alla crisi d'energia: soltanto l'immagine di un uomo infantile e viziato, incapace di comunicare con le cose e che si lascia trascinare alla misteriosa fine da una ribellione individuale iniziata per snobismo. Intanto, un altro ribelle, Alcibiade, conquista la città di Atene che Timone ha abbandonato e arriva con le parole della sinistra a governare assieme alla destra, instaurando un regime tecnologico che non può non evocare noti fantasmi ai francesi dell'era giscardiana. Alla conclusione dello spettacolo, il generale Alcibiade è in fondo alla scena, sullo stretto ballatoio, figura lontana, mentre i suoi nuovi sudditi, o i complici, al centro della sala, dando le spalle agli spettatori, lo ascoltano: e le parole del suo lungo discorso arrivano sempre più metalliche, sempre più corporee, sempre più allusive di un malessere che ci tocca, galleggiando su un'atmosfera rarefatta.

¹ Quanto più si scava nel linguaggio, tanto meno la sua metaforicità sarà visuale/concettuale e tanto più il suo sistema di tensioni risulterà auditivo/viscerale. Ciò concorda con il dato biologico secondo cui i nervi auditivi sono collegati direttamente al cervelletto, al cervello primario degli animali e al sistema nervoso. In altre parole, quanto più si scava nel linguaggio, tanto più esso è dominato da modi puramente musicali e si fa drammatico, ossia fa sempre più tutt'uno con gli stati d'animo e con l'espressività dell'azione fisica. Nel linguaggio, la visualizzazione contrasta con l'azione drammatica immediatamente espressiva, in quanto sostituisce concettuale dell'azione fisica. Così spiega Ted Hughes l'idea del disprezzamento di una lingua ignorata, conosciuta come musica. In *Teatro come invenzioni: Orghast di Peter Brook e Ted Hughes di A.C.H. Smith*, Feltrinelli, Milano 1974: un libretto prezioso per ricostruire l'esperienza iraniana di Brook e il suo lavoro d'atelier. Sempre da Feltrinelli è edito *Il teatro e il suo spazio* di Peter Brook.

² «In Africa abbiamo recitato in condizioni prossime a quelle di una rappresentazione elisabettiana. Voglio dire che siamo stati in paesi dove l'intera popolazione si premava attorno al tappeto su cui lavoravamo. C'erano i vecchi, i sapienti, gli ingenui, i giovani, anche i bambini più piccoli e siamo riusciti a interessarli in vari modi, ricavandone un'autentica soddisfazione. Questa è per me l'essenza del teatro di Shakespeare. Ogni frase può essere recepita a diversi livelli, ogni livello tocca una parte del pubblico, e questo pubblico, nella sua complessità, riflette tutta la vita». Peter Brook, Lettera a una studentessa inglese in: *Shakespeare, Timone d'Athènes*, Centre International de Créations Théâtrales, Paris 1974.

³ Lo spettacolo è *Les Iks* di Colin Higgins e Denis Cannan, da *The Mountain People* di Colin Turnbull, Théâtre des Bouffes du Nord, dal 12 gennaio 1975; (Brook: «È a un tempo un documento, praticamente antropologico, su una tribù che sta per morire di fame, quindi una storia vera, e un vero mito con una forza enorme per noi che lo dobbiamo interpretare...»).

L'ARTE A PORTATA DI TUTTI O CREATIVITA' COME ATTO DI CONSAPEVOLEZZA?

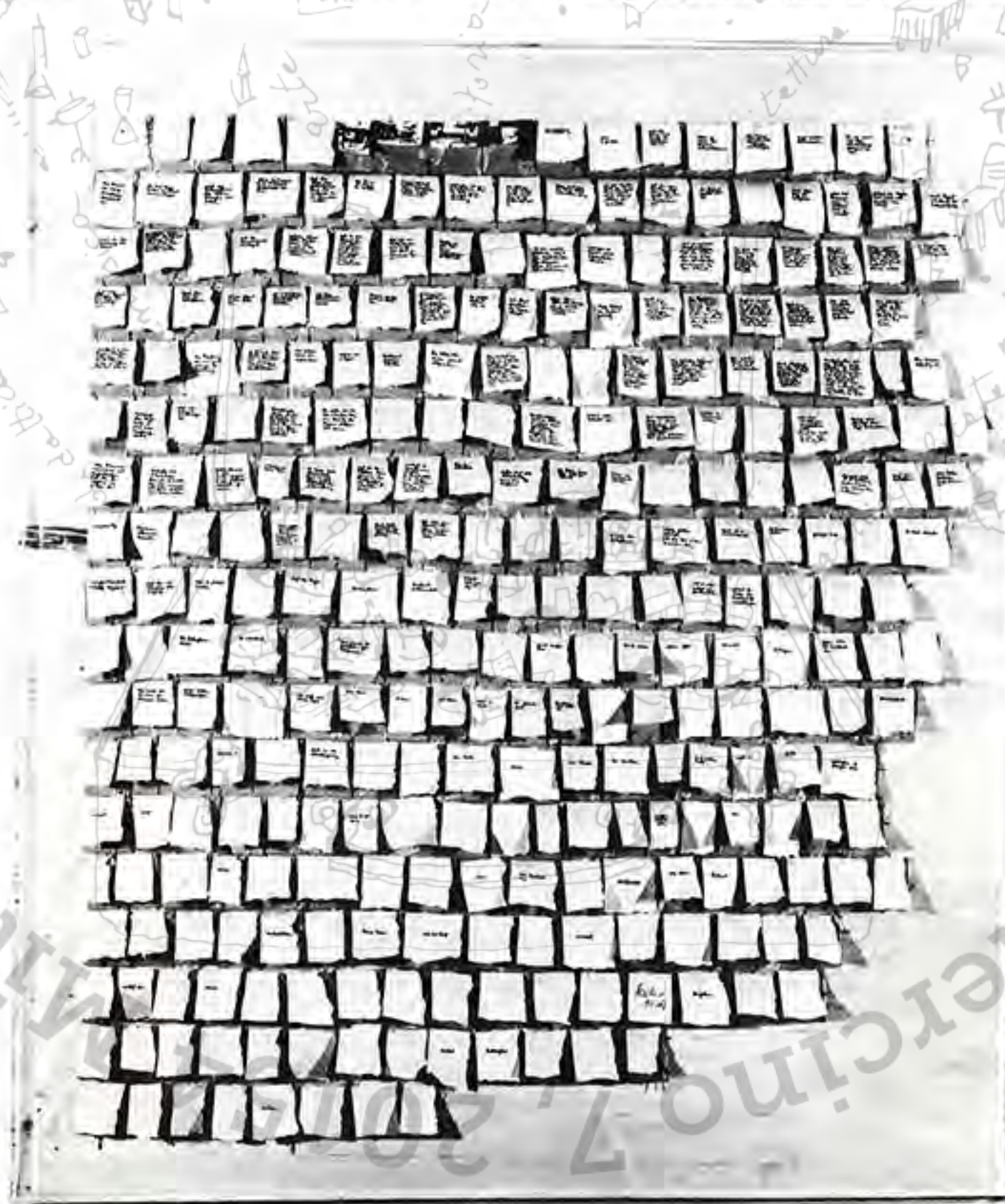
L'uso di immagini (quasi sempre fotografie non necessariamente belle e spesso trovate o fatte da altri) con l'aggiunta di testi in relazione composti in modo tale da costituire con le dette immagini un «senso compiuto (racconto)» rappresenta da qualche tempo un modo di fare arte adottato da alcuni operatori estetici. L'uso di questi strumenti esprime creativamente l'individualità dell'operatore, il quale pensa di avere così liberato il fare estetico dallo «specifico disciplinare». Eliminati i codici e le tecniche, che rappresentano ancora alcuni degli strumenti adatti a rendere le discipline accessibili a pochi addetti, superata la barriera della qualità tecnica, rimane come unico momento, che distingue una operazione dall'altra, il grado di consapevolezza che l'individuo ha raggiunto.

In questo modo l'uso di due strumenti combinati e relazionati tra di loro (l'immagine fotografica e un testo narrativo) rappresentano degli strumenti accessibili da parte di qualsiasi individuo, facendo in modo che questo particolare modo di fare arte possa essere avvicinata e usata facilmente sia per la comprensione sia per la sua sperimentazione da una massa sempre più vasta di individui. Comunque è prevedibile che lo sviluppo di questo modo di fare arte fatalmente si scontrerà con la logica del potere culturale, per cui attraverso il filtro di chi «giudica e controlla» potrà facilmente succedere che questo modo di operare sarà solo e come sempre qualcosa a cui pochi potranno accedere, e non perché giustamente (e malauguratamente) sono ancora in pochi ad avere raggiunto

il «grado di consapevolezza» di cui si parlava prima, ma perché la cultura ufficiale cercherà sempre di difendere la propria posizione elitaria e di prestigio anche in questo caso.

Attenzione quindi alle etichette.

La narrative art, che attualmente dichiara più apertamente di identificarsi in questa nuova situazione creativa, può diventare una trappola per chi crede di avere finalmente trovato un'area culturale che, con il proprio fare, possa distruggere «l'arte di pochi e per pochi», o può diventare un'ancora di salvezza se si riuscirà ad usarla liberamente al di fuori delle strutture elitarie (gallerie) e dagli schemi imposti dagli addetti ai lavori.



M. Badura: Senza titolo, 1974 - fotografie e testi su carta.

Fotogramma per fotogramma, parola per parola il mondo della Narrative art

Una svolta non secondaria sembra realizzarsi nella ricerca artistica dell'ultimo quarto di secolo. La **Narrative Art**, che ne è espressione, ricicla con risultati stimolanti ed efficaci tre elementi che hanno avuto un peso non costante, e non sempre rilevante, nella ricerca degli ultimi anni: la memoria, il «sogettivo», il confronto tra media. Questo elemento sono orientati verso la costituzione di un **inter-medium** che ha un particolare spessore di significati e una singolare plasticità.

La memoria che la Narrative art riconduce in primo piano è il **vissuto**, un'esperienza già data e conclusa sezionabile nei suoi momenti; questa memoria che ha solo una apparenza oggettiva viene agita da una soggettività che è consapevolezza più che partecipazione emotiva, capace di dare colore e soprattutto senso alla rappresentazione di una realtà che è quasi sempre neutra. Il confronto tra i media oppone, più precisamente fa scorrere su due binari in parallelo non obbligando mai un termine a essere funzione dell'altro, immagine e scrittura. Si tratta di un'operazione di coinvolgimento più che di commistione (da qui il distanziamento con le ricerche degli anni cinquanta e sessanta nell'ambito della poesia visiva e concreta) e che punta alla creazione di un nuovo campo linguistico che non ha bisogno di irrigidirsi per formulare le proprie dichiarazioni. Naturalmente nello spazio della Narrative Art convergono ricerche compiute negli ultimi dieci anni, tanto nell'area concettuale alla quale dichiara di opporsi ma della quale non le è certo ignota la tensione linguistica, tanto nell'area di quegli artisti che lavorano muovendo e analizzando l'inconoscibilità del mezzo fotografico.

Le recenti mostre di Bruxelles (Palais des Beaux Arts) e Livorno (Museo Progressivo) hanno consentito di verificare questo spazio.

Vale la pena ricordare che mentre la mostra di Bruxelles accoglie le opere di Askeveld, Bay, Beckley, Cumming, Hutchinson, Le Gac e Welch quella di Livorno, che riprende lo schema della mostra romana presso lo studio Cannaviello, aggiunge Badura, Baldessari, Boltanski, Gerz, Wegman, Vaccari in una prospettiva europea più circostanziata e problematicamente aperta.

Caratteristica fondamentale delle ricerche della Narrative Art è una reale temporalizzazione, cioè l'assunzione di un avvenimento o di una serie di avvenimenti come **soggetto** di rappresentazione, di descrizione. Il ricorso alla sequenza (Askeveld, Boltanski, Le Gac) esalta questa messa in causa della temporalità, così come l'impiego di medium diversi (la fotografia, l'indicazione manoscritta, stampata, dattiloscritta) prolunga il campo del racconto, sollecitando una scena immaginaria che è la somma delle diverse situazioni e una memoria che è la somma delle diverse registrazioni. La virtualità complessiva dell'operazione, l'irreversibilità, consegna l'opera (**documento o testo**, implicazione di immagini e indicazioni) a un tempo diverso che è, in qualche misura, reintegrato. La reintegrazione del tempo è ottenuta con una particolare strategia.



P. Hutchinson: *Nude Beach - The letter «N»* from Alphabet Series, 1974.

Essa infatti avviene nel senso di un **tempo reale** e non di un **tempo storico**, cioè il recupero è di una totalità continua del tempo e di una sua particolare flessibilità soggettiva, piuttosto che verso un tempo chiuso e bloccato dentro un gesto, un'immagine o una azione definita. La strategia consiste nel mobilitare questa memoria dallo sfondo, dall'inessenziale (la tavola di Boltanski, non ha commensali ma è concretamente in uno spazio vissuto e memorabilizzabile), da quei luoghi che la ripetizione porta a scolorare quasi immediatamente (la memoria del banale è solo una memoria involontaria). Il procedimento è rinforzato dalle indicazioni verbali quasi didascaliche, molto spesso parallele al testo con una concordanza diretta (Hutchinson) o obliqua (Gerz, Vaccari, Le Gac). La scelta della fotografia, di una arte **media** per eccellenza (secondo l'espressione di Bordieu), non è certo casuale nella messa in gioco di questa strategia. Si tratta di una fotografia che rifiuta ogni enfasi ironica (gli artisti dell'arte narrativa hanno dichiarato di distinguersi da quelli dell'area concettuale per il fatto di saper utilizzare anche le fotografie a colori ricavate dagli

apparecchi Polaroid: quel colore opaco della realtà è estraneo a molte «ortocromatiche» operazioni concettuali), così come la lingua adottata è una lingua parlata, non letteraria, in genere impegnata nella colloquialità di una affabulazione soggettiva. L'operazione dietro l'apparenza elementare implica una meccanica sottile e efficace. Sofferamoci sull'uso della fotografia. Sappiamo che da un punto di vista semiologico ogni fotografia si presenta con un suo senso iconico, informativo, (o denominativo), analogico (di riferimento attraverso l'immagine). Si tratta di tre ordini diversi che implicano tre sistemi, tre retoriche. L'arte narrativa blocca la crescita di questi sistemi proponendo una scorta di arretramento e di commistione: non la bella immagine; è, in questo contesto inutile; non l'immagine di qualcosa; è anche qualcos'altro; non l'immagine per se stessa: il suo senso è anche altrove. Il recupero del medium è dato a un livello di potenzialità diversa. L'assunzione di una lingua non letteraria non è solo dimostrata dal rifiuto della pagina «ornata» ma anche dal rifiuto della sistemazione della scrittura come campo autonomo di significazione: queste scritture non potrebbero vivere senza le immagini, e queste immagini sono riunibili alle scritture non da una ovvia corrispondenza ma da una significazione diretta e complessa.

Da questo punto di vista sarà logico domandarsi se più che di arte narrativa non si debba parlare di **narrativa**, cioè di una ricerca che ponga il racconto come primo significato e primo linguaggio che ipotizza vero e falso come due modi di raccontare, che riporta dentro lo spazio narrativo l'intrascurabile e quotidiana dialettica tra **mythos** e **logos**. Narrativa è ancora, in questo senso, lo studio non solo dei procedimenti della narrazione, ma più profondamente quello della messa in atto del linguaggio, della possibilità di misurare tensioni e accrescimenti attraverso il tempo, è storia.

Potranno allora sembrare meno ovvie le naturali e improvvise distorsioni di questi racconti-relazioni, la probabilità soggettiva che li rende agibili, praticabili da un occhio (una mente) non prevenuti. Perché essi appaiono spesso declinare sottilmente (come è evidente nell'opera di Baldessari, ma anche in quella di Welch e di Wegman) certi meccanismi essenziali del «riferire»: la dislocazione in un tempo continuo, l'obbligo di una azione rispetto a un'altra, la circolarità dell'azione, lo spessore delle situazioni, l'ingovernabilità dell'oblio; e ogni volta queste ricerche dentro lo spazio narrativo relazionano dei propri svolgimenti senza enfasi, senza distaccare l'attenzione di chi è chiamato nel campo del racconto (si ricordi l'etimologia di questa locuzione, l'implicazione essenziale di uno spazio di comunicazione).

Ci sono due insiemi di riflessioni verso i quali l'analisi delle opere della Narrative Art può indurre. Il primo riguarda il rapporto tra la Narrative Art e le arti visive. A questo spazio la Narrative Art appartiene con una aderenza che vale la pena sottolineare. Nella spirale che può sim-

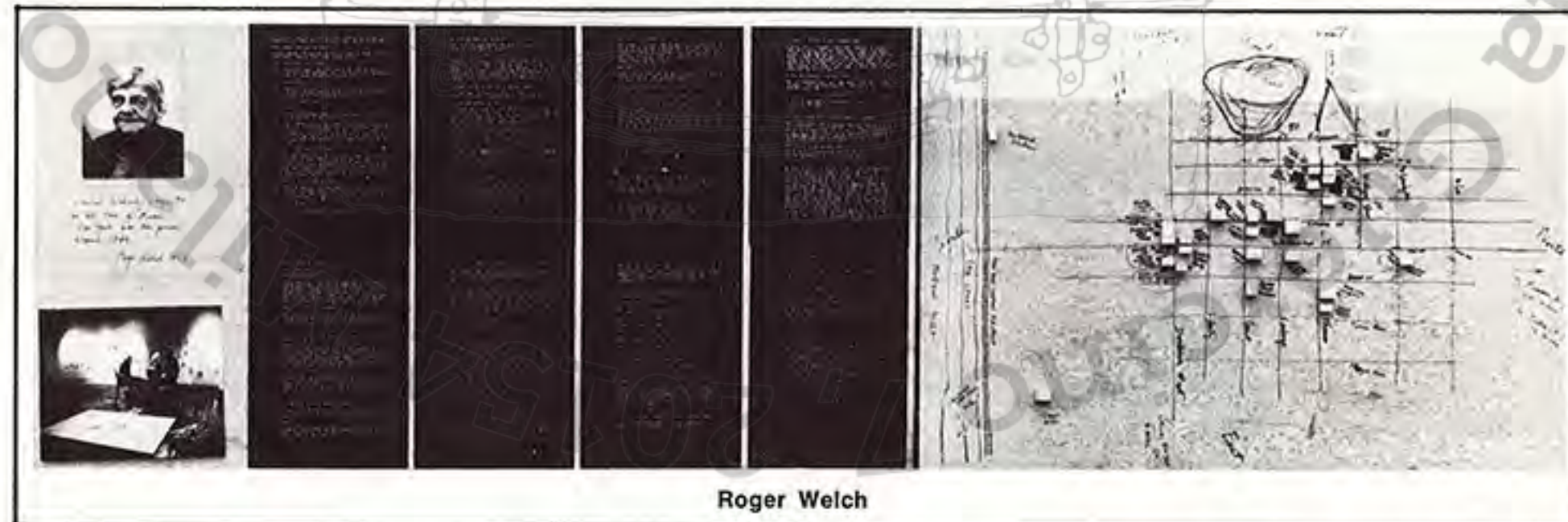


Jean Le Gac

boleggiare molte di queste operazioni, è un'«immagine» che segna il punto di partenza e di sviluppo, anche se programmaticamente non ne è bloccato l'arresto. Ma è soprattutto la dinamica dell'immagine che qui è sollecitata. I significati verso cui viene provocata, i tropi e gli assorbimenti, mentre ne riportano a un piano più profondo le polarità ne rendono plastici i modelli: **esiste ancora un modo di «fare immagini» senza l'obbligo di consegnarle alle trappole ottiche dell'illusione**, anzi slittando utilmente tra queste. L'ironicità che è recuperata è mobile, forte del fatto di essere in grado di nascondere e attivare il proprio confine. Il secondo insieme di riflessioni impegna un esame di quel violento richiamo al soggettivo che è in tutte queste opere, anche

se molte volte esso è espresso attraverso la descrizione di una soggettività neutra e moltiplicata. È possibile muovere io credo due risposte di tipo filosofico (ma c'è il dubbio che la risposta a questa risposta possa ancora essere soggettiva). Marcuse ha più volte ricordato che l'opera dell'artista si rivela in una forma immediata, **sensibile** piuttosto che **simbolica**, e come da questa soggettività l'individuo può solo «incorporare» ogni universale, operare una trasformazione creativa (immaginaria), stabilire l'altro ordine di realtà, l'altra verità. C'è nel mondo di oggi anche l'ansia di affermare la propria diversità di fronte a un mondo di bisogni politici e economici uguali; l'immaginazione individuale ha necessità di possedere la propria realtà e la propria irreal-

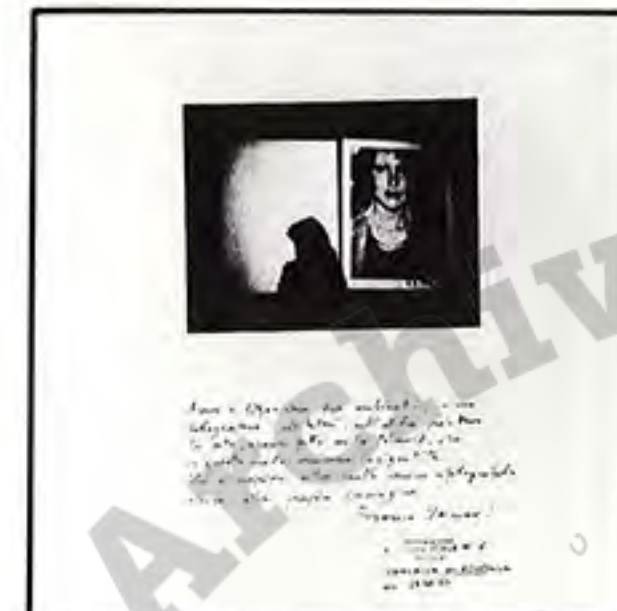
tà (è un'indicazione frequente di Bachelard. E c'è infine il gusto dell'uomo moderno per la **gulliverizzazione**. Bachelard ha scritto nel 1933 un saggio, **Il mondo come capriccio e miniatura**, che può oggi essere recuperato come una guida alle immagini della Narrative Art. Nel distanziamento della memoria l'uomo tende a rimpicciolire tutto, a rigettare l'ordine della realtà, a cambiare dimensioni, sensi, a rattrappire i percorsi, a esorcizzare la dura realtà (la realtà che dura), per salvare la propria identità. Il mondo fatto piccolo, privato dei suoi rapporti ovvii e necessari, il mondo abitato dal soggettivo, reale e irreale come ogni racconto e quello che la Narrative art non disegna, ma analizza, fotogramma per fotogramma, parola per parola.



Roger Welch



J. Baldessari:
Norma, 1974
fotografia e testi



F. Vaccari: *Esposizione in tempo reale* n. 6, 1974 - fotografia.

DAVID ASKEVOLD

Mais ce qui l'étonna encore plus fut de voir que tous les gens qui étaient rassemblés autour de lui et lui parlaient se trouvaient debout et tenaient ferme sur leurs pieds alors que lui était courbé et vacillait, et alors que le vent qui avait souvent failli le jeter par terre avait considérablement diminué. C'est avec ce rêve qu'il s'éveilla, sentant soudainement une douleur aiguë qui lui fit craindre que c'était l'œuvre d'un esprit méchant voulant le séduire. Après avoir lu ce fragment d'un rêve en trois parties de Descartes dans la version de Georges Poulet, je déposai le livre et continuai à travailler à mon dessin. Je m'allongeai pour dormir un peu et commençai à rêver du dessin qui se transformait en une série d'événements. J'entrais dans un grenier et en ressortais avec mes poches remplies d'images. Des amis et des parents se trouvaient assis autour d'une table près de la porte. J'étais embarrassé en sortant car je ne pouvais leur expliquer la présence de ces images qui contenaient leurs actions lorsqu'elles commençaient à avoir lieu. Je me suis réveillé à moitié. J'étais couché sur mon côté gauche. Mon regard parcourut la pièce. Je sentis quelque chose qui se serrait contre mon dos. D'abord je crus que dans mon demi-sommeil j'exagérais la taille du chaton, mais je vis qu'il dormait toujours au pied du lit. La chose se serrait de plus en plus contre moi et j'étais complètement immobilisé. Je ne pouvais bouger ni parler. Le pénis de la créature était poilu et ressemblait à celui d'un chien, et il se serrait entre mes fesses habillées. Je savais que si je lui permettais de se serrer davantage je ne m'en débarrasserais jamais. J'ai fait appel à toutes mes forces pour le chasser au moyen de malédictions violentes et silencieuses. Je sentais que le lit s'affaissait sous les coups que la chose donnait avec son genou. Soudain il sauta sur mon épaule et côté droits et sa silhouette poilue disparut. J'ai pu alors bouger. Je me relevai lentement du lit et je modifiai le dessin. Je poursuivis ma lecture. Il eut soudainement un nouveau rêve où il crut entendre un son aigu et pénétrant qu'il prit pour le grondement du tonnerre. La peur le réveilla sur-le-champ. La grâce comme action surnaturelle n'agit pas dans le temps des humains mais seulement dans le présent. Ayant ouvert les yeux, il perçut une infinité de flammèches partout dans la pièce.

Le Rêve de Descartes - Stanford, California - Le 4 janvier 1973

Didier BAY pourquoi la photographie?

C'est un moyen de communiquer des documents sans avoir recours à un artifice d'interprétation sur le plan visuel. Le document ainsi divulgué a une vie intrinsèque. Pour ma part elle est insuffisante ou en tout cas insatisfaisante. Il ne suffit pas de voir une chose pour la comprendre. Or ce qui m'intéresse c'est précisément le pourquoi des choses, au-delà d'une préhension immédiate et superficielle.

D'où les textes?

Exactement. Dans la partie (majoritaire) de mon travail où je prends moi-même les photos je pourrais m'approprier inconsciemment les sujets de ces photos et dire: mes photos... c'est moi. Mais s'il y a effectivement appropriation des documents ça n'est pas ainsi que je le ressens. Le texte vient apporter le complément indispensable qui donne vie au document par rapport à moi-même, et sans que le doute soit possible. C'est ainsi que je ressens la chose et en y repensant c'est un peu comme une question d'honnêteté pour moi (en même temps qu'un besoin impératif, surtout) que de ne pas laisser ces documents vivre une aventure solitaire, mystérieuse, que je ne contrôlerais pas, qui pourrait être étrangère à mon propos.

Le texte aurait-il plus d'importance que les photos?

Instinctivement j'en viens à considérer le texte comme plus important à cause d'une réaction qui veut que les gens soient automatiquement séduits par les photos — et ce qu'ils y trouvent par rapport à eux-mêmes — accordant peu ou pas d'importance aux textes qu'ils peuvent avoir plus simplement la paresse de lire.

Or pour moi textes et photos sont indissociables, aucun n'est prédominant, ils réagissent l'un par rapport à l'autre, et expriment ainsi ce qui m'est personnel.

Vous faisiez allusion tout à l'heure aux documents, photos — en minorités — dont vous n'êtes pas l'auteur direct.

Il s'agit de cette partie de mon travail dont je m'occupe spasmodiquement et qui était en fait ma première préoccupation. Il s'agit des photos de famille auxquelles je ne savais pas donner une signification par rapport à moi-même au départ et qui me semblent maintenant plus abordables, après avoir suffisamment avancé dans les sujets plus actuels que j'ai traités avec mes propres documents, ces derniers reflétant une prise de conscience du présent.

Les photos de famille représentant le passé. Pourquoi cette attirance pour un passé dont vous semblez dire qu'il ne vous appartient pas vraiment?

C'est cette première impulsion qui a voulu que cherchant à prendre conscience d'une réalité plus profonde de moi-même, je me sois tout de suite tourné vers mon passé. J'aurais voulu trouver dans les photos, faites en majorité par mon père, des solutions aux questions que je me pose aujourd'hui. En fait, il est bien évident que les photos qu'il faisait n'avaient pas un but informatif réel. Chacun de nous à travers de telles photos familiales peut se rendre compte du côté occasionnel, anecdotique et très souvent superficiel de tels documents. Mon besoin immédiat de savoir s'est donc heurté à quelque chose de difficilement préhensible qui nécessitait une approche

multidirectionnelle, patiente. J'y reviens donc de temps en temps et j'y fais des découvertes. Et si je m'y attache alors que bien des sujets « actuels » me sollicitent c'est parce que je ressens profondément le besoin de redécouvrir, ou de découvrir, ce qui devait amener ma vie, la conditionner, puis la motiver. C'est le besoin de connaître aussi peu que ce soit la base de ce qui m'a permis d'être ce que je suis. Ça n'est pas une recherche nostalgique mais un essai de récupération de moi-même pour une période de vie menée semie-consciemment, tributaire du milieu familial. Essayer de récupérer un acquis de plus le passé pour avancer avec d'autant plus de fermeté, de tranquillité ou d'assurance (?) dans une actualité, un présent. Tous ces mots ayant un sens très relatif, bien entendu (passé, fermeté, tranquillité, assurance, actualité, présent).

Vous parlez du passé, du présent; le futur aurait-il également une place?

Absolument. Je crois que c'est inhérent au travail que j'effectue. S'approprier le passé et le présent c'est inévitablement penser à l'avenir en tout cas pour ce qui me concerne. C'est à dire que j'ai la sensation d'avancer, de me projeter en avant, mais je ne sais pas vers quoi. Indiscutablement j'ai l'impression d'évoluer et d'être déjà très éloigné de choses ou idées actuelles qui me semblent dater du Moyen-Âge ou en tout cas issues d'une démarche d'esprit sclérosée et sclérosante peu compatible avec une certaine idée ou mythe de civilisation évoluée, civilisée, de haute technicité, pourvue de sommets intellectuels, scientifiques etc., et dont les dirigeants en sont encore à prôner « la qualité de la vie » comme d'un but suprême; une profession de foi qui indique bien que le présent n'est déjà qu'un passé éloigné en regard du futur à atteindre.

Vos documents, votre témoignage, pourraient être alors considérés comme une sorte de mise en bière du présent au profit du futur.

C'est en tout cas un peu ainsi que je le ressens. Comme déjà dit la prise de conscience d'un passé et celle d'un présent, constituent des acquis qui sont intrinsèquement un tremplin pour le futur. A mesure que j'avance dans mon travail je me sens incontestablement « autre ». C'est d'ailleurs loin d'être une situation facile. Le malaise de l'inconscient est remplacé par le malaise du conscient mais je préfère le second sans aucun doute possible. En fait, à mesure qu'il avance, mon travail ne se révèle pas seulement un constat mais en quelque sorte une dénonciation. Car compte tenu du contexte archaïque déjà cité: faire un constat c'est automatiquement dénoncer. Ça n'est pas une situation normale. J'ai toutes les raisons de ne pas vouloir enterrer, cautionner le présent, mais plutôt de l'enterrer, de le fuir vers un futur idéologique basé sur d'autres vérités.

Pourquoi votre travail se présente-t-il sous forme d'albums?

Avant tout parce que ces documents doivent être feuilletés à loisir confortablement, consultés comme un livre de chevet. C'est pourquoi d'une part l'exhibition type galerie ne peut se montrer à la hauteur (la consultation des documents y étant difficile) et d'autre part c'est pourquoi mon but est que ces documents fassent l'objet de livres parallèlement à cette divulgation galerie qui est un phénomène (social) à part en lui-même.

(Interview Didier BAY le 11/7/73)

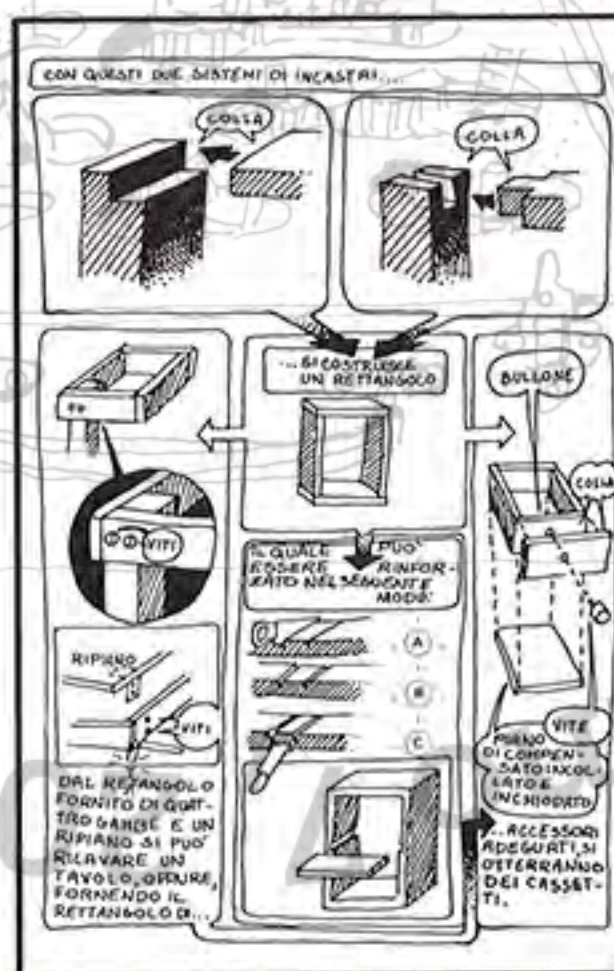


A friend invited me for dinner, but when I arrived she was still in the midst of housework. She said that she would change the light bulb in the ceiling if I would sweep the rug. She got a ladder and set it up beneath the socket. Since she was expecting a phone call she took the phone with her. As she put the bulb in the phone rang, but in reaching for it, she dropped both the phone and the light bulb. Having always been suspicious of Newton, I watched them as they fell.

Bill Bechley

I PERICOLI DEL

DO IT YOURSELF



Quanti bravi professionisti che passano il loro week-end nella « Seconda Casetta » villetta con prato da falciare hanno tentato o tenteranno di costruirsi con le loro mani un'ala nuova o una stanza-studio per il loro hobby? Quante signore per bene — vedove non troppo addolorate — hanno provato o proveranno il bisogno di saper sostituire il defunto marito nelle riparazioni dell'impianto elettrico o in qualche altra operazione meccanica? Nulla di male che queste buone intenzioni — tanto più in epoca di crisi economica — siano realizzate. E nulla di male se l'uomo — dopo gli eccessi meccanicistici dell'era consumistica e tecnocratica — tornerà a provare l'aspirazione al sano artigianato e al « how to do it » (al « fallo da te »). Purtroppo quella libertà creativa, quell'autogestione dei propri spazi domestici (e spazi urbani) che da tempo è ormai riconosciuta come uno dei requisiti indispensabili per un capovolgimento dei valori etico-estetici dell'uomo moderno, rischia di essere ancora una volta frustrata da equivoci di nuovo conio.

Il pericolo del « do-it-yourself », del « fallo-da-te », è eguale (anche se contrario) al pericolo del tradizionale consumismo rivolto agli oggetti tecnologici forniti dal più accurato « good design ».

In che consiste questo pericolo? Al solito: nell'essere imposto (consigliato, suggerito) dall'alto. Una volta di più non si tratta, in questi tentativi di autonomia dal mercato, di indipendenza dal sistema, d'una vera volontà di affrancarsi dai dettami dell'establishment; ma di un sottostarci ancora, però con la convinzione d'aver realizzato qualcosa d'autonomo e di autogenetico; mentre in effetti non s'è fatto altro che cercar di seguire con più o meno accuratezza i dettami dei trattatelli illustranti la «vita quotidiana alternativa».

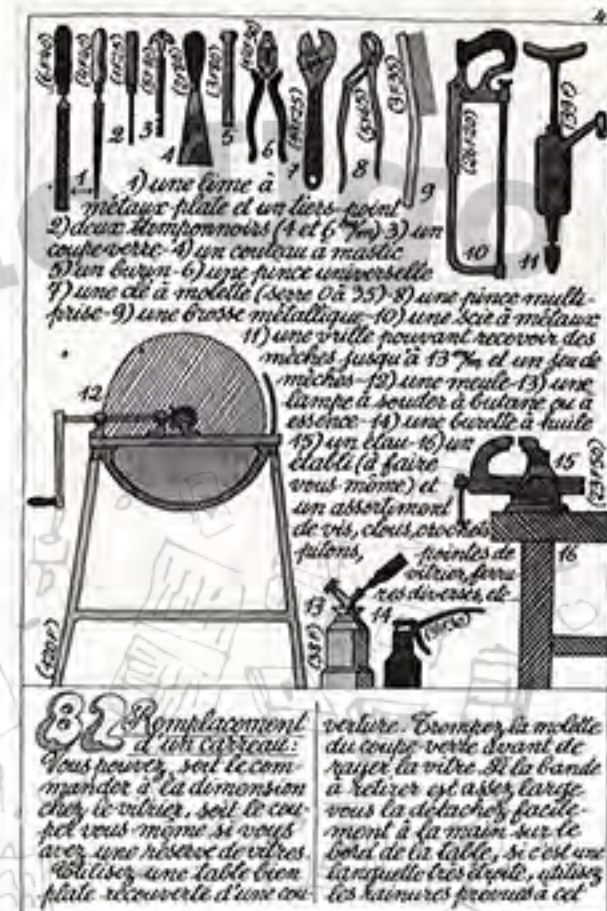
Uno dei maggiori abbagli presi da Lévi-Strauss (questo sin troppo noto antropologo che ha sfruttato per tutta la sua vita alcuni mesi passati in gioventù in una foresta ammazzonica) è stato quello di divulgare la parola « bricolage », che da normale pratica di « arrangiarsi » propria dei francesi come d'ogni altro popolo — si è

trasformato in equivalente dell'arte, del mito e del rito, e addirittura in una «costante strutturalista» di cui infiniti seguaci del maestro si sono riempiti la bocca. Ora, niente di più lontano dall'arte, del bricolage (l'ho già spiegato meglio in un mio libro sin dal 1965). L'arte è, anzi, l'opposto del bricolage; perché, mentre il bricolage si vale di elementi di ripiego per giungere a risultati approssimativi (surroganti quelli autentici), l'arte, anche quando si vale di elementi fortuiti e approssimativi, lo fa sempre con precisa finalità, giungendo a risultati assoluti, non ottenibili in altra maniera.

Oggi non potrà più servire la presa in giro e la santa crociata contro l'oggetto della « Gute Form », il luccicante, ipercromato, superfunzionale, postbauhausiano oggetto, elettrodomestico, mobile, gadget, consigliato dalle migliori riviste d'arredamento e d'architettura, in favore del riscoperto « oggetto povero », della rinnovata (in apparenza) maniera di fare da sé il proprio ambiente, di costruire con le proprie mani gli strumenti del proprio abitare, se tutte queste operazioni non sono precedute da una previa chiarificazione di quello che può e deve essere l'intervento dell'individuo sul proprio ambiente e sul proprio « decoro ».

Altimenti avremo la stanza e i mobili tappezzati con i tessuti revivalistici (ossia con una presa in giro del Kitsch ornamentale che finirà per esserlo a sua volta); avremo i falsi mobili «poveri» — frutto del malinteso bricolage costruiti in cartone o in legno (acquistati impacchettati e pronti all'uso in negozi di lusso); avremo i manuali del «how to do it» che quasi sempre sono, essi stessi, bibbie e vangeli del Kitsch.

Il problema del «do-it-yourself» presenta due aspetti solo in apparenza analoghi: quello di portare l'individuo ad un'autonomia in taluni settori (idraulica, elettricità, verniciatura, carpenteria, lavanderia ecc.) in maniera da non dover dipendere dall'operaio oggi spesso introvabile. E, in questo senso, non solo è lecito ma è lode-



vole e consigliabile: è auspicabile che molte conoscenze tecniche, sia pur rozze e non specialistiche, siano tra breve alla portata di chiunque; e tanto meglio per chi non dovrà più dipendere dalle vessazioni di ditte specializzate. Ma c'è un altro aspetto che più ci interessa; ed è l'intenzione di suggerire o inculcare una presunta « creatività » in tutti coloro — e sono la maggioranza — che non l'hanno.

Ed ecco, appunto, la massaia convertita in architetto di giardini; il ragazzo che non ha voglia di studiare, illuso d'essere un genio perché ha imparato (dal solito manualetto) la « tecnica del collage moderno »; il mediocre professionista trasformato in rilegatore di libri d'arte, creatore di paralumi, o addirittura realizzatore di quadri celebri « d'après » Cézanne o Modigliani, Monet o Matisse, perché il provvidenziale librercolo gli ha insegnato come si deve fare.

Quali allora i rimedi? quali i suggerimenti per sfuggire a questa ennesima sopraffazione da parte dell'imperialismo culturale monopolistico o di stato che sia?

Innanzitutto: guardarsi attorno (senza manuali), imparare a conoscere i materiali antichi e moderni, liberarsi dalla sopraffazione dei « condensati » (della cultura basata sui « digest »). E, soprattutto, non cedere gli ingannevoli appelli del paradossale, della presa in giro elitaria, della presunta creatività ammaestrata. La quale, se non c'è già, non s'inventa. Spesso le apparenti battaglie demistificatrici sono le peggiori patrocinatori del gusto corrotto del falso poverismo, del « fatto a mano » insensato. Non è offrendo alcune, troppo facili, ricette su come fare il collage, fare lo happening, fare il giardinaggio, fare lo Yoga, fare lo Zen, fare la dieta macrobiotica, e (naturalmente) fare l'oroscopo, che l'uomo — il bambino, la massaia, il professionista, il pensionato — diventeranno « creativi ». Ma è, piuttosto, facendoli riflettere con le loro teste, obbligandoli a estrarre dal proprio intimo — ormai ottuso e appassito — qualche modesto autonomo, ma virgulto espressivo.



Creating in Collage

Natalie d'Arbeloff
Jack Yates



A POCKET HOW TO DO IT

15s net/75s



ARTE DI STATO E REPRESSIONE PREVENTIVA

Sono arrivati gli amerikani, gli infiltrati yankees non si contano più, i Beckeley, i Cutforth, gli Oppenheim, i Riki Blan, (cito a caso, il raket è più vasto). Il processo colonizzatore ha raggiunto il suo apice e ha trovato una vasta base locale di collaborazionisti: anche da noi il meglio dello snobismo avanguardistico mostra ormai il corpo. La testimonianza di sé è modo autogratificante, d'essere, anzi: il dover essere testimonianza di sé è modo autogratificante. Ma, oltre alla propria ombra, alle proprie ridondanze carnali, alla propria ponderosità, in breve al proprio «body», sono altri ancora i modi di dover essere, e, si sa, ci si può gratificare in chiave di progettazione, di land-azioni, di sarth-testimonianze, di funk, o, al limite di un bel niente: di risentiti rifiuti ad operare, di pubbliche (e pubblicizzate) rinunce a «produrre».

Ma intanto la comune masturbazione continua.

I nuovi figli (annoati) dell'opulenza demistificano, discollegano, e, cito da Lea Vergine «...la determinante personale, drastica addirittura, diventa (ritorna?) fondamentale: il ricordo, la caccia all'impressione custodita nella memoria, la ricostruzione del discorso temporale proprio degli avvenimenti da rievocare, l'ambivalenza, l'associazione tra immagine-stimolo e immagine-azione. L'insicurezza del proprio essere è vissuta nella situazione emotiva dell'ansia». Ritorna la determinazione personale, insinua la Vergine; a parte rari casi non se ne è mai andata, infatti è difficile discollare di dosso all'Artista la pesante componente della privatezza come ritualità e piacere regressivo. Trattasi di componente individualistica dovuta alla derivazione trionfalistica delle radici storicamente non risolte o definitivamente tramontate del ruolo del Creatore. Se volessimo indulgere ad una spicciola analisi psicologica diremmo altresì che il Masturbatore Estetico soffre del godimento di sé medesimo, in lui gioca il principio di estraneità direttamente relazionabile ai vizi del mercato, della potenza delle Sacre Vestali, della mercificazione ad uso esclusivo dei Connaisseurs, degli Ingordi Degustatori, del Trangugiatori Coprofagi.

Si tratta di una assurda categoria di volpine macchiette pronte ad aprire natiche e tutto ai pargigli del gusto oscillante nella terra di nessuno della decadenza avanguardistica. Ma è al di

là delle carenze psicologiche di «categoria» che deve essere impostato il discorso, e allora sull'altro versante dell'analisi le natiche complacenti acquistano una ben precisa fisionomia di collaborazionismo culturale aggiornato, di corporativismo reazionario, di squalida difesa di ruoli e di posizioni acquisite sotto la falsa insegna della «rivoluzione avanguardistica». Ruoli e posizioni non scivola da aggiornamento politico dibattuto, con designeristica impaginazione, su riviste-portavoce dove si vogliono salvare capre e cavoli attraverso editoriali risentiti che racchiudono in sé, omogeneamente, riconoscimenti di priorità alla prassi dell'impegno (si fa per dire), da un lato, e rivendicazioni corporative dall'altro. Emerse infine le contraddizioni nel seno delle strutture neocapitaliste, per opera non certo degli intellettuali, questi si arrabattano disperatamente per rimanere alla pari; il che sarebbe anche positivo se questa affannosa e scomposta corsa non avesse come presupposto, ancora e sempre, l'autogratificazione sotto specie diverse da quelle tradizionali. Con questo si vuol dire che troppo spesso viene posto l'accento sui rapporti arte-politica concepiti come dibattito «culturale», mentre il reale problema è invece configurabile a monte, in dati di fatto riconducibili a situazioni di ordine socio-politico, alla collisione esistente tra intellettuali e potere, ai rapporti tra lavoro «creativo» e lavoro direttamente produttivo, tra industria culturale e capitale. Si tratta di un problema di ruoli, e, soprattutto, di coscientizzazione di una categoria di lavoratori «separati» e aristocraticamente ibernati. Solo attraverso la presa di coscienza individuale del proprio essere sociale e solo attraverso una autocritica alle componenti individualistiche (che fanno degli intellettuali i delegati dal sistema ad esprimere l'ideologia delle classi dominanti), si riuscirà ad ottenere di realizzare nella prassi ciò che per ora rimane dibattito «culturale», dimensione culturale che ha la funzione, tra le altre, di intorbidire ulteriormente le acque dando il destro a chi di dovere di inserirsi nel dialogo tenendo il piede in due scarpe. Il processo di presa di coscienza dell'operatore culturale potrà prendere avvio solo quando egli si saprà organizzare come categoria, solo quando egli si identificherà e lavorerà per un fine che non sia «solo» quello di un mercato strettamente legato ad una classe sociale.

Porsi in posizione alternativa a questo stato di cose non può essere concepito come gesto esemplare individuale perché tale gesto finirebbe inevitabilmente per assumere significato di furba autogestione contrabbandata attraverso le strutture progressiste (e sappiamo fin troppo bene come il progressismo possa diventare buona merce). La repressione neocapitalista, in questa fase storica, si è trasformata in «preventiva», e, con la dizione «preventiva», non intendiamo riferirci solo ai «processi per reato d'opinione» fatti alle avanguardie politiche, ma anche ad una pianificazione aprioristica della cultura, a una pressione esercitata, con l'incentivo promozionale, sugli intellettuali affinché costoro si orientino in una certa direzione di ricerca che sia funzionale ai valori. Ne è testimonianza esemplare questa Biennale che viene digerita fin troppo facilmente da un certo «milieu» sociale, sempre più in espansione, che con queste «cose» è di casa, che queste «cose» le richiede e le consuma, come richiede e consuma un certo antifascismo di maniera. Che dire poi di Kassel? Il Reich Socialdemocratico tedesco, ricordate, dai fedayn di Monaco alla baracconata di Documenta, ha imposto all'opinione pubblica mondiale il suo efficientismo aggiornato con cecchini e intellettuali di prima mano.

L'apparato repressivo agisce in modo esemplarmente capillare sulle sovrastrutture tanto da crearsi una cornice di rappresentanza spirituale-intellettuale identificabile, tra le altre cose, nell'Arte di Stato e nei suoi Sacerdoti allevati e incentivati promozionalmente nelle riserve dell'iniziativa privata e delle sue catene di distribuzione.

Essere aggiornati, in questo contesto, significa accettare le vuote postulazioni e gli arcani sofismi ben definiti da Lea Vergine come segue «...le somme cervellotiche, le inversioni ironiche, le variazioni sul tema dell'insolito, l'orgia dell'identico-contrario. Tutte speculazioni sul filo della pura dialettica, della retorica: paradossi dilemmi, antifrasi, antinomie, veri e propri saggi eristici». Il vuoto, la sospensione, il pneuma fruibile, il ritorno (ritorno?) dell'arte in sé e per sé, dell'arte come elemento di valore al di sopra della mischia, dell'arte insomma come Spazio Evasivo. E qui forse è il punto, qui il tema, qui il nocciolo della questione: l'arte come ludus intellettuale, l'Arte per Anime Belle.

Un tipo di creatività, quindi, che devia dalle tensioni sociopolitiche per porsi unidimensionalmente nell'ambito dell'«oscillazione del gusto», di un «gusto giusto» per «persone giuste» e per «giusti fini». Nascono così, e si perpetuano, le operazioni sul linguaggio e le ironizzazioni sull'arte come corpo morto, come fare definitivamente tramontato, sul rifiuto dell'oggetto come dato immediatamente mercificabile. Ma è indubbio che i modi e i fini sono poi sempre quelli di una classe che, aggiornandosi, autoriflette i tempi di una intrinseca decadenza storica nella quale convergono anche elementi quali l'«opposizione» trasformata da «negativa» in «positiva».

In questo momento storico la collaborazione tra arte e potere si realizza a livello delle istituzioni seguendo un iter molto più confacente a una situazione statale altamente burocratizzata, la galleria d'arte passa in secondo piano e funge da momento di passaggio. Le committenze, infatti, vengono fatte agli artisti dai comuni, dalle province, dalle regioni o da istituzioni economicamente qualificate, i tramiti sono sempre i centri di potere attraverso i quali vengono inevitabilmente a crearsi situazioni di clientelismo di sottobanco. Questo stato di cose ci chiarisce fin troppo bene come questo Animale d'Alfezione che è il Creatore, sappia, in ogni modo, gestirsi egregiamente: quando si tratta di autogratificarsi perde ogni inibizione e ogni pudore manovrando con scaltrezza quella realtà pratico-oggettiva che per antica tradizione sembrava non essergli concessa. Si tratta, allora, da parte degli addetti ai lavori, di agire secondo gli schemi dell'arte da galleria (oggettuali o no), o secondo quelli più «socializzati» (arte e vita, ecc.) degli interventi, di rifiutare la masturbazione per acquisire le false problematiche o di rifiutare le false problematiche per acquisire la masturbazione, di rifiutare il tradizionale rapporto con il gallerista per accettare la committenza delle istituzioni e viceversa. Al di fuori di ciò pare esservi il nulla.

Il processo repressivo-preventivo, agente sulla cultura, ha raggiunto così il suo scopo paralizzante anche sotto la specie della contraddizione, contraddizione pacificata in una sorta di «socialità in atto», usando la sua antica e scaltra capacità di «apparente autocritica».

Un fatto comunque sembra positivo, in questo insieme imbarazzante, e riguarda lo smascheramento globale del ruolo dell'artista ormai considerato dalle masse e dalle giovani generazioni con indifferenza e tanto più sospetto quanto più dichiaratamente disposto a collaborare con esse, a partecipare alle stesse rivendicazioni e alle stesse lotte.

L'attuale Biennale veneziana (in alto) ne è un esempio paradigmatico: imbellettata di fresco non ha saputo concupire proprio nessuno e tanto meno gli operai di Porto Marghera tra i quali si è esibita con mosse goffe mostrando impudicamente, sotto il corsetto, ridondanti e insanabili cascami di cellulite.

Pier Luigi Paolillo

CLYSTERIUM DONARE,
'POSTEA SEIGNARE,
ENSUITA PURGARE...



Ho qui nella minuta un «F.A.G.», che dev'essere il marchio di una società di cuscini. Non so cosa c'entri con il discorso che voglio fare, ma, io credo che i cuscini, mi riportino alla carta che sto sfruttando per scrivere. Dunque, primo: si dovrebbe scrivere non per essere condotto dalla materia, ma perché si è padroni della materia. Secondo: quando uno scrive di economia, ci sono talune regole fisse che, la gente del mestiere, dovrebbe sapere, e sa, evidentemente: se lo, scrivendo, ogni qualvolta uso il termine «tramonto degli dei», ne spiegassi storicamente il significato, non finirei più di ripetere le stesse cose e, oltre a questo, su cento cartelle dattiloscritte, per ben due terzi di esse, non farei che ripetere talune cose che sono, per me e per altri, scontate; etcoetera...

Terzo: è già tutto nei dati dell'ISTAT. Cioè: dal 1952 ad oggi, gli occupati nell'agricoltura si sono dimezzati, quelli nell'industria sono cresciuti di oltre due milioni, epperò di due milioni e mezzo sono aumentati gli impiegati nei servizi, il terziario quindi. Bigino di economia alla mano, si dica che l'Italia ce l'ha fatta, e che Milano è diventato un paese moderno: non è forse vero che l'espansione del terziario è il foruncolo cruciale dello sviluppo? No, non è vero. Questi qui del «F.A.G.», questi economisti veneti, si fermano alle statistiche globali, alle variazioni percentuali, parlano di «rivoluzione silenziosa» in marcia, e contrabbandano rettoricamente per «rivoluzione» il prodotto di un'evoluzione spontanea dello stato di fatto, cioè, brutale, il trionfo di forze economiche e sociali straccione, e della loro logica.

Ma diciamoci alcune cose, con ordine: il rigonfiamento del terziario non è necessariamente un fenomeno positivo: in Italia, poi, non è che conseguenza di un ristagno produttivo grave, e di regressioni a modi di procacciamento del lunario predatori, clientelistici e parassitari.

E i processi di modernizzazione non sono (come gli economisti ad orecchio pensano), movimenti unidirezionali e irreversibili: dall'empirico alla scientificità, dall'arcaico al contemporaneo, dal disgregato al funzionale, come una litorina (loro pensano)... In questi ultimi quindici anni, l'ammodernamento e l'industrializzare sono sviluppati impetuosamente ma unilate-

ralmente; i fenomeni conurbanti e di concentrazione insediativa sono corsi innanzi all'industrializzazione vera e propria, ad un'economia dinamica cioè che garantisce posti di lavoro sicuri e produttivi, non di espediente o di sinecura.

Non hanno capito (chi?) che l'industrializzazione consiste in un processo sociale globale, oppure in niente... Hanno portato a condizioni sudamericane o levantine, ad un terziario tanto esteso quanto parassitario, al servizio solo di se stesso; ad un degrado di ambiente e di uomini al punto tale, che oggi l'unico discorso credibile da fare, in Italia, non riguarda problemi raffinati (Aldo Rossi e l'austro-ungarico)³, ma fognature e abitazioni improprie, acqua corrente e fuga dalle campagne: la miseria nera, quanto avviene nelle borgate romane e nei bassi di Palermo, le coree di Milano e i ghetti torinesi, sono cioè un fenomeno che ha una sua motivazione profonda, di disgregazione familiare, politica, sociale.

L'Italia, oggi, è un clamoroso esempio di modernizzazione spuria: la facciata è di paese industriale, moderno, la sostanza, quella borbonico-levantina, di un paese di burocrati.

Alcune forze queste cose le vanno ripetendo da tempo: ma la sordità della grande massa degli imprenditori italiani è famosa.

La loro resistenza al cambiamento è eroica: si muovono in base ad un concetto riduttivo del processo industrializzante, che ne elide puntualmente tutti gli aspetti innovativi.

Restano in piedi, quando va bene, solo le ciminiere...

Come conclude il Branzi? «...Riemerge da un lungo e buio tunnel lo stesso mondo astratto che pensavamo di aver lasciato alle nostre spalle, per riproporci in termini ideologici che ben conosciamo la solita disputa compositiva...»⁴.

1 - *Clysterium donare, postea seignare, ensuita purgare...* (Molière ecc.); sta in Georg Graddeck, *IL LIBRO DELL'ES*, capitolo IV - La stitichezza prototipo della resistenza, edizioni varie.
2 - *ANNUARIO DELLA CONTABILITA' NAZIONALE*, Vol. I - ISTAT, Roma 1972.
3 - Andrea Branzi, *19 Apollo e Dioniso a Galarate*, sta in CASABELLA n. 395 - p. 10 e segg.
4 - Come al numero 3.

a cura di Raffaele Perrotta



LETTERA E SAPERE

La sperimentazione, per sua natura, non può attuarsi che nell'indipendenza. Indipendenza da che cosa, da chi? Cinematograficamente, dalla produzione. Togliendo al cinema il produttore la sperimentazione imbocca la propria strada, e su questa strada avviene l'incontro con la Musa. La produzione (e la propaganda, le imposizioni del dottor Goebbels o siano anche quelle della « costruzione del socialismo ») porta il conflitto tra cinema (autonomia del cinema) e sperimentazione, vizia l'essenza del cinema. Il film non potrà generarsi con essenzialità cinematografica viziosa, così come il cinema avvilto essenzialmente non può essere avvalorato dal (da un) film, mancando i presupposti perché cinema e film si avvantaggino reciprocamente, giacché non si dà il caso che l'uno possa fare a meno dell'altro e viceversa.

Se il cinema è la patria del film, il film nobilita il cinema accrescendone la stirpe. Ma il cinema è allevato (diretto) dalla produzione; cosicché il film è la degenerazione del cinema degenerato dal sopruso della produzione.

La produzione è un'idea di cinema che condiziona il film e che non ha niente a che vedere con il cinema come Musa. La Musa è stata fatta tacere mentre stava incominciando a dire; al posto della Musa parla l'industria. L'industria, assicurata l'idea di cinema, coltiva il cinema proibendone l'essenza. Coltivando il cinema, l'industria ammaestra il pubblico secondo il disegno industriale; e come ogni diseducatore che si rispetti, l'industria asseconda l'alienazione del pubblico che favorisce la costituzione industriale. Stroheim e Welles sono i frustrati del cinema; June Mathis è la direttrice della MGM, il principio del potere e del servizio al potere del cinema andatosi costituendo. Stroheim e Welles teorizzano il cinema, ma il produttore lo istituzionalizza: il film reca la firma dell'orgoglio creatore e il visto (la super-firma) del produttore. La produzione è la strettoia dell'essenza del cinema, è lo strozzamento della genesi filmica. E il pubblico, come si è detto, non può rimaner fuori della messa-in-scena della produzione.

La produzione è la figura indegna della dignità cinematografica. Se il cinema (e quindi il film) è proprietà del produttore, il pubblico (cinematografico), co-attore della produzione, è l'indegnità del cinema reso indegno. Istituzionalizzando il cinema, il produttore istituzionalizza il pubblico e spunterà la punta di diamante dell'avanguardia che opera in vista dell'essenza del cinema e della responsabi-

lità « specifica » (cioè, scientifica responsabilità cinematografica) e, ancora, in vista della « moralità » del pubblico (del pubblico inteso come sovranità di popolo, pubblico-popolo della città ideale e solare). La storia del cinema è, in massima parte, la storia della produzione come sopruso nei riguardi dell'essenza del cinema e dell'orgoglio creatore.

Amarezza della sorte: il cinema, da possibile, eventuale Musa del XX secolo, è divenuto industria del XX secolo; e come industria si è assestato e vince. (D'altronde, l'istituzione del XX secolo non segna, su vasta scala, la mortificazione del dio musagete?) (E in tal caso, l'avanguardia, se la si vuole apprestare, non deve dire il dire del Parnaso? E prima ancora: l'avanguardia da preparare non deve dire la Musa come « dirsi di Musa »?) (E si aggiunga come rapido schizzo: l'ermeneutica, venendo mortificato il dio musagete, non subisce a sua volta la mortificazione da parte di un costume coerente con la istituzionalizzazione del XX secolo? L'ermeneutica si evidenzia suggerita dal « milieu » del XX secolo.)

Se la produzione è un'idea di cinema (ovvero: l'idea di cinema), il cinema, e la consequenzialità del film, si struttura nella civiltà resa possibile dalla cultura vincente della produzione. Il cinema della produzione è dunque un fatto culturale che, istituzionalizzato, si afferma nei termini della civiltà. Il cinema della produzione è l'istituzione. Il cinema della produzione è tutt'uno con la scienza dell'educazione, dell'educazione che va praticandosi a immagine e somiglianza della civiltà della produzione.

Perché il cinema si configuri secondo l'educazione ottenibile all'interno della filosofia dovrebbe misurarsi cogliendo e illustrando, con la lettera della Musa (appunto, cinematografica; e dunque: il cinema dovrebbe portarsi alla sua fonte, riconoscersi), il tronco dell'albero della sapienza, del bene e del male, e i suoi rami. Il cinema sarebbe così concepito come opera nell'opera del filosofo, scrittura (di una Musa) della scrittura memoriale. L'educazione, raggiunta nella memoria, assumerebbe un carattere contrastante decisamente con l'educazione che la civiltà della produzione realizza. L'educazione secondo la memoria, l'educazione in filosofia, è la scienza che trae fuori e compone la voce e il genio della cosa, il senso della cosa. « L'uomo del destino » s'impone solo in filosofia, nella educazione dedita alla filosofia. L'educazione è la scienza della nascita, la scienza che attiva la crescita quando la si metta

in luce. Quali sono i momenti e gli esempi che si possono annoverare a vantaggio dell'educazione filosofica parlando la Musa del cinema? Quando cinema (film) e pubblico sono entrati in sintonia, mandando ad effetto l'educazione di cui si parla in filosofia? Il sogno mai domo del « teatro » come ufficio assembleare e rituale — il sogno proprio dell'uomo di teatro evocante la sorte della collettività — si ripresenta alla citazione del cinema. Il film-maker¹ è la nuova figura che tra le bassezze dell'epoca della degradazione universale e essenziale può sollevare il cinema al fastigio della parola. Sollevare il cinema al fastigio della parola significa sollevarlo all'altezza della filosofia, all'ordito e all'ordine delle cose. La scienza cinematografica presuppone la scienza filosofica: ogni atto e ogni agire sono, deontologicamente, forma conforme alla legge totale. Lo scrivere (cinematografico), la pratica (cinematografica) sono l'iscrizione nel dominio della filosofia, a sua volta dominio della memoria e della conoscenza.

Per parlare della figura del film-maker — l'affrancato dal cinema come industria (e quindi dalla poetica industriale del cinema) — per disegnarla, bisogna parlare e disegnare la figura del sapiente. E nella figura del sapiente che può trovare il suo ambiente il film-maker come nuova figura dell'atto cinematografico. La figura del film-maker va coltivata e impressa coltivando e imprimendo la figura del sapiente che si individua all'interno del sapere dell'universo e dell'essenza. Altrimenti, il film-maker non può che suonare come gracile, esangue e opinabile figura dell'agire cinematografico, condannato all'inconsultabilità. Se il sapere perde di vista quello che è alla portata di tutto e di tutti — (il sapere dell'universale e (del)l'essenziale — il film-maker è il dimentico della memoria, la ragione della Musa, sordo ad essa. Ottenendo l'essenza del cinema, il risalto della lettera, di fronte al sapere universale e essenziale, la Musa comincia a parlare: il film-maker in tal caso sarà l'autorità letterale del cinema e il lucore del (suo) film, sottoscrivendo quella memoria che la Musa, udita, trasmette. Nella lettera, e tra le lettere, della Musa soffia lo spirito. La cacciata della produzione si accompagna al sopraggiungere del film-maker iscritto nella memoria della Musa e nella conoscenza.

¹ Come tradurre in italiano questa parola che sovrverte l'idea di cinema promossa dalla produzione?

UNO SPAZIO VALE MILLE PAROLE

1) La trasparenza può essere la qualità inerente di una sostanza, come per esempio una parete di vetro. O, per estensione, può essere la qualità inerente di una organizzazione spaziale, come l'incrocio delle navate di una chiesa rinascimentale, per cui divien visibile la ambiguità pianificata degli strati spaziali interpenetranti.

Circa venti anni fa questo secondo livello di trasparenza divenne centrale per una particolare scuola di analisi architettonica. Non più discusso in termini di relazioni architettoniche, lo spazio sembrò allora esistere solo come interpenetrazione di tipi diversissimi di strati. I loro nomi erano: Modo di Produzione, Inconscio Collettivo, Modello Linguistico, Tecnologia Alternativa, e persino Precedente Storico. Ed essi tutti si intersecavano, si infiltravano e imponevano sull'idea di spazio. Nel migliore dei casi, lo spazio divenne « il mero prodotto della struttura socioeconomica », la architettura « la proiezione fallita della società in crisi », la città « il mezzo di riproduzione del modo di produzione ».

Lo spazio parve essere violentemente colpito da così tanti discorsi, che smise di offrire resistenza alcuna. Divenne così trasparente che molti si chiesero dove era. Le metafore della architettura venivano usate ovunque, fuorché in architettura: sicché, mentre alcuni paradossalmente « strutturavano i loro discorsi entro le cantine dei loro templi ideologici », coloro che si occupavano di spazio dovevano continuamente farsi prestare le analisi di altri.

Per quanto necessarie e utili tali analisi fossero — lo sono ancora — il ridurre lo spazio a mero riflesso di altri modi di pensiero tralasciava il fatto che lo spazio esisteva. Con tutte le sue rappresentazioni, simboli ed esperienze, lo spazio rimaneva irriducibile. Questa riscoperta è l'espressione di un particolare atteggiamento nei confronti dello spazio. Sebbene talvolta rifletta reminiscenze nostalgiche per i passati ordini architettonici, ciò in realtà cerca di rivelare la presenza dello spazio.

Questa presenza, questa « opacità », come talvolta è stata chiamata, non deve essere definita. Lo spazio esiste, e tutto

ciò che esso fa è suggerire il rifiuto a quasivoglia separazione fra la politica e una spiaggia sassosa, fra l'analisi critica e i desideri segreti, fra le parole e le figurazioni.

2) Abusare in tal misura della metafora architettonica della trasparenza per parlare dello spazio non potrebbe essere meramente illustrativo. Nella sua irriducibile presenza lo spazio fluttua sempre fra segni ed idee. Certo, lo spazio esiste, ma rappresenta anche qualche cosa d'altro. Coloro che si sono occupati di spazio e di politica urbana sono a conoscenza del vecchio dilemma: un rifugio per la Rivoluzione non può essere percepito come tale senza l'uso di segni che mirino a quel particolare significato. « Una Casa per il Popolo » diventa tale solo se come tale è usata e nominata. Sebbene questo non sia il momento per entrare in un dibattito riscoperto durante gli anni successivi agli eventi del maggio '68, si potrebbe facilmente dimostrare che segni e spazio, parole e figurazioni sono strettamente correlate, e che inevitabilmente l'arte o l'architettura hanno sempre usato le loro possibilità complementari.

Dai trattati di Teoria Architettonica ai manifesti degli anni venti, dal Dada all'Arte Narrativa, questa ricorrente relazione ci ricorda che i concetti spaziali sono stati elaborati dagli scritti e dai disegni di spazio piuttosto che dalle loro traduzioni costruite. La magia dello spazio è inscindibile dal proprio discorso teorico. Allo stesso modo che un tempo le didascalie accompagnavano i disegni o i dipinti del passato in un dialogo complementare, così le parole e le immagini sovrappongono i loro reciproci sogni.

Gli atteggiamenti giocano con la lingua, e le teorie con gli atteggiamenti. Svanisce la distinzione tra il parlare di spazio e la creazione di esso, così come svanisce ogni primato tra il visuale e il verbale. Scompaiono dilemmi quali edifici o non-edifici, concetti o precetti, spazio mentale o spazio fisico. Infine, le parole d'architettura divengono l'opera d'architettura.

Bernard Tschumi

da Londra



Bernard Tschumi

FUOCHI D'ARTIFICIO

Ci si fa una buona idea dell'aspetto gratuito della buona architettura con l'accendere un fiammifero solo per vederlo ardere. Perché bisogna distinguere tale atto dal suo aspetto produttivo.

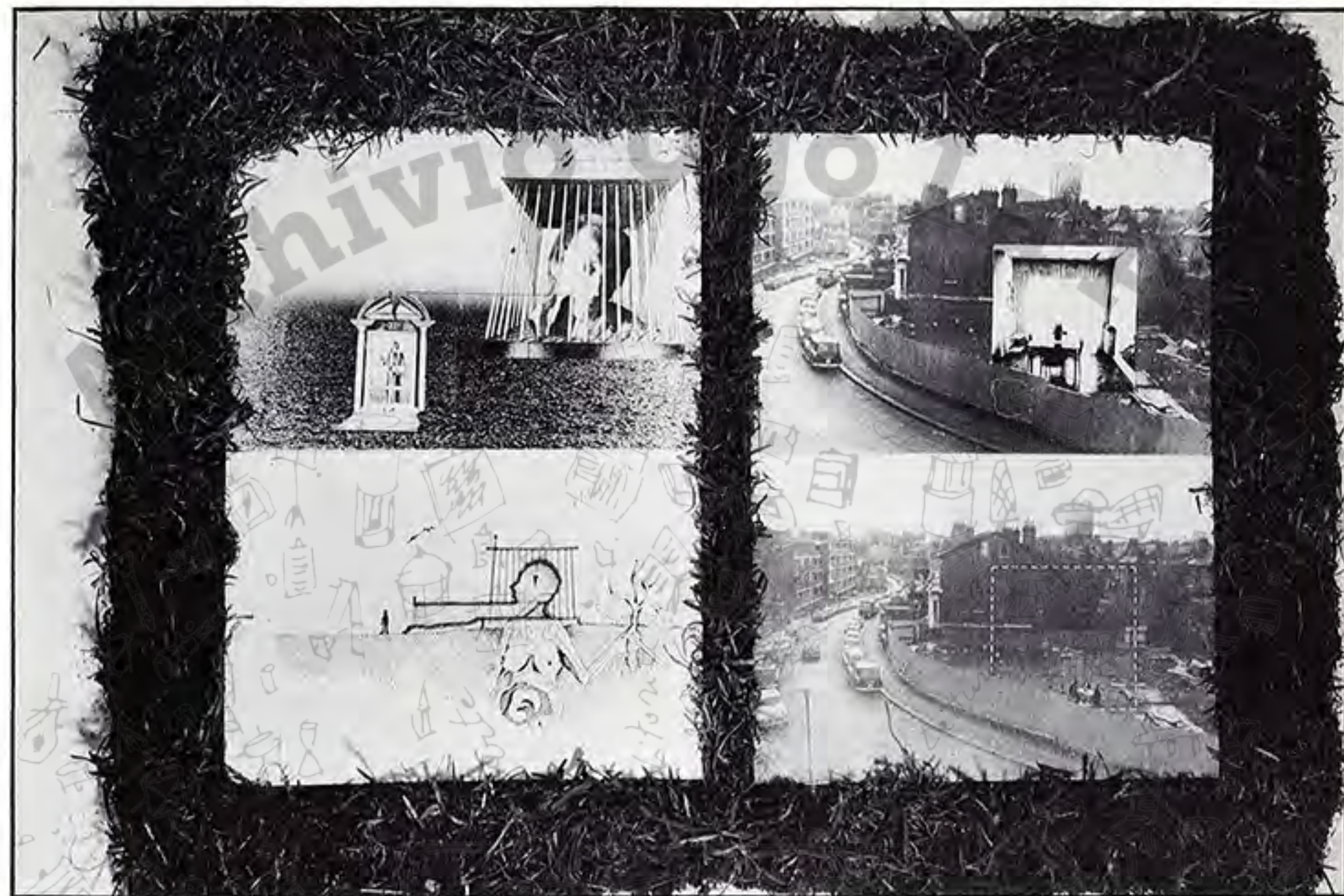
Se, col fiammifero, accendete il fornello che scalderà il caffè che solitamente bevete prima di andare al lavoro, il consumo non sarà gratuito, ma entrerà in un movimento che appartiene al flusso del capitale: buoni fiammiferi — sane forze lavoratrici — paghe di base — buoni fiammiferi. Ma quando accendete la minuscola testolina scura solo per il gusto di vederla, per guardarne i colori e sentire il lieve rumore, per godere della morte del pezzetto di legno, allora amate il consumo gratuito, quello che non porta a nulla, che è una perdita completa. Il piacere vero può essere sempre riconosciuto attraverso la sua inutilità.

Ma quando l'architettura cerca il piacere piuttosto che la virtuosa utilità, sembra non consumarsi mai. È come un freddo specchio, che riflette sempre ciascuna stanza, ciascuna cornice, ciascuna colonna. Ogni vostro movimento diviene all'un tempo movimento e immagine riflessa, che naturalmente possiede la dignità che è tipica delle immagini e che impedisce alla vostra coscienza di abbandonarsi a intuizioni perverse. Anche quando gli amanti cercano un piacere più profondo, o l'assassino una miglior presa, è sempre l'immagine riflessa che conta. Il piacere dell'architettura diviene l'architettura del piacere, non per consumarsi, ma per essere consumata, con indifferenza. Il piacere diviene meno importante della sua evidenza documentata simmetricamente. E pare che l'architettura accenda sempre i fiammiferi per accendere il fornello.

Ma quando avete acceso quell'inutile fiammifero tempo fa, quando avete fatto quel disegno per gusto piuttosto che per il significato, per la figurazione piuttosto che per la rappresentazione, avete sperimentato l'ultima derivazione dell'energia.

Col vostro movimento avete prodotto un piacere fittizio che non poteva essere venduto o comprato. Niente altro che un augurio di morte truccato, il vostro piacere non ha prodotto nulla.

Sì, proprio come tutte le forze erotiche contenute nel vostro movimento sono state consumate per nulla, così la buona architettura deve essere concepita, eretta e bruciata invano. L'architettura più grande di tutte è la girandola dei fuochi d'artificio: essa mostra perfettamente il consumo gratuito del piacere.



Jenny Lowe

LA CASA CHE È FRA I FATTI

Ho sognato di andarmene in uno spazio diviso, diviso in tutte le attività che sono accreditate all'esistenza umana... e tuttavia io so che essere vivi era qualche cosa d'altro che non era stato posto in questo spazio diviso... forse perché non si poteva.

Ma dovevo cercare, così viaggiai attraverso questi spazi divisi e compartimentati, assumendo l'identità e la qualifica della persona che mi avrebbe dato la credibilità necessaria per passare da uno spazio all'altro... ma invano. Lo spazio che io cercavo era lo spazio dell'essere vivente, che soggiace ad ogni identità, e che viaggiava attraverso questi spazi. Lo spazio che io cercavo era naturalmente lo spazio della Stanza di Soggiorno, la definizione del quale era impossibile, poiché la sua definizione è indefinita, sebbene particolare ad ogni diverso

momento. Vi era il desiderio di distruggere le mura che delimitano lo spazio diviso... di consentire allo spazio della Stanza di Soggiorno di invadere il tutto... ma il corpo è debole, malgrado la forza della volontà. È difficile zittire la volontà, così abbiamo lavorato su questi spazi che abbiamo visitato, per rendere visibile la Stanza di Soggiorno che era stata negata o oscurata... per comprendere spazi che non potevano essere spezzettati in compartimenti di esistenza sociale, spazi che rifiutano l'oggettivazione del dominio economico e politico, ed io ero felice quando riuscivamo a far vedere questo spazio, e quando sperimentavo lo spazio che un altro viaggiatore aveva reso visibile. È necessario riferire di almeno una Stanza di Soggiorno che abbiamo sperimentato nel corso dei nostri viaggi... un prato... di

notte... quando la stanza era appena illuminata... su un letto di paglia... una meteora che esisteva solo per la fede in una esperienza passata, senza prova alcuna della sua esistenza... la fattoria che si illuminò per un attimo, colpita dai fari di un'auto che passava... le stelle si muovono, ma non sono loro a muoversi... per sentire la terra intera in movimento... ora noi ci stiamo tutti muovendo liberamente... e tutto questo nello spazio di un prato... Stanza di Soggiorno?... creata dalla persona che vendette il proprio biglietto per poter vedere il sole tramontare all'alba.

Un sogno è un sogno... ed ora siamo svegli... e possiamo ancora far finta che lo spazio diviso non esiste, ma non possiamo far finta che lunedì mattina esista al di fuori dello spazio della nostra Stanza di Soggiorno.



Brian Müller

LE COSE NON SONO QUELLE CHE CREDETE CHE SIANO

Un giorno me ne andai in un posto « sconosciuto ». Il luogo fu scoperto per caso. Non aveva nulla fuori dell'ordinario; in effetti era una situazione comune, quotidiana. Però non era bi-dimensionale, come di solito gli architetti rappresentano tali situazioni. Poteva essere misurata in termini relativi ai suoi aspetti spazio-temporali, ma anche come avvenimento nello spazio/tempo.

Cercai di documentare questo avvenimento con un film. Le onde si rompevano sulla spiaggia e l'acqua faceva disegni con la sabbia. Una ragazza giocava nell'acqua con una palla. Una barca oscillava debolmente all'orizzonte e dalla destra un pontile entrò nel fotogramma. A parte le limitazioni intrinseche della macchina fotografica e della pellicola, il fatto è che per ogni 50° di secondo in cui l'otturatore della macchina fotografica si apriva per esporre la pellicola, io non vedevo nulla, e viceversa.

Sicché in realtà, guardando attraverso le lenti della macchina fotografica, io ricevevo solo frammenti dell'avvenimento che duravano 1/50° di secondo, alternati con frammenti dell'altra metà dell'avvenimento (quando l'otturatore era chiuso per me), anch'essi di 1/50° di secondo. L'ovvia

futilità del cercare di comunicare questa esperienza nella sua documentazione filmata condusse al completo abbandono dell'idea. Mi misi poi a costituire un limite matematico che avrebbe ristrutturato l'informazione audiovisiva che avevo sulla pellicola in modo tale da esporre l'illusione e probabilmente far scattare una ricerca psicologica personale da parte del pubblico, riguardo al modo in cui esso, ricettivamente, percettivamente e concettualmente si metteva in relazione con l'informazione.

Io mi occupo dell'idea della documentazione nel senso più ampio del termine, ossia del modo in cui l'intelletto riceve l'informazione, la registra e la riduce a frammenti; per mezzo della reazione automatica che ci fa associare l'informazione con una precedente, formando un'immagine, e a causa della nostra dipendenza da questo strumento associativo e del suo funzionamento meccanico nelle nostre relazioni oggettive e soggettive, noi vediamo l'« immagine », il pensiero, invece che la cosa reale. « Le cose non sono ciò che credete esse siano ». E mi occupo del modo in cui noi artisti, architetti, registi, fisici, psicologi, sociologi ecc., ecc., tendiamo a isolare frammenti della

situazione in termini relativi al nostro particolare quadro di riferimento, non solo concettualmente ma anche fisicamente, con il canovaccio e la lavagna, la macchina fotografica e il libro, e le altre forme da ferramenta che adoperiamo per « incorniciare » l'opera come architettura, cinema, ideologia, opera d'arte, teoria, filosofia ecc., ecc.

E del modo in cui nelle nostre relazioni quotidiane vediamo noi stessi e gli altri nei termini dei nostri particolari condizionamenti, avvenuti con le precedenti relazioni. E, infine, mi occupo di queste cose a causa del frammentario e isolato approccio fra osservatore e osservato, a causa dell'esistenza della nozione concettuale dell'« io ».

Per tutti questi motivi io sono interessato, e non solo come artista, architetto o regista, ma come essere umano in grado di comunicare per la sua peculiare facoltà associativa di concettualizzazione, alla selezione dei dati che esistono, per presentarli semplicemente come informazione temporale reale, senza attribuire ad essi alcun valore stilistico, estetico o intrinseco; come informazione che ha un certo significato, e che agisca da causa o grilletto d'azione opposta a reazione.



Nigel Coates

UN PICCOLO SPECCHIO RETTANGOLARE È DIPINTO DI NERO SUL RETRO

Un piccolo specchio rettangolare è dipinto di nero sul retro. Il capo della scopa vien tolto dal manico. Tre altre scope vengono alterate nello stesso modo. Appendo uno specchio al manico e guardo a (dentro) esso e presumo che l'immagine osservata sia il contrario di me. Giro lo specchio allontanandolo da me.

Vedo il nero retro dello specchio. Presumo che quello che io vedrei (se l'oggetto non oscurasse la mia visione) vede il contrario di sé nello specchio. Prendo un altro specchio con l'altra mano e tengo i due in modo che si guardino. Paiono riflettersi a vicenda nell'infinità. Osservo la loro tendenza a formare (spazialmente) un corridoio di lunghezza infinita. Mi pongo in mezzo per provare questo corridoio. La mia immagine diretta oscura il riflesso ripetuto. Vedo in ciascuno specchio un'unica immagine del contrario di me. Quattro specchi su manici, in un paesaggio.

Essi stanno verticali come sui quattro vertici di un quadrato, in modo da guardarsi e formare un gruppo. Sono alquanto distanti l'uno dall'altro. La superficie specchiata di ciascuno fronteggia quella dello specchio opposto.

Di lontano vedo che gli specchi hanno un rapporto spaziale. Ciascuno specchio ha l'esperienza degli altri tre nel paesaggio che gli sta davanti. Insieme, i quattro specchi contengono l'intero paesaggio. Immagini di oggetti in un paesaggio sono riflessi verso l'infinità. Il

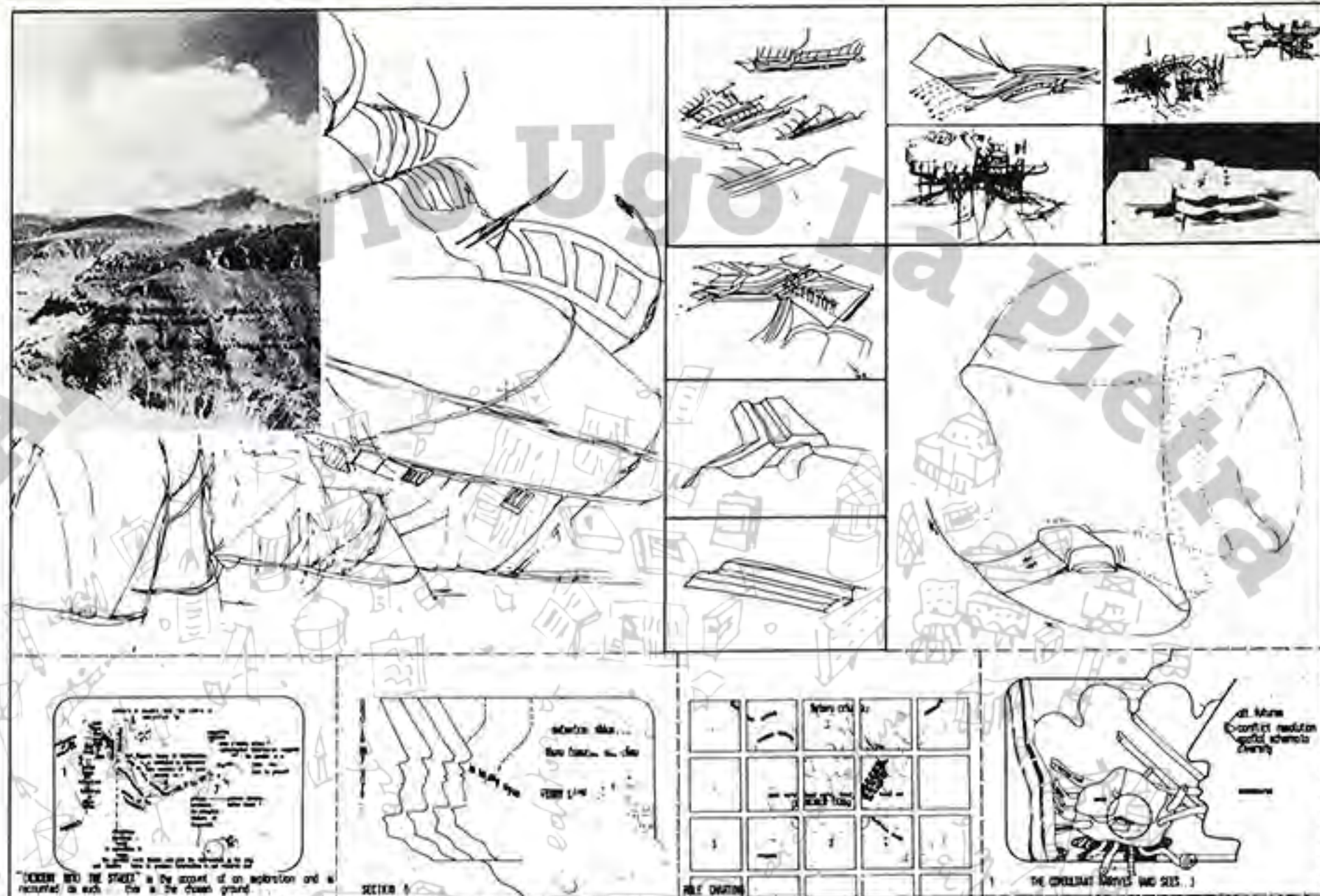
vento soffia, le immagini vibrano. Sono consapevole di essere fuori di una esperienza spaziale. Nell'avvicinarmi costruisco mentalmente confini. Dal di fuori non posso percepire direttamente la condizione assiale del corridoio riflesso. Gli specchi sono l'esperienza del corridoio riflesso. Desidero l'esperienza interiore dello spazio. Sono consapevole di un fuori e di un dentro.

Entro nello spazio. La mia immagine è riflessa una volta da ciascuno specchio. Il paesaggio è cancellato. La natura ipotizzata dello spazio non viene sperimentata. La presenza corporea ha oscurato la percezione. La croce dei corridoi riflessi non c'è. Il mio corpo esiste più dello spazio.

Il paesaggio esiste direttamente. Gli specchi sembrano essere oggetti. Gli spazi vuoti fra gli specchi sono vie d'uscita. Immagino molti gruppi di specchi. Gli specchi si voltano a guardare in fuori. Sono in rapporto geometrico e non sensuale. Ridanno il paesaggio al paesaggio. Proteggono il loro spazio dall'intrusione del paesaggio. All'interno dello spazio io sono prigioniero. Sono dentro quattro superfici nere. Lo spazio non ha immaginazione. Il paesaggio viene imbrogliato: non esiste. Lo spazio è cieco riguardo all'essere abitato. Quattro specchi sono uno di fronte all'altro. Una scopa capovolta è incendiata. La scopa che brucia guarda i quattro specchi. La

scopa che brucia si muove entro lo spazio generato dai quattro specchi. Quattro corridoi di fuoco. Il vento fa vibrare le immagini. Quattro corridoi di fuoco vibrano. Osservo l'esperienza privata del fuoco. Il fuoco è chiuso dalla sua stessa immagine negli specchi circostanti. Il fuoco si fa strada fra i confini scelti, verso quattro punti dell'orizzonte. Osservo quattro scope che bruciano. Immagino l'esperienza privata delle scope che bruciano. Io sono una scopa che brucia. Osservo quattro persone nel vento. Guardo quattro persone danzare nel vento. Non si accorgono di me. Non si accorgono che mi avvicinano a loro nel vento. Sto in mezzo a loro e sono ignorato. Sono una scopa che brucia. Essi sono lo spazio e io sono dentro i loro confini. Quattro specchi su manici sono posti in una stanza contro le 4 mura. Gli specchi generano corridoi di stanze identiche con identiche stanze in identici specchi (scope). La stanza è il centro dello stesso corridoio cruciforme. Quattro persone entrano nella stanza ed oscurano gli specchi. Si rendono conto ciascuno dell'altro e sentono il loro spazio.

La stanza se ne va. Quattro specchi su manici sono su una scopa piantata capovolta nel terreno. Gli specchi guardano in fuori. La scopa è invisibile. La scopa brucia. Gli specchi bruciano. Non vi è nulla all'infuori della mia percezione del paesaggio.



Leon van Schaik

ATTEGGIAMENTI NELLO SPAZIO

«E davvero troveremmo innumerevoli intermediari fra la realtà e i simboli se dessimo alle cose tutti i movimenti che esse suggeriscono». Gergoe Sand che sogna accanto ad un sentiero di sabbia gialla, e vede scorrere la vita. «Cosa c'è di più bello di una strada» scrisse. «È il simbolo e l'immagine di una vita attiva, varia». (*Consuelo*, Vol. II). Ciascuno di noi quindi dovrebbe parlare delle proprie strade, dei propri incroci, delle proprie panche lungo la via; ciascuno di noi dovrebbe fare una carta topografica dei campi e delle praterie che ha perduto. Thoreau diceva di avere la mappa dei propri campi incisa nell'animo. E Jean Wahl scrisse una volta: «Le moutonnement des haies - C'est en moi que je l'ai». «Così, noi copriamo l'universo con i disegni che abbiamo vissuto». (*Gaston Bachelard*, La Poetica dello Spazio.) Qui viene descritta la mia percezione, necessariamente personale, che i miei tentativi di manipolare lo spazio derivano da «disegni che ho vissuto» nella stessa misura in cui derivano dall'analisi. Come molti altri ho sentito la canzone «Penny Lane... è nei miei occhi e nelle mie orecchie», ma l'ho presa come affermazione nostalgica, e non come affermazione di percezione individuale. Eppure riuscivo a pensare che un «consulente arriva e vede... ciò che la sua abilità gli permette di vedere». Potevo porre la percezione sul palcoscenico, distanziata dalle luci della ribalta e dai sipari, mentre l'io considera se stesso, l'atto percettivo. Con appiccicate insieme alcune tendenze attitudinali, l'io si mette in relazione con la matrice generale della vita

tramite il simbolo della strada che unisco. Sopra corrono gocce innumerevoli, ciascuna con il codice di un gruppo di concetti. Sul retro della goccia vi sono motivi, «cantando sotto la pioggia...». Al di fuori del modello teatrale, e lungo, ma sotto, la testa del fabbricante di modelli vi sono gli altri percettori. Ciascuno adotta, per ora, la rete visiva che soddisfa il suo universo fatto in casa. Tramite questo modello distanziante potevo osservarmi mentre seguivo le tracce dell'informazione, e coglievo in ideogrammi schizzati le parti di informazione che si erano arroccate sulla mia rete. E potevo vederle diventare il luogo di raccolta di un edificio fatto delle parti di ciò che io consideravo fosse l'analisi di una organizzazione. Questa analisi dipendeva da norme culturali, quando anche fossero quelle della cibernetica; ma i ricicli che potevo vedere dovevano variare da individuo a individuo: e per venire incontro a questo allontanamento dalla realtà del consenso, bisognava esplorare la nozione dell'analisi erranea. Vedete qui una semplice descrizione di come vien fatta una palla da tennis. Questa nozione vede «Penny Lane» negli occhi e nelle orecchie dei gruppi di persone che hanno avuto l'esperienza di quella strada, e che, nelle strade, vedranno sempre quella strada. Chiaramente si può giungere ad osservare un simile universo di gruppo — eppure il potenziale manipolatore di spazio che osserva un simile universo non sa che fare. Dovrà infrangere il sistema eternamente legato e riaffermato che egli scopre? Dovrà cercare di adattarsi ad

esso ed evitare così di infrangere il consenso statico? Se desidera infrangere, che cosa sostituisce? il proprio spazio mentale interiore? Se desidera imitarlo, ciò che osserva? Stavo pensando quando far qualcosa di più che banalizzare le interiorizzazioni possono essere i concetti di spazio. Sulla sinistra del foglio c'è il disegno di una grassa signora rappresentata soltanto dal profilo di una monetaia proiettata entro le curve del suo stomaco. Abbiamo qui il caso estremo di una rete che oscura la realtà. In cima a ciò vi è la fotografia di una montagna e delle colline che le stanno ai piedi. Io sono cresciuto in una valle così, e dopo eseguito il lavoro a cui si fa qui riferimento, sono tornato a visitare quella valle, e ho visto che le combinazioni di forme che avevo abitualmente usato, considerandole interferenza minima tra l'organizzazione interiore e il modello esterno, erano principi che si trovavano là «nelle colline». L'uso di una linea verticale che si muove liberamente in rapporto ai piani orizzontali e che è correlata alle altre linee di quel tipo tracciate negli strati, era là al di sopra e al di là della mia immaginazione. Jung disse: «l'uomo saggio, sentendo un rumore in cantina cerca i topi in solaio». Il fenomeno qui descritto ha portato qualcuno in solaio alla ricerca di uno strumento generalizzato in grado di fornire informazioni utili ai fabbricanti di progetti. Io preferisco veder tutti noi in cantina, ciascuno alla ricerca delle proprie radici spaziali, ciascuno che trae da dentro di sé una realtà in grado di impegnare la consapevolezza degli altri...

Passi di alcune lettere scritte da Derek Revington agli amici, a Londra, mentre lavorava in una miniera di Asbestos, nel Canada settentrionale. A cura di Brian Muller.

— Cari Brian e Di. Quando penso allo spazio mi viene in mente la frontiera, la demarcazione — tutte le frontiere non sono immutabili, sono solo una costruzione artificiale. Quando sento lo spazio sono nell'eternità, vasto e vuoto come la neve.

Mi piacerebbe far qualcosa per la mostra R.C.A. Mi piacerebbe non andare al lavoro domani e fare qualcosa nel bianco bianco — giocare nella neve. Lo spazio del mio corpo — Architettura del corpo — Il mio focolare è il mio cuore. ARCHITETTURA — una casa che il sole scioglie a primavera (un Igloo). Questo è un diagramma dello spazio dell'esposizione. Quelle macchie rosse sono luoghi di potere (SPAZIATORI). Al momento di entrare alla mostra esse saranno consegnate, con le istruzioni, a ciascuna persona. Le istruzioni avranno una piantina della mostra e indicheranno alcune delle possibili situazioni che una persona potrà esplorare stando sul proprio SPAZIATORE; incontri casuali, confronti, ritiri ecc. State in questo posto con un'altra persona fino a che... Chiusete gli occhi fino a che... Voglio scattare nella neve fotografie di un cerchio rosso di lana trapunta di vetro. Un punto rosso all'intersezione di orme d'animale, orme di lupo, di coniglio, di corvo, di scoiattolo; orme d'orso; orme umane. Un punto di concentrazione; un punto dove scorre adrenalina; un residuo di memoria; un

Derek Revington LAVORI STRADALI 1974

vuoto; un punto sulla strada... Segui la strada del Fuoco... Sanscrito Bindu «Questa parola che ha molti significati, come punto, zero, goccia, sperma, seme... È il punto da cui hanno origine gli spazi esteriori ed interiori, e in cui divengono di nuovo uno». Il Rosso è sangue è nascita è morte. Il Rosso è fuoco è fusione — combustione spontanea... Il Fuoco è libertà... L'Amore è tutto Fuoco... Il mondo delle finzioni si incenerisce. «Accumulare nell'invisibile la carica di energia che un giorno farà esplodere in lui tutta la caverna degli spettri» — da Il Corpo d'Amore, Norman O. Brown... L'universo intero è in fiamme. Cerca il fuoco vero; il fuoco che ti scorre nelle vene... Puah! Devo dormire ora. Con amore Derek Ciao Bri, sono ancora ancora ancora io. Queste sono alcune diapositive, diapositive di... lo vedrai. Sono quelle che ho fatto per la mostra R.C.A. Una scelta, fatta a caso, di una intera serie di giochi di Fuoco e Ghiaccio nella neve. Uno spazio molto diverso da quello di cui ti ho scritto prima — sapevo sarebbe accaduto. I quattro rullini sono tutti di una serie che ho nominato retrospettivamente. «Il Mio Calvario Il Tuo Calvario... il quinto rullino (spero sia quello buono) è di uno spazio molto diverso. Sono entrato nelle fiamme. Le fiamme abitavano in me; niente più dualismo fra soggetto e oggetto; una fusione fra percipiente e percepito. Niente spazio per i pensieri, ma solo un fenomeno intensissimo. L'esperienza è stata quasi insopportabilmente bella. In un giorno (il mio giorno libero di due settimane fa) ho scattato fotografie di cin-

que punti dove vi erano Lavori stradali. Ho dormito in una piccola capanna di legno. Lungo il fiume Yukon, con un amico di nome Dennis, che mi ha molto aiutato ed ha abitato nello stesso posto. Grosse scorte di benzina, bambagia, lana trapunta di fibra di vetro, fiammiferi, macchina fotografica, rullini ecc. Ed io in mezzo, in qualche posto, a bruciare. Ricordo di essere tornato al campo minero camminando nella neve. Fiammelle continuavano a ballare entro il mio campo visivo, danzando, flettendosi, lambendo lo sfondo della neve senz'ombra. Io bruciavo bruciavo; una fiammella nel bianco bianco spazio della neve. Comincio a capire la intercambiabilità fra piacere e dolore; gioiadolore non è un nome. Mi sono accorto che le orme di lupo correvano sulle impronte che avevo lasciato il giorno prima, ma nella direzione opposta. Credevo che vi fosse un lupo solamente, ma poi scoprii una buca gialla nella neve, dalla quale partivano due fila di orme, in direzioni opposte. Che gioia. Era quello che mi sarebbe piaciuto essere capace di comunicare, e stava succedendo qui nella neve, e ancora non so come esprimerlo. Voglio che tu faccia una cosa per me. Fai sviluppare le diapositive, per piacere. Non credo che sarò di ritorno per la fine di novembre. Scegli una breve sequenza e fai fare le stampe a colori o in bianco e nero a seconda del formato della rivista. Cercherò di scrivere qualcosa prima della pubblicazione. Il prossimo servizio che voglio fare è con torce accese, giù per quaranta miglia di fiume. A presto. Un bacio a Di e al piccolo. Con affetto Derek

IPOTESI DI STRUTTURA URBANA A COINVOLGIMENTO AMBIENTALE

La ricerca, che si fonda su una ipotesi di coinvolgimento ambientale, era stata preparata in questa veste nel 1971 per il concorso «intermedia urbana» organizzato dalla Neue Galerie am Landesmuseum di Graz nel quadro delle manifestazioni di «Trigon 71». Il materiale, che rappresenta una ulteriore elaborazione della ricerca, era stato preparato per la mostra che avrebbe dovuto seguire, presentiamo un sunto del testo e le tavole di elaborazione visiva della proposta.

La città è strutturata in una rete di sistemi decisionali economico-sociali che esclude il contesto sociale di base, anzi questi sistemi si esprimono attraverso meccanismi di coartazione dei bisogni e delle aspirazioni dei gruppi. La città rappresenta l'adeguamento e l'adesione alle istituzioni; tutte le attività che sono al suo interno sono stabilite con quell'ambito di libertà che serve per salvaguardare le «Democrazie». Il monumento, la via, la piazza simboleggiano la stabilità necessaria all'organizzazione dello sfruttamento. Il folklore, la cultura ne assumono i contenuti evitando occasioni di ripensamento.

Una rapida analisi sulla formazione della città mette in evidenza da una parte l'uso coercitivo dello spazio da parte del sistema, dall'altro individua, nella separazione delle funzioni, lo strumento per garantirne la continuità. La borghesia ordina spazialmente una parte della città ed usa l'altra

parte secondo la legge del massimo profitto individuando quella divisione spaziale che esprime la divisione sociale del lavoro. In questa prospettiva i percorsi (as-si stradali, linee di traffico e di affari) mentre sono l'elemento funzionale e rappresentativo della città borghese, condizionano la intelaiatura dell'intera struttura urbana, garantendo il declassamento delle zone comprese all'interno. L'utilizzazione della campagna circostante come serbatoio per la localizzazione delle grosse industrie individua nel vecchio centro mercantile l'unico polo attivo, il luogo cioè in cui si esplicano le attività di scambio e di differenziazione delle esigenze di consumo.

Viene così a mancare una struttura dialettico-creativa. La struttura urbana che si è organizzata in un coagulo di vari sistemi (residenziale, culturale, commerciale ecc.) non offre la possibilità di ritrovare uno spazio collettivo offrendo solo spazi di servizio. Ma le città si trasformano; il processo evolutivo urbano corrisponde al mutare degli individui e delle loro relazioni; queste, nell'acutizzarsi dei problemi che sottintendono, fanno esplodere la città: i fruitori si muovono, le informazioni corrono in canali privi del rispetto dello spazio. Bisogna scoprire il vero senso delle interazioni attraverso nuovi sistemi di indagine.

La comunicazione umana diventa l'elemen-

to fondamentale di una struttura dialettica, il tramite che lega in un processo irreversibile l'uomo alla sua città. Essa si costituisce in una rete di trasmissione tra eventi e configurazioni spaziali che, analizzati nei loro meccanismi, individuano nelle forme fisiche della città i canali attraverso cui passano i flussi delle informazioni. Occorre che i gruppi gestiscano direttamente tali canali riconoscendo in essi spazi urbani veramente socializzanti, capaci di accrescere le possibilità di scelta; anzi siano nella condizione di intervenire direttamente nel processo della loro configurazione.

Sulla trama di questi canali si sviluppa appunto la proposta di una rilettura della conformazione della città che superi l'attuale cognizione dell'unità di luogo utilizzando in modo alternativo le tecnologie che oggi garantiscono la sopravvivenza del potere. Cioè noi proponiamo di fare un tentativo di libera circolazione dell'informazione ricollegandola ai canali che gli sono propri: l'uomo come veicolo e insieme oggetto dell'informazione, l'uomo che si riconosce come gruppo all'interno di un ambiente che gli è proprio. In questo modo noi pensiamo che si possa giungere alla denuncia dei ruoli e delle contraddizioni che si evidenziano sempre più nella città, usando come mezzo un processo progettuale nel quale la partecipazione è ragione creativa della città.

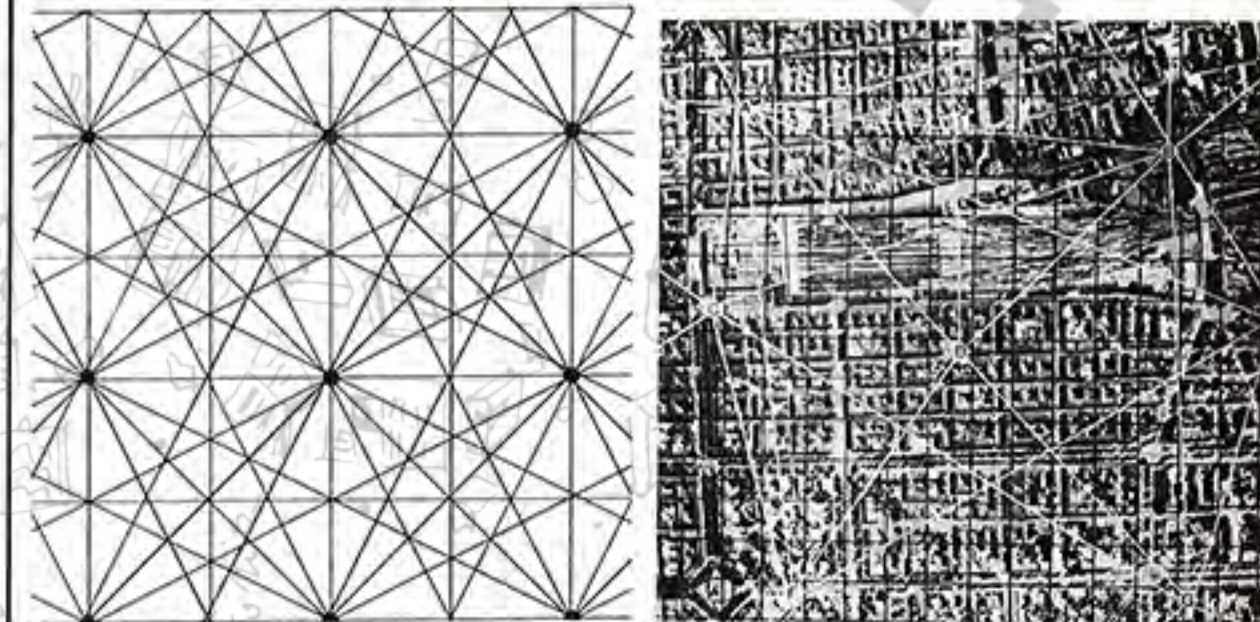
La proposta parte dalla constatazione delle relazioni esistenti tra l'unità minima necessaria perché avvenga un fenomeno di comunicazione dialettica e l'ambiente. Infatti il modo di aggregarsi fra i gruppi nella conformazione urbana attuale è quello di adattarsi all'ambiente: questa accezione negativa è però resa interessante dal riconoscimento del valore di medium che il gruppo assume nel rapporto tra l'individuo e l'ambiente.

Una struttura audiovisiva a nodi di ricezione e trasmissione simultanea viene immessa all'interno del tessuto urbano. La struttura è determinata da una serie di centri riceventi e trasmettenti immagini e suoni correlati in un circuito chiuso e da una centrale di memorizzazione capace di immagazzinare e restituire l'informazione. Il tempo di funzionamento è continuo.

Il nodo o cellula base di potenziale comunicazione è inteso come terminale di tutti i canali di trasmissione. La sua possibilità di funzionare è affidata ad un sistema di canali trasmettenti l'informazione che ha come sorgente un punto anche molto lontano: cioè il nodo viene inteso come generatore di una struttura urbana complessa a possibilità di estensione infinita. In tal modo il rapporto dialettico individuo-ambiente se filtrato attraverso il gruppo viene garantito; l'individuo si riconosce legato al gruppo che media l'informazione dal comune intento di liberarsi dai vincoli che l'ambiente pone. La negatività in questo caso cambia segno diventando l'obiettivo non «l'adattamento a» ma «la liberazione da» cioè l'apertura a manifestare la propria coscienza.

IL NODO o CELLULA BASE DI POTENZIALE COMUNICAZIONE è inteso come terminale di tutti i canali di trasmissione.

La sua possibilità di funzione è affidata ad un sistema di canali trasmettenti l'informazione, che ha come sorgente un punto anche molto lontano: cioè il NODO viene inteso come generatore di una struttura urbana complessa a possibilità di estensione infinita.



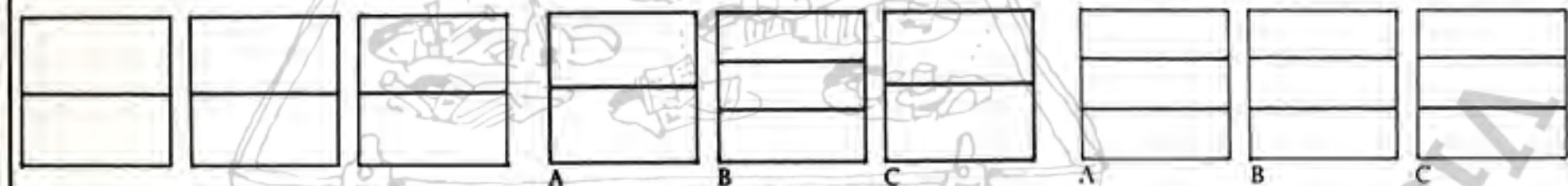
«Sulla trama di questi canali si sviluppa la proposta di una rilettura della conformazione della città che superi l'attuale cognizione dell'unità di luogo».

ESEMPIO SCHEMATICO DI COINVOLGIMENTO AMBIENTALE

Momento 0
Nei punti A, B, C, si trovano le CELLULE BASE DI POTENZIALE COMUNICAZIONE. Gli schermi ricevono dalle trasmissioni immagini e suoni relativi ad uno stato di normalità. L'informazione è la normalità. La percezione simultanea ambientale è quella relativa ai punti indicati con A, B, C.

Momento 1
Nel punto B avviene un fatto saliente (es. uscita contemporanea dai posti di lavoro di numerosi gruppi di persone, oppure un ingorgo stradale, ecc.). Sullo schermo relativo a B e nei punti A e C avviene una modificazione dello stato di normalità a seguito di quanto verificatosi in B. Gli schermi relativi ad A e C rimangono allo stato di normalità. La percezione simultanea ambientale è variata sullo schermo relativo al punto B.

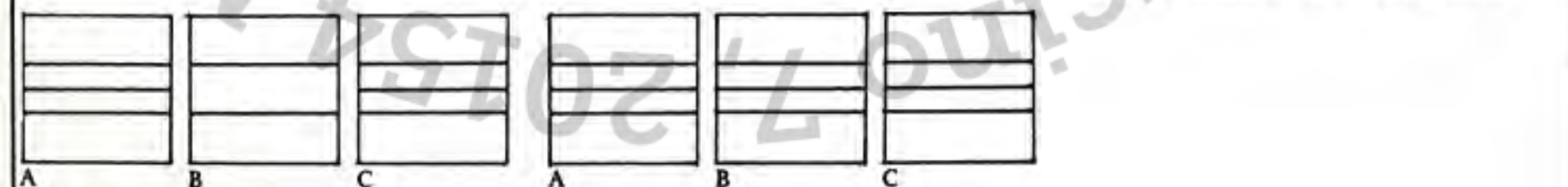
Momento 2
Nei punti A e C la modificazione in B provoca una alterazione dell'ambiente circoscritto ad A e C (es. per effetto di raggruppamenti di persone che si fermano ad osservare l'avvenimento che compare sullo schermo relativo al punto B). L'informazione è l'evento che compare sulla schermo relativo al punto B. La percezione simultanea ambientale è quella relativa alla modificazione prodotta in A e C.



Momento 3
Gli osservatori dei punti A e C prendono coscienza attraverso il gruppo, di una modificazione avvenuta nell'ambiente in A e C, come protagonisti del nuovo evento, quelli del punto B come spettatori.

Momento 4
In B si ripete il fenomeno del momento 3 relativo alla modificazione avvenuta in A e C.

Momento 5

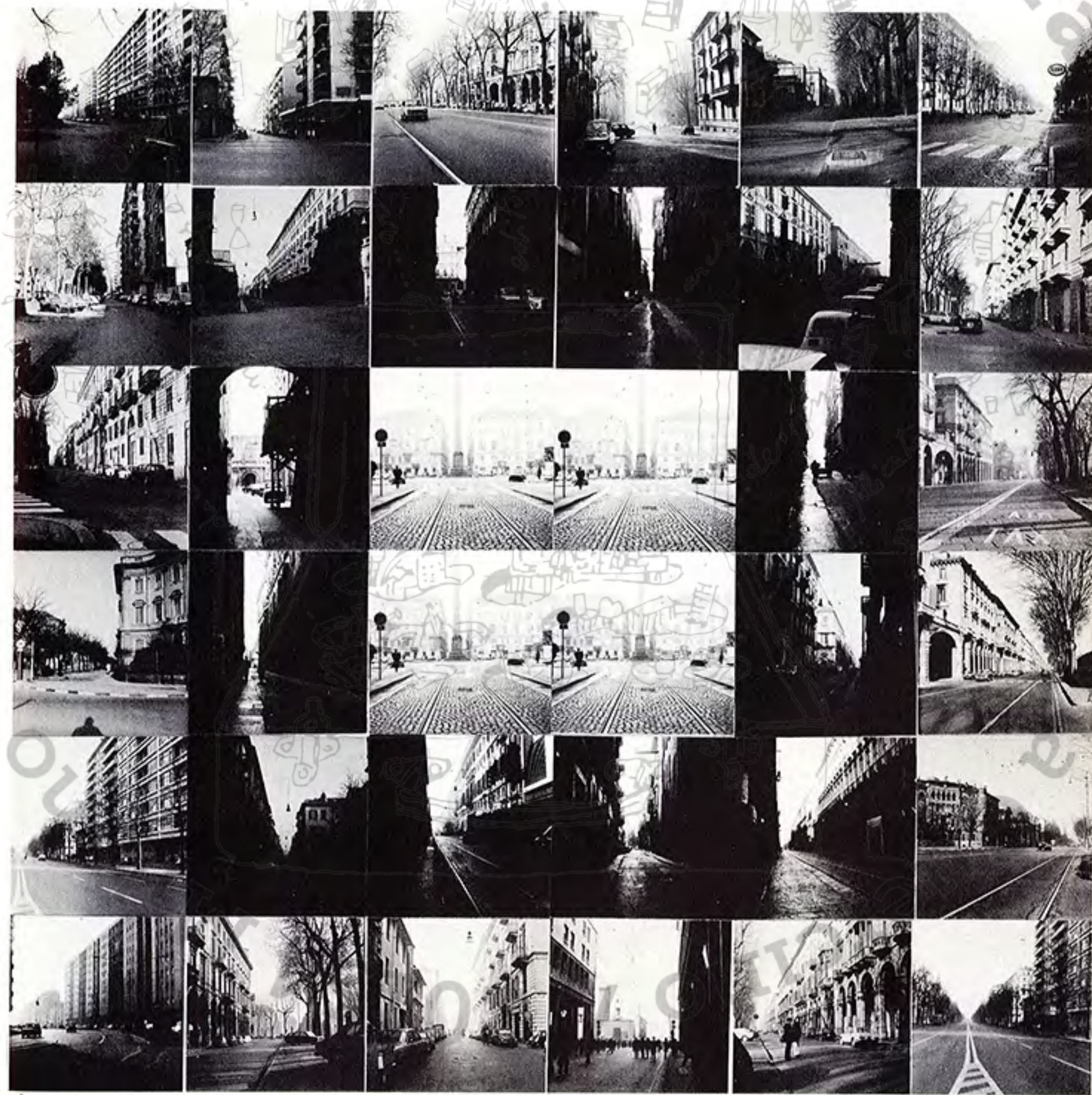


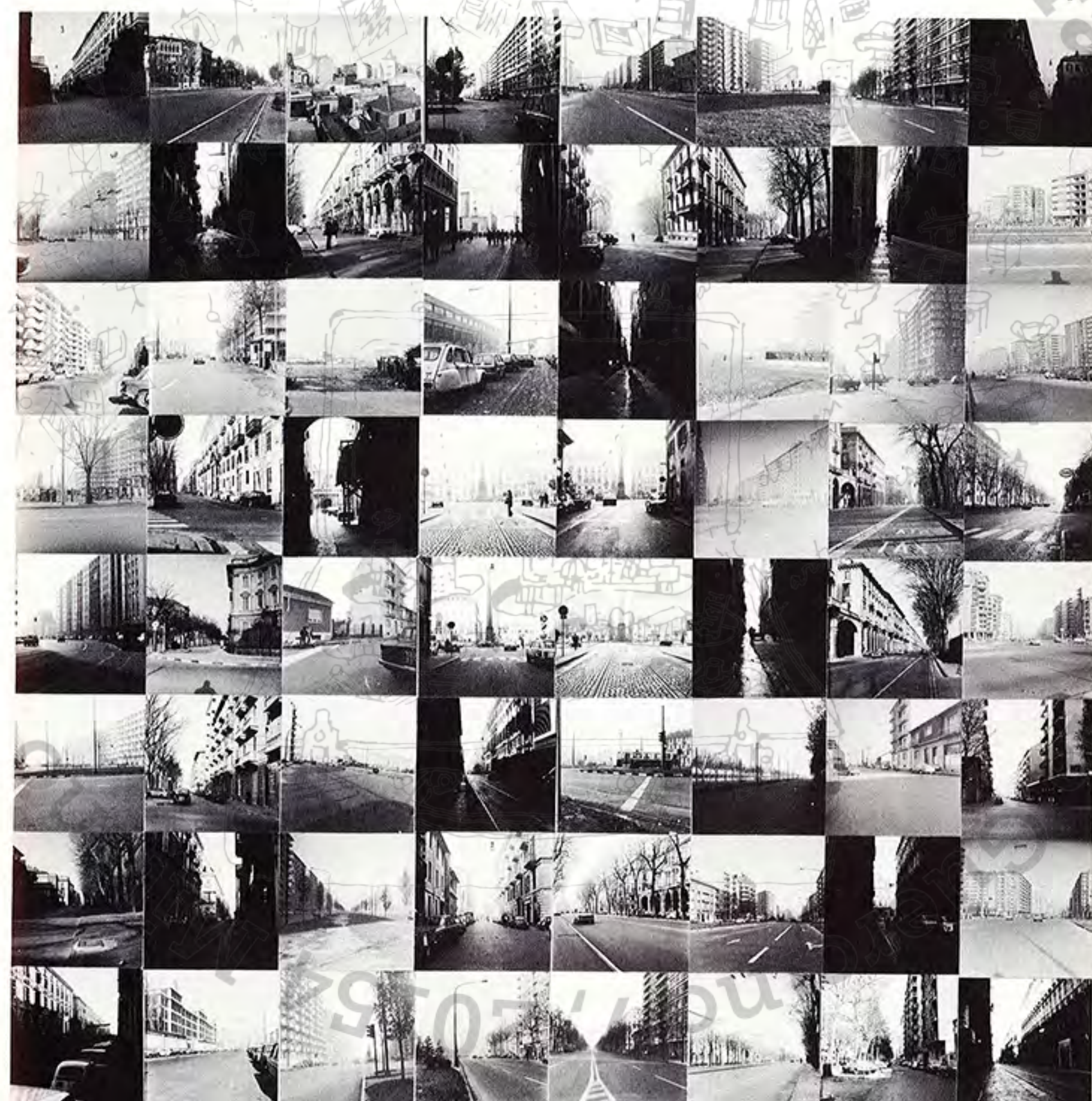
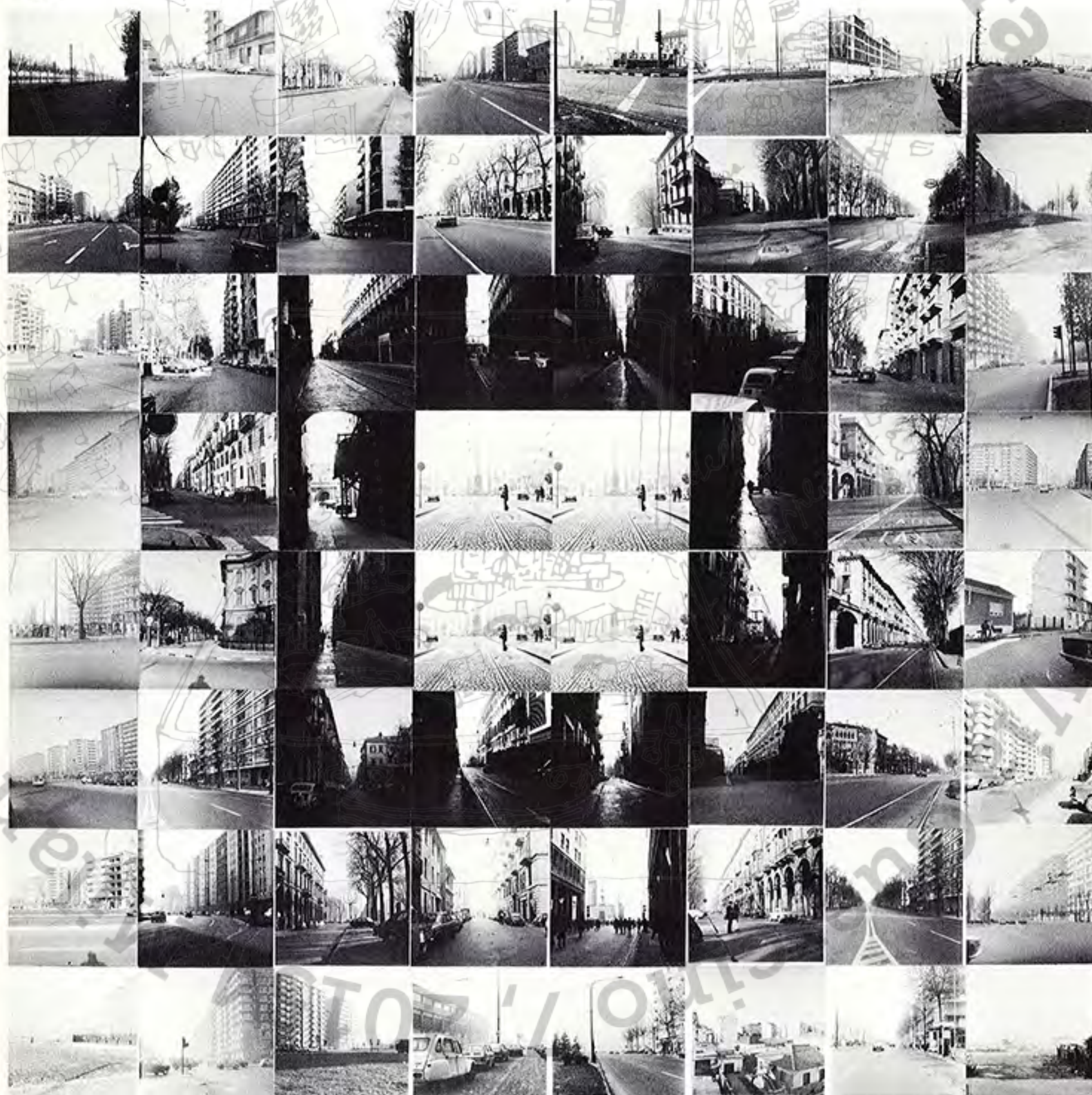
Scatta il meccanismo della partecipazione.

TAVOLA 1



Le tavole 1, 2, 3, 4 illustrano la progressiva percezione della struttura urbana da parte di osservatori posti in un polo. La tavola 5 illustra la rottura dello schema spaziale per effetto della percezione simultanea.





GOLDEN SMART

la sigaretta retta

FRANCO VACCARI



Nessuna immagine racconta da sola la propria storia; per sapere quella di queste fotografie bisogna rifarsi al 1972 quando, alla Biennale di Venezia, Vaccari mise a disposizione del pubblico una Photomatic e sulle pareti della sala fece scrivere in quattro lingue «LASCIA UNA TRACCIA FOTOGRAFICA DEL TUO PASSAGGIO». Circa un anno dopo, in tutte le Photomatic sparse in ogni angolo d'Italia, apparve il manifesto (che si vede riprodotto nell'articolo) che incitava i passanti a LASCIARE UNA TRACCIA...

Questo fatto era la prova evidente che l'azione, innescata da Vaccari a Venezia, si autoalimentava, viveva di vita propria; uscita dallo spazio privilegiato e artificiale della galleria, era dilagata per le strade; infatti le macchine interessate all'operazione erano circa un migliaio. 24 ore su 24 in ogni punto di grande passaggio, c'era una di queste macchine che sollecitava un momento di autoco-scienza, che proponeva una pausa nel rigido concatenarsi degli eventi.

Per un momento, chi accettava il gioco, si trasformava in protagonista; tirata la tendina schermo, aveva a disposizione uno spazio da gestire in modo autonomo, uno spazio privato immerso nello spazio pubblico, in cui era possibile dar libero sfogo al desiderio e al sogno. Le foto qui riprodotte sono state fatte dai passanti che hanno raccolto l'invito. L'elemento che hanno in comune è la sigaretta, usata evidentemente come strumento di ricerca di un'identità. Per catturare questi microeventi è stato necessario predisporre un'incredibile apparecchiatura, quale è appunto il complesso di Photomatic distribuite su tutto il Paese, ma in questo modo ogni immagine ha acquistato una dimensione di verità totale mentre l'insieme delle foto rende trasparente il significato di questo accessorio protagonista che è la sigaretta.





I SEGNI FUORILEGGE

Ultimamente fra la selva di cartelloni pubblicitari ne sono apparsi alcuni, firmati Panorama, che si configurano come grandi manifesti murali, riportanti scritte allusive a vari problemi, ma incomplete, del tipo « La causa della frigidità è la... ».



« Cefis non riuscirà a comprare la... », « Se Agnelli decidesse che... » completate da un anonimo che le ha trasformate però in affermazioni improbabili visto il firmatario (Panorama). In questo caso la pubblicità aveva assunto la formula delle scritte interrotte, a tema diverso, mirando a presentare il prodotto-settimanale, stimolante per la varietà delle notizie, ma lo scopo del messaggio è stato completamente stravolto dal fruitore che è intervenuto trasgressivamente a due livelli: da una parte neutralizzando le finalità merceologiche del messaggio, dall'altra apportando un contenuto politico non previsto e non in linea con l'emittente. In questa formula pubblicitaria — cartellone murale con scritta — si ritrova l'abitudine della società consumistica di riutilizzare e riciclare ogni tipo di intervento alternativo al sistema, qui costituito dall'assunzione della scritta murale come scritta pubblicitaria, si veda anni fa la pubblicità dei bambini in sciopero per i pannolini preferiti, in entrambi i casi sia lo sciopero che la scritta, una volta filtrati, sono stati utilizzati a livello consumistico. La contestazione è stata più volte tema e argomento di pubblicità, così come i personaggi della scena politica, che una volta astratti dal contesto, vengono svolti a mere forme.

L'esempio di Panorama ci mostra come l'intervento del fruitore anonimo possa capovolgere e ribaltare questo ennesimo abuso del sistema, che si ritrova scavalcato ed usato a sua volta per un discorso alternativo ai codici istituzionali. Nel '66 è uscito in Italia, con notevole anticipo rispetto all'esplosione delle pubblicazioni più o meno colte sul tema dei graffiti e delle scritte murali, le « Tracce » di Franco Vaccari. L'aspetto più importante di questo lavoro è l'interesse mostrato nei confronti di tutti quegli interventi e comportamenti creativi, visti e considerati come momento di volontaria alterazione e modificazione delle immagini segniche imposte, volte alla regolamentazione del consumo e dei comportamenti, che sono così stravolte e riutilizzate criticamente dal fruitore.

Il riciclaggio critico e polemico dell'immagine è leggibile nella pubblicità, riportata da Vaccari, di uno spray antisettico orale, dove un anonimo è intervenuto scrivendo nello spruzzo conico del prodotto: veleno, sintetizzando così un intero discorso. Questi interventi fatti sul cartellone pubblicitario neutralizzano la prerogativa del messaggio, finalizzato alla vendita, al valore di scambio, e posti come sono al di fuori di ogni mercificazione, restituiscono alla immagine un valore d'uso afunzionale al sistema che l'ha prodotta: il graffitista o scrittore murale sfugge così al suo destino di consumatore di merce e di comportamenti.

La produzione dei segni, come ogni altro tipo di produzione capitalista, si colloca all'interno della logica del consumo fortemente ideologizzante: i messaggi simboli con i quali ci veniamo a scontrare ogni giorno ubbidiscono ai presupposti



del sistema, che li utilizza per vendere oggetti ed idee, orientando i comportamenti in un processo sempre più totalizzante, utile a plasmare dei perfetti acritici e onnivori consumatori. La sovrastruttura dell'acquisto, non tanto in senso meramente restrittivo, cioè legato agli oggetti, ma esteso alla logica del valore di scambio simbolico, ingenera meccanismi discriminatori, che, agendo sulla base della concorrenza e del prestigio, integrano all'ordine gerarchico. In questo modo il bisogno diventa forza produttiva ed il consumo, elemento dimostrativo di appartenenza ad uno status, diviene istituzione, atta a sancire differenze di classe.

La città, dispositivo funzionale al capitale, universo del consumo, è il luogo privilegiato per l'indottrinamento e la segregazione fisica ed ideologica: le segnaletiche stradali, pubblicitarie, i cartelloni cinematografici, le scritte al neon sono i segni di riferimento iconici del linguaggio urbano. Le imposizioni occulte dell'industria consumistica orientano i comportamenti degli individui che, sottoposti a incessanti bombardamenti ideologici, si ritrovano spesso ad accettare acriticamente la « cultura » che gli viene offerta dall'alto. I condizionamenti non si esauriscono solo nel predisporre il compratore all'acquisto di una certa merce, ma agiscono sottilmente e in modo costante sul comportamento dell'individuo, nel tentativo di uniformarlo ai modelli culturali e all'ideologia del sistema. I mezzi di comunicazione sono così gestiti in modo da ammannire, come mezzo di controllo sociale, informazioni utili al mantenimento dello statu quo e, così come sono consegnati ed usati, negano ogni possibilità di par-

tecipare alla comunicazione, relegando così il fruitore ad una ignorante e docile passività.

Le scritture sui muri e i graffiti si collocano nel contesto urbano come forma di comunicazione visiva alternativa ai codici istituzionali e in quanto esigenza di base sfuggono al monopolio verticistico del linguaggio urbano. La scritta si configura come strumento espressivo immediato, anonimo, talvolta, utile a fornire informazioni private, spesso sfogo di inibizioni e mezzo per esibirsi, per liberarsi; più spesso si pone come scritta politica organizzata o come momento deviante e talvolta fortemente critico, controinformazione alternativa alla disinformazione ufficiale. Gli scrittori murali hanno inventato una risposta da dare là dove il potere è l'unico a pronunciarsi e la caratteristica conflittuale di questo modo di intervenire è presente anche là dove il messaggio nasce come mero sfogo compensatorio di chi non ha spazio per esprimersi e che tenta così isolatamente di sfuggire al colonialismo culturale.

Quindi anche quegli interventi individuali ed evasivi sono emblematici di una esigenza precisa di comunicare, di agire in prima persona, esprimendo così una parte di sé; è quindi erroneo e riduttivo considerarli, impoverendoli, come meri fatti pittorici o formali più o meno estetici, senza leggerne la reale portata creativa e comunicativa; il limite se mai di questo tipo di intervento sta nello spontaneismo inconsapevole di chi ancora non ha una chiara coscienza del sociale, di chi ancora non ha una posizione precisa nei confronti della realtà nella quale si trova a vivere, ed è così facile esca del sistema che tenta di riassorbirlo fagocitandolo. Questi interventi generalmente si collocano sui muri, su superfici di monumenti, spesso completamente ricoperti da sigle, da nomi, da cuori intrecciati che sono l'espressione di un forte desiderio di autoaffermazione che, negata nella vita di ogni giorno, viene surrogata in questi interventi minimi.

Oggi gli interventi a tema sessuale, che esprimevano il tentativo più o meno inconscio di dissacrare certi tabù, sono entrati in crisi, completamente scavalcati dalla concorrenza erotica pubblicitaria che ci bersaglia senza tregua, in nome di una spicciola e sbrigativa e quanto mai falsa e pretestuosa evoluzione del costume, che si serve in realtà del sesso come strumento condizionante. Le scritte si configurano spesso anche come successive stratificazioni di interventi, che di volta in volta modificano, stravolgendo, il precedente messaggio, per esempio «È rigorosamente vietata l'affissione, la legge punisce...» diventa «vietato vietare» fino ad arrivare alla censura totale, dove massicce dosi di vernice coprono completamente le scritte indesiderate. Sarebbe comunque scorretto e deviante considerare i graffiti e le scritte in genere come reperti antropologici da leggersi con codici più o meno psicologistici, soffocandone la loro forte carica creativa, comunicativa più leggibile senz'altro là dove i segni si fanno politica, come per esempio nel maggio francese, divenuto momento emblematico di comunicazione rivoluzionaria, espressione immediata di lotta, spesso improntata alla logica del «mordi e fuggi». Oggi a distanza di tempo, mutati i presupposti storici, i messaggi murali non

**È RIGOROSAMENTE
VIETATA
L'AFFISSIONE
LA LEGGE PUNISCE**

**VIETATO
VIETARE**

sono più riducibili ad un mero momento di appropriazione — comunicazione estemporanea, di chi con la bomboletta spray e magari con un poliziotto alle calcagna deve colpire e fuggire, ma vanno visti nelle nuove implicazioni politiche, nella loro capacità quindi di legarsi a precisi momenti di lotta e assumono capacità di incidenza nella misura in cui riescono ad imporsi in senso apertamente conflittuale, e informativo in senso disfunzionale al sistema.

La scritta è caratterizzata e si qualifica anche in relazione ad un certo uso del colore, il rosso è emblematico di un'informazione di sinistra, il nero viceversa dichiara una matrice fascista; ad una certa grafia ed anche al contesto in cui si colloca: si veda l'esempio della scritta sciopero posta sotto un divieto d'accesso; alla funzione poi di certe formule sintattiche espressive: è significativo in questo senso quella scritta fascista che recupera un modello e un linguaggio pubblicitario «Solo con il MSI la protesta è costruttiva», l'acquisizione di questo tipo di schema è indicativa di un certo contenuto ideologico chiaramente in linea con gli emittenti. In questa pratica murale urbana, chi interviene sancisce la volontà di riappropriarsi della strada, che diventa così luogo privilegiato per una informazione alternativa a tutti i mezzi di comunicazione: la comunicazione in questo senso ha una possibilità di risposta, può essere scambiata in quanto la ricezione e lo scambio sono immediati; il circuito unidirezionale emittente-ricettore usato dalla monocultura del sistema per ridurre alla passività viene ribaltato, e viene rovesciato l'attuale uso dell'immagine e del segno, delegati al controllo sociale.

Questo tipo di informazione non più verticistica, ma di base, espressione di precise urgenze, scavalca nel concreto il congelamento dei ruoli, ingenerato dal

sistema attraverso i mass-media. Il televisore, strumento eletto dell'informazione egemone, garantisce la certezza che le persone non si parlino fra loro, isolate come sono dal divieto di ogni possibilità di risposta. La gente espropriata dalla possibilità di fare cultura in prima persona, di esprimersi creativamente, legge la propria materiale esclusione anche nella distribuzione del territorio, suddiviso secondo precisi parametri di classe: i ghetti dormitorio per il proletariato, le zone meglio attrezzate per la borghesia. In questo senso «Le scritte murali a Roma» a cura di Crispolti è estremamente significativo in quanto gli autori Cutilli, Filippi, Petrucci hanno assunto come criterio metodologico l'analisi delle scritte murali per zone: centro storico, quartieri e borgate, e su questa base hanno letto e decifrato le conflittualità ed i problemi relativi a ciascuna zona, ponendo in stretto rapporto il contesto urbano e le scritte murali che in esso si collocano, evidenziando nella comunicazione murale l'unico strumento dinamico di informazio-



**SOLO CON
IL MSI LA
PROTESTA
È COSTRUTTIVA**

ne popolare in un contesto urbano statico e di classe.

La situazione urbana composita e conflittuale del centro storico di Roma la si ritrova a livello di scritte murali, che sono continuamente soggette a successive modifiche per la diversità di interesse degli interlocutori: le stratificazioni determinate dai successivi interventi sono emblematiche di una tensione sociale immanente. Un momento intensivo per le scritte murali è costituito dalle manifestazioni: allo sfilare dei cortei i muri delle case cambiano i connotati e si trasformano in tacebao. In queste circostanze il comune, in modo eccezionalmente tempestivo, sguinzaglia i suoi emissari addetti a ripulire le strade rappresentative del centro, che non devono apparire imbrattate da scritte connesse ad istanze sociali. L'aperto conflitto semantico che gli autori rilevano tra l'università e la zona urbana ad essa circostante è la proiezione sul territorio di ideologie politiche diverse, e fra loro opposte.

L'informazione murale politica all'interno della città universitaria è complessa, ma i contenuti non sono mai completamente opposti fra loro, non si hanno quindi sovrapposizioni o annullamenti: mentre all'esterno, le zone urbane tipo piazza Fiume, piazza Bologna, Castro Pretorio, circostanti alla cintura muraria dell'università, sono luogo di scontro, specie nei territori confinanti, dove i messaggi sono ribaltabili, annullati e le battute ironiche neutralizzano quelle precedenti, «sino al groviglio caotico indecifrabile».

L'analisi di questo lavoro è estremamente interessante perché non si limita a generiche valutazioni sulle scritte murali, ma pone in diretto rapporto condizione oggettiva del territorio e condizione sociale esistenziale degli abitanti. Gli autori fanno l'esempio di via Donna Olimpia, a composizione abitativa popolare, rilevandone la compattezza ideologica: «La scritta di sinistra rimane, in quanto specchio e documento delle idee politiche degli abitanti della zona, mentre non sussiste la scritta di destra, la quale, pur trovando spazio nel contesto socio-urbano, viene immediatamente modificata di contenuto.» In contrapposizione a questa condizione riportano l'esempio dell'Appio Latino, zona gravitante attorno al centro storico, quartiere che gli autori definiscono «relegato in se stesso». Qui la reazione alla scritta murale è nulla, l'individuo frustrato da una situazione che lo isola e lo imbroglia, non ha alcuna volontà reattiva e critica, e accetta passivamente la

scritta di destra che «esercita un vero monopolio ideologico in questo particolare contesto urbano, trovando tacito consenso e sottomissione dovuti alla convinzione illusoria degli abitanti del quartiere di far parte integrante della struttura cittadina. Di qui la mancanza di rivendicazioni sociali e di una precisa identificazione politica di classe».

Il messaggio della borgata strettamente legato a urgenze reali degli abitanti che

vivono in stato di totale isolamento, in una condizione di esclusione totale, ha una forza espressiva proporzionale alla situazione da cui nasce. Emblematica in questo senso la scritta di Centocelle «Basta coi carri bestiame, vogliamo trasporti comodi». I messaggi murali della borgata riportano tutti gli abitanti alla loro condizione reale e hanno la funzione di sottrarli alle esche della strumentalizzazione consumistica, di cui è facile esserne preda. Al Tiburtino III «quartiere lager» e a San Basilio il problema della casa è una costante fissa, che si articola in diversi momenti di lotta, dall'occupazione fisica all'organizzazione di servizi autodeterminati e autogestiti quali il «pronto soccorso del popolo». La battaglia per la casa costituisce un preciso momento di scontro, che, tramite l'informazione di base del proletariato, raggiunge il centro investendolo con violenza, ribaltando così il tradizionale irradiazione delle informazioni dal centro alla periferia.

Le scritte delle borgate in quanto connesse ad una precisa situazione di lotta sono le più significative non solo politicamente, ma come momento di recupero da parte degli abitanti dei mezzi per esprimersi in prima persona e di far sentire quindi tutta la loro capacità di intervenire direttamente.



L'INDIVIDUALE E I PROCESSI DI TRASFORMAZIONE E RIASSUNZIONE DELLA REALTÀ

ne e riacquisizione dell'ambiente): apparentemente perse nel vasto panorama delle attività su cui impazza il Dominio. In un certo momento del suo sviluppo il gruppo ha sentito il bisogno di esperirsi, e di farsi esperire, nel rapporto con le conflittuali, seppure non chiare, trasformazioni parallele di questi anni. In questo rapporto, la psicologia del profondo, ci tiene a essere — allontanata da sé — ogni fasulla presunta « neutralità » — al di sotto di ogni sospetto (3). L'individuale, come casa editrice, è l'espressione di un gruppo maturo: da portare fuori i temi fino ad allora gestiti all'interno. In seguito per una conseguente, logica, filiazione, si enuclea la « Scuola dell'Individuale » (4). Simile per alcuni versi ai Kinderländen, ma che associa la pratica non autoritaria alla teoria junghiana. Che definisce gli individui come segmenti differenziati del e dal collettivo. (5)

Un altro aspetto dell'Individuale è l'attività teatrale. Che si esprime attraverso due distinte, ma interagenti, identità. Vediamole. Il teatro laboratorio dell'Orcio di Gianfranco Draghi rappresenta la libera sperimentazione dell'arte del corpo. In opposizione alle sollecitazioni che portano ad un teatro che censura i particolari che si sottraggono alla costruzione complessiva, il teatro dell'Orcio, abbandonando le secche del necessario e dell'utile, si contrappone, come ha scritto Ferruccio Masini, all'inflazione culturale circostante. « In un'organizzazione fondata sul consumo e l'incenerimento delle scorie, su margini di profitto strettamente connessi alla rapidità del ciclo produttivo nel quale viene riassorbito sotto voci più rea-

listicamente funzionali anche all'esercizio della letteratura si direbbe che l'arte di Gianfranco Draghi sia l'ultima « reliquia » di un mondo cui è negato il diritto di esistenza ». (6)

Il secondo è il Gruppo Elsinore di Riccardo Ristori (7). A sua volta insieme di 6 gruppi teatrali. Culturalmente fra Brook e Grotowski, Riccardo Ristori si muove, a mio parere, anche attraverso una impegnata lettura critica del Teatro proletario per bambini di Walter Benjamin (8).

II. Le performances dell'Individuale.

Le performances dell'Individuale rimangono allo stupore infantile di fronte alle cose. La completezza e profondità dell'accadere viene tradotta nel divertissement; attraverso l'espressione musicale o mimetica: o contemporaneamente. I rapporti psiche-corpo-ambiente, sempre più provati e contraddetti, vengono composti nella realizzazione del gesto, della parola, dello spazio: nella complessa fenomenologia cinesica. Si realizza, così, un progetto non dichiarato di uso del corpo contrapposto alla razionalità prevalente. Ché, mi pare, non si esaurisca nel tempo della rappresentazione: ma reagisce, e si stempera, sulla superficie consolidata dell'esistenza. La dimensione estetica diviene, da parte nascosta e/o parzialmente vissuta, campo neomico esplicito. Mentre l'io, si libera della tirannia dell'apparenza. Siccome lo spazio è l'Orcio, e gli attori si autodesignano tali, le voci, i gesti, la musica, non hanno bisogno di elementi di mediazione. Si crea, per questo, un insieme comunicativo, in cui il senso della vita, del vissuto, viene sottratto alla rimozione e riconsegnato al magico. At-

traverso l'enucleazione di quell'irripetibile non strutturato, messo in luce da Adorno (9), in cui, la performance, sciogliendo i fatti dalla loro accidentalità, svela e salva l'essenza dei fenomeni: delle situazioni comunicative che si trovano al di sotto dell'evidenza.

III. L'Individuale come gruppo di educazione antiautoritaria. L'elemento centrale della « scuola » dell'Individuale è il rifiuto degli stereotipi, per iniziare da quello « maschile » e « femminile »: dai quali discendono una serie di prevaricazioni e violenze che in generale la scuola intelaia e la società legittima e sostanzia. Poiché si tende a sottrarre, ad un preteso « patologico », tutta una serie di atteggiamenti legati alla fenomenologia dell'uomo, che, opportunamente incoraggiati e protetti, possono opporsi al processo di stereotipizzazione prevalente per affermare una nuova specie di individuo. Rivelatore e significativo in tal senso è che nel manifesto di fondazione, stilato da Penny Ritscher, si parli indifferenziatamente di bambini. Sottintendendo con la non discriminazione, che gli stereotipi dei sessi sono il prodotto del condizionamento sociale. Ché, una volta assimilato, talora irreversibilmente, si ripropone insieme ad altre istanze iperformalizzanti nel più vasti gruppi di socializzazione secondaria, tagliando ogni possibilità affettiva autentica.

Scrivono Jandelli: « Per di più in un gruppo didattico l'ambivalenza affettiva del singolo, quale spinta primaria del processo di stereotipizzazione, si fa sempre più acuta e ricercata, tanto da condurre ad un carico insostenibile per l'io dei partecipanti. Al punto che coloro che "riescono" a rimanere entro il perimetro interno del gruppo finiscono per sgretolarsi, per "cadere a pezzi", per putrefarsi: è qui che ha luogo la frammentazione, spesso cruenta, dell'apparato sistematico di comunicazione e condizionamento formale del singolo e del gruppo » (10).

Per contro il processo d'individuazione, trasposto dalla teoria junghiana e ridefinito dall'Individuale, anziché proporre una frustrante competitività funzionale ad una stratificazione in « forti » e « deboli » (carnifici e vittime), stimola nei bambini l'autostima e autorealizzazione che emergono nel rapporto dialogico fra corpo e mente, desiderio e possibilità, mondo adulto e infanzia, fra figure dell'immaginario ed esistenza quotidiana, fra i processi che avvengono nell'ambiente circostante e la loro scomposizione e riassunzione scientifica ed emotiva. In questo contesto le nozioni medesime perdono la connotazione regressiva, pseudo-razionale, terroristica (11). Mentre per contro si enuclea una dialettica della liberazione che affonda le proprie radici nell'infanzia.

IV. Il territorio dell'Individuale. L'Individuale ha col territorio una serie di interrelazioni stratificate. Che vanno dal livello « elementare » del gruppo di coltura biodynamica fino all'assunzione di parametri complessi di giudizio — architettonici e urbanistici — spiegati da Draghi nel capitolo « Città e uomo » di Sul mito d'Europa (12). La città contemporanea, la megalopoli — in parallelo con la problematica dell'Human Ecology e dell'« Année sociologique » (13) — è vista all'interno di un processo di Abbau. L'anomia nasce con la crisi dei modelli di proiezione simbolica che avevano nella « representation collective » l'elemento portante; e nella vita di quartiere l'interazione funzionale. Rispetto al teatro: i gruppi di Riccardo Ristori si sono costituiti in stage, quest'anno a Citeria, sull'insieme delle relazioni corpo-teatro-ambiente. Il Gruppo Elsinore ha così elaborato una teoria del linguaggio teatrale come Parola Psichica: come l'insieme dell'interrelazioni che l'io ha con l'ambiente. Ma questo coincide con la « morte della rappresentazione ». Con la sconfitta radicale di quelle forme di teatro che, fondandosi sulla costruzione scenica ripetibile, negano, di fatto, la fenomenologia dell'ambiente; e che ascetizzando il teatro dal Relativo e dall'Approssimazione del mondo pulsionale ne determinano la caduta in pura materialità.

I. L'Individuale è la risposta, vale a dire la proposta e l'appello di un gruppo di analisti e operatori culturali che cercano di reimpostare il problema di un differente « ordine sociale » sulla crisi dei modi e valori che, individualmente e collettivamente rappresentano la proiezione dell'attuale ordine dei ruoli, delle gerarchie, dei comportamenti rigidi e pseudo gratificanti (1). Per la realizzazione di questo Entwurf la psicologia analitica — o « psicologia del processo d'individuazione » come la chiamava Bernhard (2) — può avere la capacità dirompente e dilacerante: di riscoperta di sé e del proprio autentico essere al mondo. E ristabilire, attraverso un atteggiamento critico e creativo, quelle funzioni della Ragione, del Sentimento, dell'Arte (come trasformatio-

1) Questa proposta per molti versi può coincidere, in parte coincide, con un atteggiamento di critica radicale dell'attuale strutture sociali. Con lo sviluppo di una forma di « cultura alternativa ». Cfr. Lino Centi, Cultura alternativa, « Il bimestre », 26/29, Firenze, 1973; Lino Centi, « Cultura alternativa e maggio francese » in AAVV, Comunicazioni di massa, Feltrinelli, Milano, 1974.

2) Cfr. Ernst Bernhard, Mitobiografia, Adelphi, Milano, 1969. E per una trattazione del « processo d'individuazione »: cfr. Carl Gustav Jung, Die Beziehungen zwischen dem Ich und dem Unbewussten, Rascher, Zürich, 1928 (t. I. L'io e l'inconscio, Boringhieri, Torino, 1967); Carl Gustav Jung, Seelenprobleme der Gegenwart, Rascher, Zürich, 1930, Carl Gustav Jung, Über die Psychologie des Unbewussten, Rascher, Zürich, 1942 (t. I. Psicologia dell'inconscio, Boringhieri, Torino, 1968). Inoltre: Mario Trevi, Struttura e processo nella concezione junghiana dell'inconscio, « Rivista di psicologia analitica », 2, 1973, Marsilio, Padova; AAVV, Una psicologia per la liberazione, L'Individuale, Firenze, 1971; AAVV, Autorità e creatività, L'Individuale, Firenze, 1973.

3) « In quest'epoca tecnologica e in questa crisi esistenziale della comunità umana, su che strada si mette la psicologia? Sul carro del padrone, autorità, sistema; o sulle barricate della libertà, autonomia, autogestione democratica? » (Giancarlo Innocenti, Una psicologia per la liberazione, cit.).

4) Va detto per chiarezza che, in senso stretto, non di scuola si tratta. Ma di un collettivo di genitori che ha deciso di gestire l'educazione dei propri figli. Evitando loro l'ovvio traumatico impatto con le attuali logore strutture autoritarie.

5) Cfr. Carl Gustav Jung, L'io e l'inconscio, cit.: « Perciò tutti coloro che non vogliono liberarsi dai grandi valori che giacciono sepolti nella psiche collettiva, tendono a fissare in qualche maniera l'acquisita connessione con i fondamenti primordiali della vita » (p. 80). E nella pag. successiva: « Dalla vittoria sulla psiche collettiva deriva il vero valore... ».

6) Cfr. Ferruccio Masini, Il servizio di Gianfranco Draghi e i mari meridionali della vita, prefazione a Serveto, L'Individuale, Firenze, 1974.

7) Cfr. Riccardo Ristori, Il gruppo Elsinore, « Techne », 11/13, 1974.

8) Cfr. Walter Benjamin, Programma per un teatro proletario di bambini, « Quaderni piacentini », 38, 1969.

9) Cfr. Th. W. Adorno, Minima moralia, Einaudi, Torino, 1954.

10) Cfr. Carlo Luigi Jandelli, Una rivoluzione Individuale: la didattica a spazio aperto, L'Individuale, Firenze, 1972, p. 31.

11) Cfr. Gianfranco Draghi, Utopia per una scuola reale, L'Individuale, Firenze, 1971.

12) Cfr. Gianfranco Draghi, Sul mito d'Europa, L'Individuale, Firenze, 1973.

13) Sui rapporti fra l'Ecologia Sociale Umana e l'« Année Sociologique », Cfr. Lino Centi, La pattumiera tecnologica e la cibernetica delle città, « Necropoli », LEF, 13/14, 1971.





In una proposta elaborata e portata avanti da una ricerca interdisciplinare svoltasi durante le sessioni settimanali che si tenevano al Centro d'Arte e Comunicazione di Buenos Aires, venne elaborato un piano chiamato il «Turismo a Tucuman nei prossimi dieci anni» (TPT 10), poiché questa provincia dell'Argentina era stata scelta come punto di sperimentazione per ricerche e successivi sviluppi analitici. Un'altra serie di proposte erano state in precedenza discusse per un'altra provincia, quella di Mendoza, che si erano poi concretizzate nel 1972. Il progetto TPM 10 (il Turismo a Mendoza nei prossimi dieci anni) aveva le caratteristiche di un piano pilota ma il governo non lo prese ufficialmente in considerazione.

L'Argentina ha alcune aree sfruttate dal punto di vista turistico, mentre altre non lo sono affatto, e molte altre ancora non sono neppure considerate come luoghi di interesse per il turismo internazionale e tantomeno per il turismo nazionale. Una squadra che proveniva dal Centro d'Arte e Comunicazione (CAYC) decise di sviluppare un progetto sperimentale e di fare, per suo tramite, uno studio sullo stato di privazione dello spazio urbano. A partire dalla loro condizione di artisti e intellettuali (architetti, critici, designers, linguisti, futurologi, esperti di comunicazione e sociologi) coinvolti in questo Centro d'Arte e Comunicazione (CAYC), decisero di dedicare le loro energie nella promozione di un maggiore benessere sociale. Dopo una serie di studi interdisciplinari, che durarono quasi due anni, venne proposto un piano che aveva ripercussioni dirette ed importanti a breve e media scadenza. La primissima fase del piano affrontava la mobilitazione di differenti settori, sia ufficiali che privati, che avrebbero centralizzato le loro azioni nella zona proposta per lo sviluppo turistico.

Il piano prevedeva l'insediamento di popolazione, la ristrutturazione delle aree, la costruzione di nuove strade, una rete di trasporti per i materiali, la costruzione di campeggi e l'elaborazione di una pianificazione integrale con le relative possibilità per uno sviluppo definitivo del turismo nazionale e internazionale. Il piano assumeva come riferimento di base i risultati ottenuti da squadre complementari. Una parte del lavoro era integrata da un gruppo di artisti, di architetti, di artisti che intervengono nel paesaggio e di altri chiamati Gruppi di Intelligenza, compresi i professori della scuola di Studi Superiori del CAYC.

Dapprima fu analizzato l'ambiente ecologi-

co della provincia e poi fu iniziata un'analisi del progetto di modificazioni e di installazioni che si sarebbero dovute utilizzare; materiali e progetti iniziali vennero discussi all'interno del CAYC dove tutti gli elementi raccolti vennero raggruppati per una successiva verifica. Questa fu la base dello schema originale dal quale fu derivato poi il progetto finale TPT 10 (il Turismo a Tucuman nei prossimi dieci anni).

Dall'analisi emerse che le arti indigene di Tucuman venivano rapidamente rimpiazzate nella provincia da una versione più povera, riduttiva e deformata, diffusa da gruppi di artigiani nella capitale del paese, Buenos Aires, e costoro a loro volta importavano tecniche e designs che non avevano connessione alcuna con le tradizioni della cultura locale (allo stesso modo dell'artigianato pseudo-hippy che si trova nel Village di New York).

Antiche arti secolari e preziosi artigiani venivano relegati e perdevano così la loro autenticità a causa di questa assurda dipendenza da un contesto tanto diverso, come quello di New York. Se per sviluppo intendiamo il passaggio da una condizione attuale conosciuta e non soddisfacente verso una condizione migliore sistematicamente pianificata e realizzata con ritmo regolare, con caratteristiche armoniche e propositi complessivi, il gruppo CAYC comprese che questo mutamento richiedeva uno sforzo collettivo deliberato e permanente per potere superare le difficoltà burocratiche e le capacità operative dei gruppi isolati; che era necessaria, cioè, la partecipazione consapevole, organizzata, entusiastica e generosa della comunità della provincia a tutti i livelli, da quello regionale fino alle sfere del governo centrale e del potere economico.

SVILUPPO DELLA RICERCA PER IL PROGETTO TPT 10

Per una migliore comprensione dei presupposti assunti, il gruppo CAYC studiò uno sviluppo-tipo del processo in corso, per giungere poi ad analizzare l'obiettivo proposto. Per la prima fase, la costruzione di modelli oggettivi (a livello di turismo sia nazionale che straniero) come strumenti d'analisi, venne considerata indispensabile. La fase successiva proposta fu la costruzione di modelli sociali basati su ricerche etnologiche e antropologiche, allo scopo di ridare vita e ricreare le antiche tradizioni, abitudini e costumi di Tucuman. L'idea di base fu la riscoperta delle arti e dell'artigianato della regione,

allo stesso modo in cui gli attuali designers svedesi stanno lavorando sulle forme vichinghe tradizionali.

Nella terza fase si stabilì un'analisi motivazionale delle relazioni che intercorrono fra la realtà oggettiva della provincia e le differenti categorie dei diversi membri della società di Tucuman, allo scopo di promuovere la collaborazione totale nel processo di sviluppo turistico. La comprensione della realtà sociologica di Tucuman è componente essenziale per un piano integrale che si proponga uno sviluppo a lungo termine, come il progetto che noi stiamo discutendo, che ha una campata di dieci anni. Ci siamo proposti di tenere in considerazione la presenza delle strutture di base della realtà sociale, che funzionano indipendentemente da ogni intervento metodologico scientifico e che sono utili per uno sviluppo a lungo termine del turismo. In questo modo i modelli che devono essere sviluppati per il lavoro di ricerca si identificherebbero con le funzioni delle cose reali e fornirebbero gli elementi di una struttura, che si porrebbe come garante della loro oggettività.

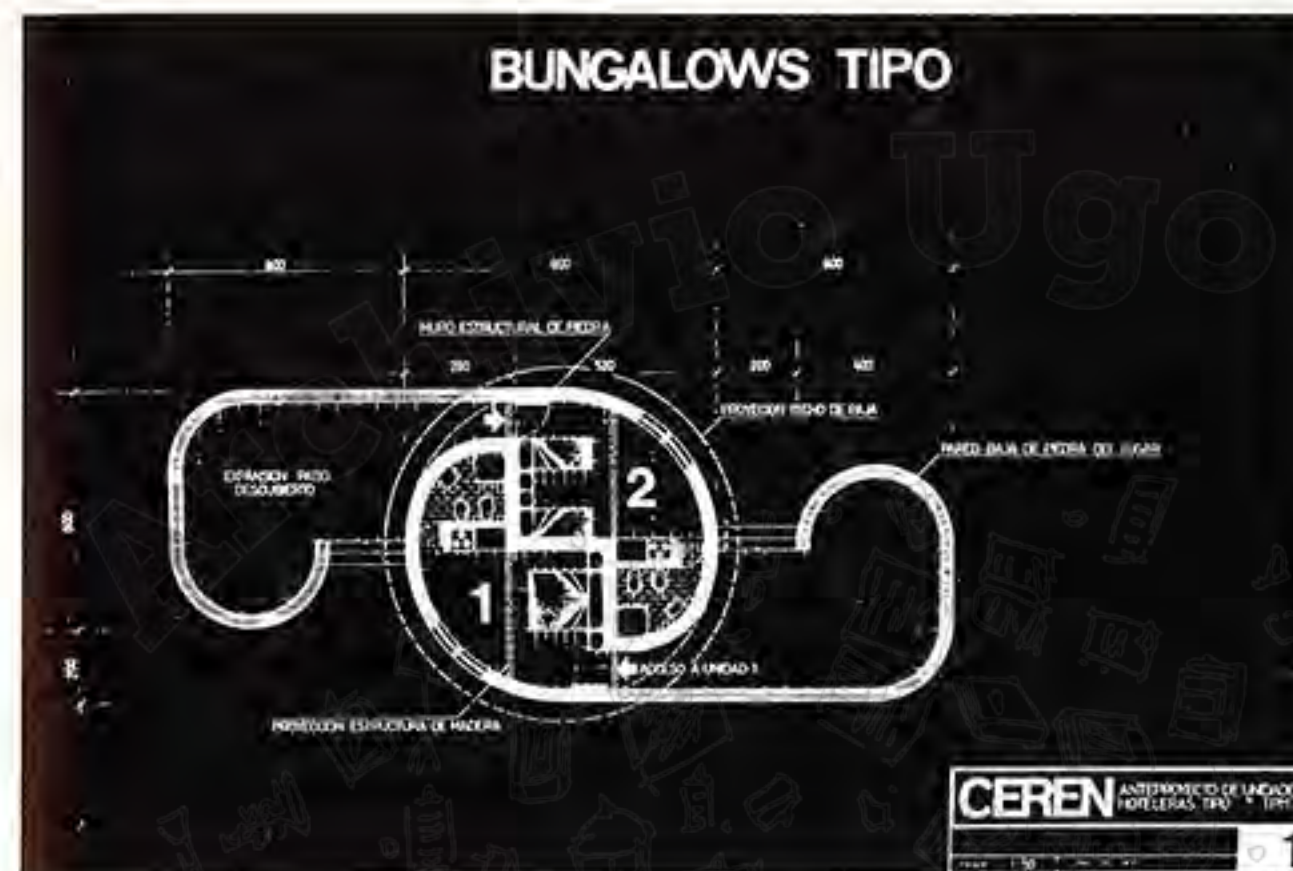
Ci si deve poi occupare di una serie di trasformazioni che servano come «materie prime», di modo che alcune relazioni sociali (viste ovviamente connesse con la costruzione di modelli fatti col materiale empirico tratto dalla realtà di Tucuman) possano funzionare come condizionanti un nuovo atteggiamento nei confronti del turismo.

Le trasformazioni necessarie sarebbero logiche e non soltanto storiche. Basate su metodi e regole predeterminate, le trasformazioni fondamentali verrebbero portate a termine da esperti di varie discipline, sociologi, artisti, critici, ecologi, architetti, semiologi ed esperti di comunicazione: considerando sempre questa come un'operazione fatta nei confronti delle regole di trasformazione.

LO SVILUPPO TECNICO-SCIENTIFICO DELL'AREA DEL FUTURO

La realizzazione di un progetto come quello menzionato sopra comportava necessariamente per la sua ampiezza che si stabilissero dei parametri d'azione la cui potenzialità si potesse come garante di un successo globale. Il gruppo raccomandò le seguenti valutazioni come condizioni prime da farsi precedentemente allo sviluppo del piano d'azione.

A. **Analisi retrospettiva** delle motivazioni che possono spingere a visitare Tucuman durante le diverse stagioni e modificazioni eseguite nei centri di interesse.



B. **Descrizione della situazione attuale** con riferimento alla sostituzione del centro di potere e alle nuove possibilità che questo implica.

C. **Produzione di alcuni schemi per il futuro** per essere in grado di raggruppare, differenziare e mettere a confronto proposte e suggerimenti che si riferiscano al fenomeno turistico in generale (ipotesi futuribili).

D. **Modello propositivo**, applicazione di metodi logici, analogici, catalitici e catarlici di creatività futura per proporre idee originali ed integrate, dirette all'ambiente di Tucuman.

E. **Modello diagnostico**: valutazione delle possibilità concrete della zona per ingenerare esperienze di questo tipo.

F. **Immagine diacronica** fra la Tucuman del passato, del presente e del futuro per ricavarne credenze, miti, cultura, arte, aspetti antropologici uniti ad aspetti socioculturali e con la loro futura evoluzione che non dovrebbe denaturalizzare la realtà di Tucuman in «devenir devenir».

G. **Possibilità di realizzazione**: nuovi orientamenti riguardanti la possibilità di realizzare i modelli operativi proposti.

H. **Ricettività**: coesistenza della componente popolare e tecnologica per una migliore internazionalizzazione di ciò che viene ricercato. Una riunione di residenti a cui si dovrà descrivere ciò che si intende fare in modo che la gente possa comprendere, e questo determinerà il nuovo atteggiamento della gente di Tucuman nei confronti dei turisti.

I. **Progettazione dei sistemi operativi** da applicare alla situazione reale per dinamizzare il modello prospettivo come voluto.

SVILUPPO SEMIOLOGICO

In aggiunta a questo progetto vennero analizzati esperimenti a livello internazionale, esperimenti che dimostravano che la creazione di un centro turistico ben organizzato dipende dalla ricettività delle infrastrutture e dalle funzioni mitiche della po-

polazione di Tucuman in questo caso, affinché si possa portare a termine il TPT 10.

A questo scopo noi esplorammo i seguenti punti:

A. Fare emergere gli assi centrali del rapporto emotivo fra la popolazione di Tucuman e la loro provincia.

B. Analisi del tipo di contatto fra la gente di Tucuman e il resto del paese.

C. Evoluzione storica dei movimenti sociali riguardanti la provincia e loro ripercussioni sulla animosità collettiva del popolo e della sua economia.

D. Strutturazione dei possibili meccanismi di assimilazione emotiva del popolo di Tucuman e revisione dei nuovi fattori della provincia storici e nazionali.

ALLA RICERCA DELL'ARTE PERDUTA

Le ricerche intraprese dal gruppo interdisciplinare misero insieme una quantità di informazioni che riguardavano l'arte e l'artigianato locale tristemente perduti.

L'arte aborigena fu conosciuta tramite l'archeologia, i «conquistadores» e i colonizzatori non fecero attenzione né diedero importanza all'arte pre-colombiana, sebbene sia stato ormai dimostrato che il popolo primitivo dell'Argentina del Nord, dove si trova la provincia di Tucuman, aveva un senso estetico altamente sviluppato. Gli antichi abitanti dell'Argentina Nord-Occidentale furono influenzati dalla cultura peruviana (in particolare da quella Incas), e raggiunsero un livello artistico molto alto in questo periodo della storia argentina.

I Diaguitas, che avevano le loro origini nelle province di Salta, Tucuman, Catamarca, La Rioja y San Juan, e gli indiani Calchaquies (che vivevano principalmente nell'estremo Nord del paese, nella provincia Salta) lasciarono numerosi elementi archeologici delle loro espressioni artistiche. Si è dimostrato che molti reperti artigianali derivano dal periodo «Precerámico de Ayampitín» e risalgono al 6000 a.C., e altri vengono invece dalla provincia Salta, dalle tribù Calchaquies, e sono del 1369.

Abili artigiani, questi aborigeni produssero sculture di bronzo, di legno e di creta cotta. Disegnavano sulle rocce e sulle pareti delle loro grotte di montagna, tracciando segni o linee di natura geometrica, che andavano a creare scene descrittive, utili per risalire al periodo a cui appartengono. A Tali de Valla (nella provincia di Tucuman) vennero ritrovati grossi menhir monolitici di più di duemila anni fa. Uno, per esempio, era alto più di quattro metri e pesava più di duemila chili.

Gli artisti del gruppo desideravano salvare questi monumenti, che al momento sono a malapena accessibili, per ricreare e favorire gli antichi modi dell'artigianato aborigeno, ristrutturando le strade carrozzabili, decorandole in sintonia ai nuovi valori (strettamente estetici), includendo sculture di effetto realistico, unite a disegni fatti sul fondo stradale.

Questo mutamento, suggerito dal gruppo, avrebbe dato agli artisti, riteniamo per la prima volta, la possibilità di lavorare collettivamente per la loro comunità.

Questa appropriazione estetica di un contesto particolare, non propone solamente mutamenti strutturali alla società ma offre anche una nuova ed originale fonte di possibilità agli artisti del nostro tempo che sono senza dubbio esperti di comunicazione.



...per il ticinese **PROCESSO DI SOSTITUZIONE**

di
Ugo La Pietra
foto
Aurelia Raffo - Sergio Benedetti

PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(abitazioni proletarie)

fase **A**

azione:

gruppi appartenenti ad un basso proletariato sostituiscono gli abitanti che hanno abbandonato le residenze ormai legate al processo di degrado della zona.



reazione:

1) Accelerazione del processo di degrado già in atto. 2) Rivitalizzazione dell'ambiente.



La struttura urbana, soprattutto nei vasti agglomerati e nei grossi centri industriali si presenta oggi come il luogo all'interno del quale si ripercuotono gli squilibri di uno sviluppo nazionale distorto e incapace di affrontare concretamente e sistematicamente i problemi che affliggono la nostra società.

La zona 5 di Milano che in questa sede rappresenta l'argomento di analisi e di

critica ci appare anch'essa, forse in modo più allarmante, ricca di elementi contraddittori.

Sono le contraddizioni fra l'espansione degli insediamenti residenziali e produttivi e le richieste di servizi sociali e culturali, sono le contraddizioni fra le varie condizioni di lavoro e di redditi, fra l'espulsione di sempre maggiori fasce di lavoratori delle zone di potere economico e la riqualificazione delle stesse per in-

crementare la politica dei consumi. L'analisi che qui presentiamo si rivolge ad una campionatura della zona presa in considerazione, campionatura che ha in sé però una serie di elementi che a livello fisico ed ambientale riescono, in uno spazio relativamente ristretto a contenere e rappresentare sinteticamente e chiaramente uno dei fenomeni più macroscopici che conseguono al degrado ambientale di una fascia urbana.

PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(commercio)

fase **B**

azione:

dopo il recupero delle strutture abitative, inizia un processo di recupero delle strutture commerciali al piccolo dettaglio.



reazione:

1) Aumento del traffico. 2) Rivitalizzazione dell'ambiente.





A seguito di scelte spesso errate, le classi al potere creano situazioni all'interno della struttura urbana di grave degrado ambientale; ogni qualvolta si vengono a creare queste zone ci troviamo di fronte ad un processo di trasformazione della zona che possiamo chiamare di SOSTITUZIONE.

Questo processo di sostituzione, che si innesca, con l'inserimento delle classi proletarie meno abbienti all'interno del

nucleo residenziale degradato e abbandonato, si protrae nel tempo in una continua operazione che alterna l'emarginazione alla appropriazione dell'ambiente stesso da parte di classi sempre più elevate economicamente, fino ai gruppi di speculatori che tengono a riqualificarlo nel modo più superficiale per l'incremento della loro politica che è quella della speculazione e della logica del maggior profitto. Si genera così una trasformazione e ri-

strutturazione dello spazio completamente slegata a quel processo di riqualificazione e di sviluppo urbano che ha come obiettivo quello di uno sviluppo sociale ed economico, teso a contrastare i meccanismi della speculazione immobiliare e a rivalutare attraverso una partecipazione democratica e popolare il giusto ruolo degli abitanti dei quartieri alla definizione dei problemi di ristrutturazione dell'ambiente.

PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(artigianato)

fase C

azione:

a fianco del processo di ristrutturazione spontanea del sistema commerciale viene a costituirsi un tessuto artigianale.



reazione:

1) Aumento del traffico. 2) Aumento del degrado ambientale. 3) Rivitalizzazione dell'ambiente.



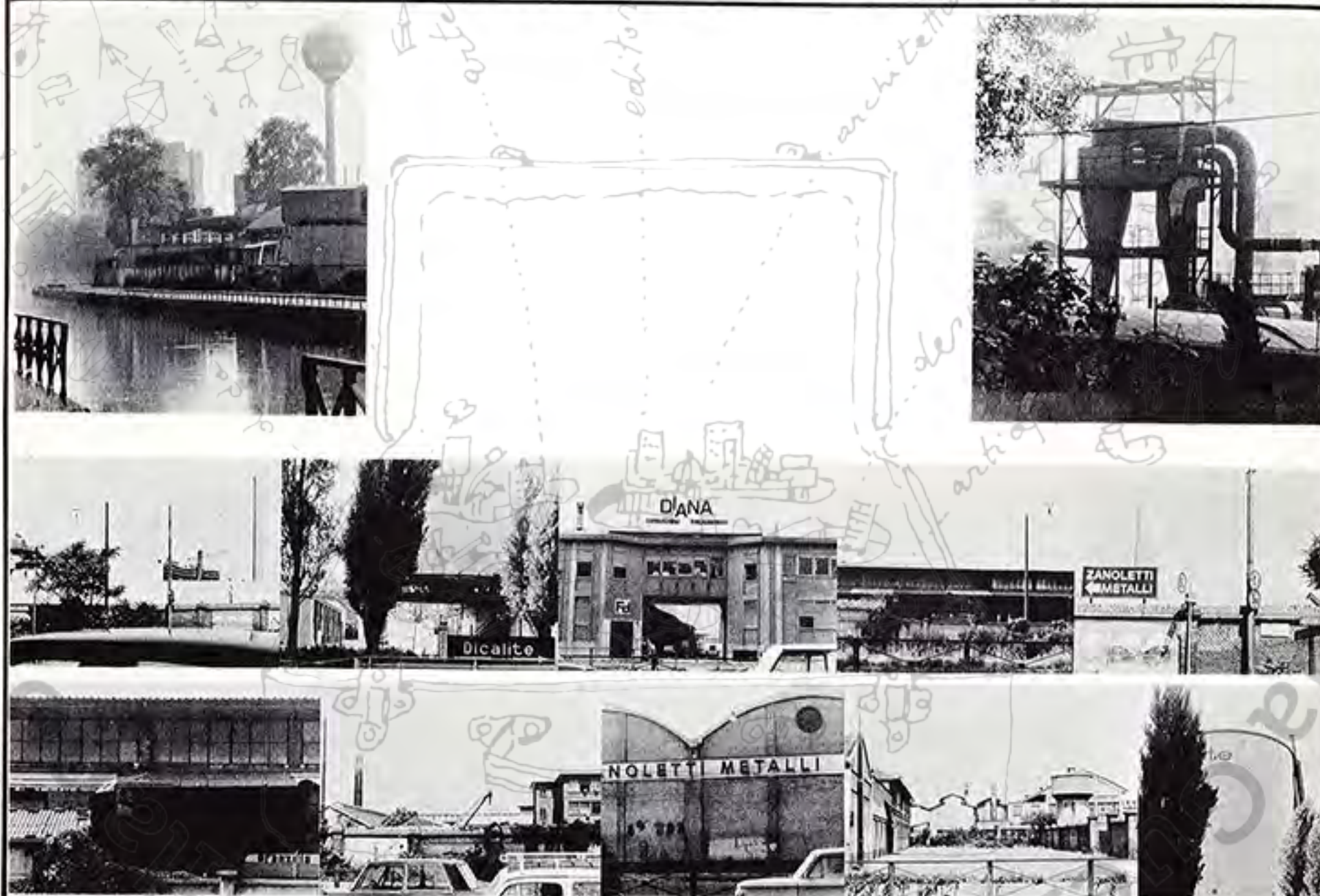
PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(piccole industrie)

fase D

azione:

l'aumento del degrado ambientale e la facile distruzione di nuclei abitativi in completo disfacimento, favorisce il recupero di spazi per l'inserimento della piccola e media industria.



reazione:

1) Assorbimento del possibile spazio pubblico. 2) Inquinamento. 3) Spostamento di masse operaie. 4) Aumento del traffico.





PROCESSO DI SOSTITUZIONE

fase **E**

(studi di artisti)

azione:

la presenza di strutture artigianali, l'ambiente vitale, gli spazi abitativi ancora a basso costo, attirano gli artisti e ... gli architetti.



reazione:

1) Vitalizzazione del quartiere. 2) Folclore. 3) Interesse nei confronti del quartiere da parte di gruppi sociali economicamente più elevati. 4) Restauro e ristrutturazione spontanea.



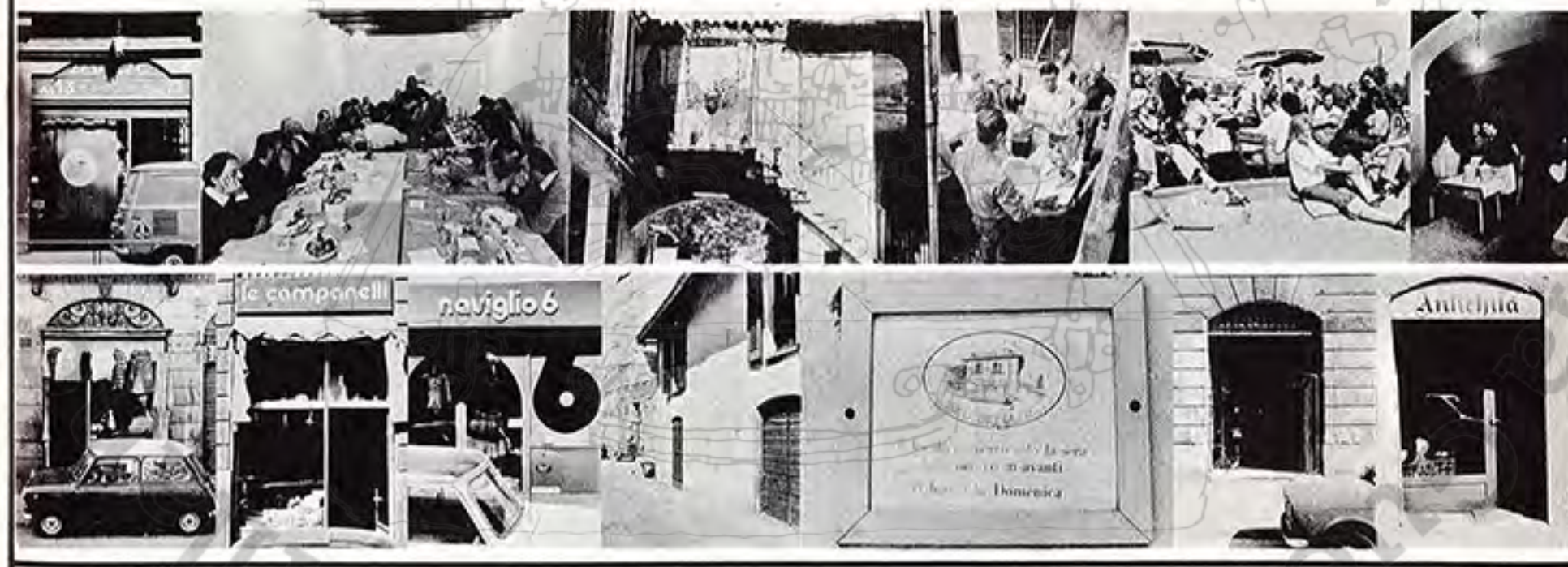
PROCESSO DI SOSTITUZIONE

fase **F**

(nuovo commercio)

azione:

la presenza di studi di artisti e architetti, l'attenzione verso il quartiere da parte di gruppi sociali economicamente più elevati, determina l'inserimento di tutta una serie di strutture commerciali nuove: ristoranti, ritrovi, boutiques, gallerie ecc.



reazione:

1) Emarginazione di strutture commerciali e artigianali legate alle masse proletarie residenti. 2) Movimenti di flussi pendolari di gruppi sociali di altre zone in cerca di divertimenti e di folclore. 3) Falso concetto di rivitalizzazione del quartiere.



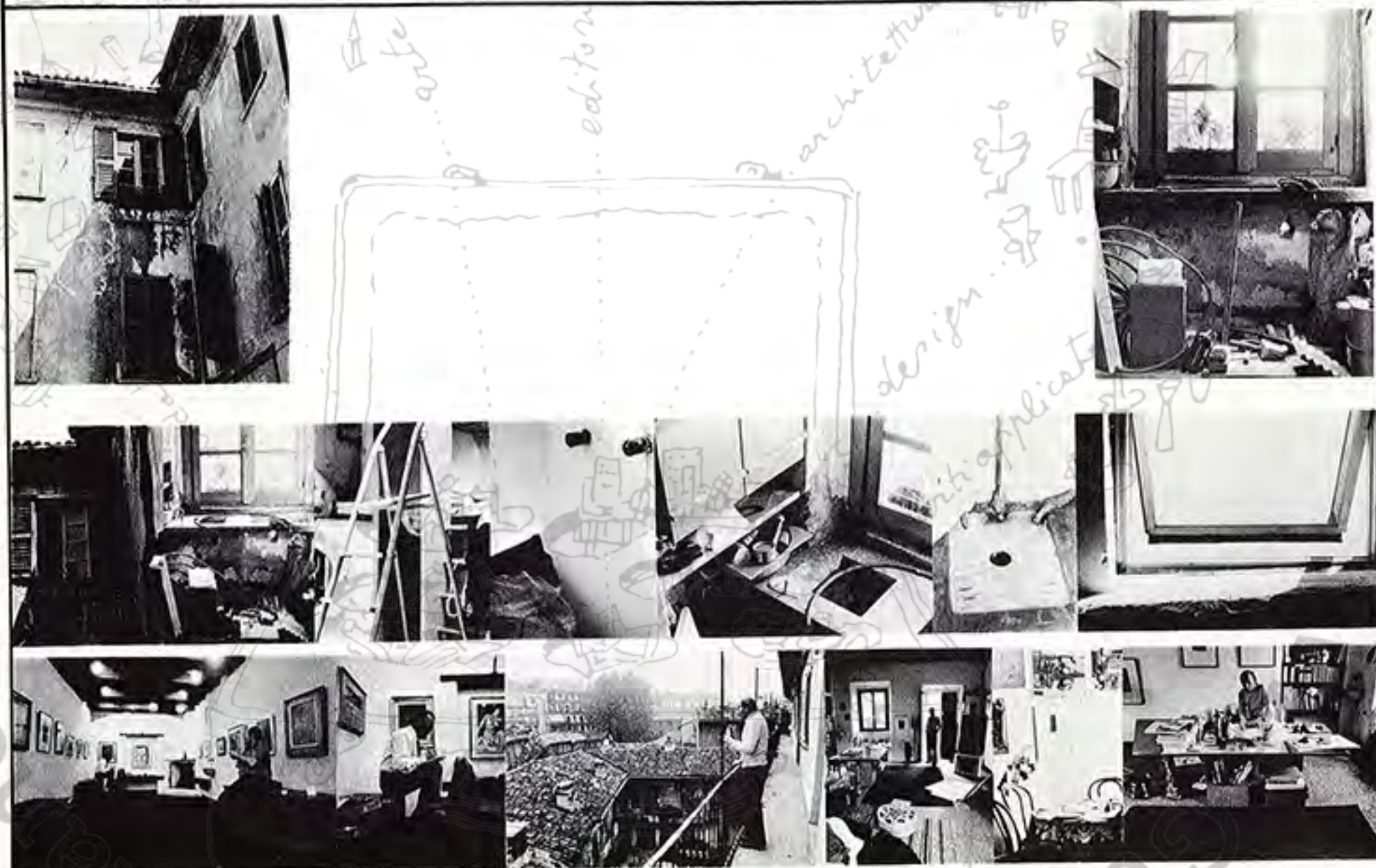
PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(abitazioni borghesi)

fase G

azione:

la presenza di elementi vitalizzanti il quartiere, legati però a gruppi sociali borghesi, crea un interesse da parte di questi nei confronti delle zone residenziali dando inizio ad un processo di recupero e di risistemazione spontanea e disorganica delle abitazioni.



reazione:

1) Emarginazione di abitanti proletari. 2) Innesco di un processo più profondo e sistematico di intervento speculativo nel quartiere.



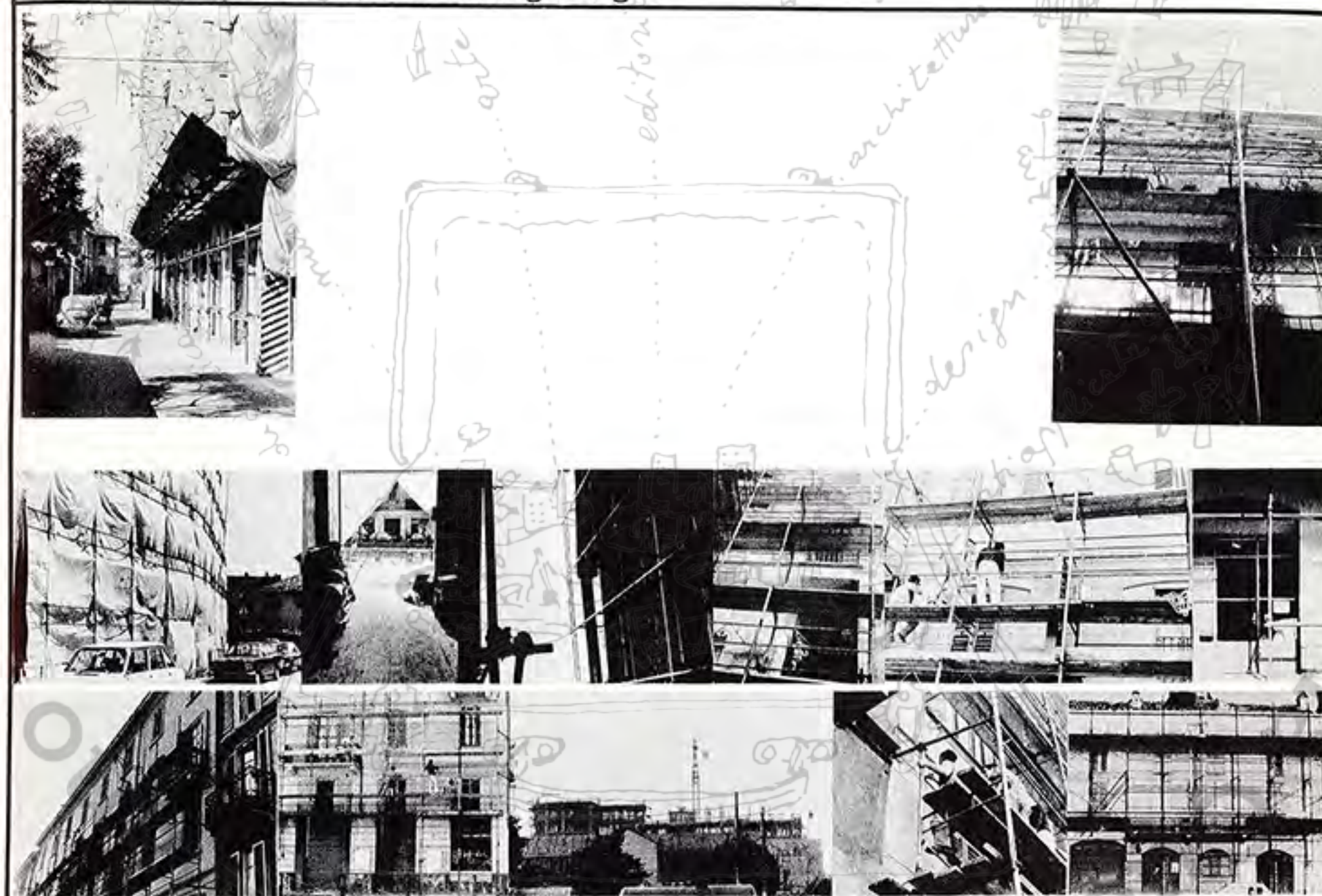
PROCESSO DI SOSTITUZIONE

(speculazione edilizia)

fase H

azione:

la presenza di una serie di iniziative private di recupero e restauro di appartamenti, scatena la speculazione edilizia che vede nella ristrutturazione e nella falsa riqualificazione di alcuni edifici una fonte di facili guadagni.



reazione:

1) Emarginazione di nuove masse proletarie. 2) Lotte di quartiere. 3) Azione dei comitati di quartiere.



Tavola rotonda

interventi di:

Renato Barilli, Jole de Sanna, Vittorio Fagone, Franco Vaccari.

FOTOGRAFI ARTISTI O
ARTISTI FOTOGRAFI?

DE SANNA: l'idea di un confronto di opinioni intorno alla fotografia consegue dalla mole alquanto considerevole di proposizioni e problemi rilevabili intorno alla fotografia come medium e alla fotografia come strumento in arte. È lecito porsi dei problemi oppure la tesi va data oramai per scontata nella misura in cui le argomentazioni presentano alcuni risvolti ormai fruttuosi?

LA PIETRA: il problema si pone all'atto in cui ci si trova a dover fare una distinzione tra coloro che usano questo mezzo e riescono a rientrare all'interno di certe espressioni artistiche e coloro che invece da sempre usano il mezzo fotografico e tentano di entrare in questa sfera. L'esempio tipico è quello di Mulas che per anni ha fatto il fotografo e negli ultimi mesi della sua vita ha tentato di uscire da quella che era una mera funzione di visualizzatore di situazioni cercando di evadere. La coesistenza di ambedue i fenomeni è causa attualmente di certe ambiguità. Occorrerebbe tentare di farvi luce, anche in riferimento ad altre situazioni, come ad esempio il cinema. Esiste un cinema di informazione come esiste un cinema impegnato anche esteticamente, esattamente come avviene nella fotografia.

DE SANNA: considerando il problema per esteso entrerebbe allora in discussione anche il lavoro degli artisti — e non dei soli artisti — con il videotape. Pure, è da stabilire se il mezzo televisivo e il mezzo fo-



David Graham

tografico possono rientrare in un unico discorso o se invece si possono dare per scontati nel caso della fotografia certi rilievi di tipo analitico riguardanti l'aspetto tecnologico più opportuni invece nel caso del videotape che vive ancora una fase più sperimentale.

BARILLI: io proporrei una distinzione tra mezzi artistici e mezzi estetici. Per mezzi artistici si intendono più o meno quelli tradizionali, il segno grafico, la macchia pittorica: sono mezzi che servono per produrre l'opera, un'opera che può prendere più o meno spunti da cose esistenti, ma che in linea di massima è concorrenziale rispetto alla natura, si pone in alternativa. In genere questi sono mezzi portati a stilizzare, ad astrarre e quindi a prolungare le immagini nel tempo. In qualche modo insomma segmentano, generalizzano e quindi perdono il senso del contingente, di quello che è qui in questo momento ma subito dopo può cambiare. Sono tecniche che eternizzano, immobilizzano, generalizzano.

Per mezzi estetici invece intendo mezzi che sono più portati a registrare quello che esiste così come esiste, il vissuto, le apparenze, il fenomeno. Estetico come termine legato ad una etimologia che esprime il sentire coi sensi, vista, tatto, suono, anche olfatto e gusto, se esistessero mezzi tecnici per la loro registrazione. Quindi la fotografia e il suo prolungamento nel film, il videotape, il magnetofono. Fino al momento in cui sono apparsi questi mezzi tecnici di tipo estetico, l'arte si teneva lontana dal contingente, evitava il momen-

taneo, il precario un po' perché non lo voleva fare, un po' perché non lo poteva fare. Ha tentato di farlo soltanto con l'impressionismo. L'impressionismo è stato il momento in cui la pittura ha cercato di approssimarsi alla registrazione dell'attimo, con risultati pienamente concorrenziali rispetto alla foto, addirittura in anticipo su certi risultati della fotografia a colori. Però ci si è resi conto che era una gara in qualche modo insostenibile e sterile, e infatti subito dopo gli sforzi eroici degli impressionisti è successo che l'arte ha ripreso la sua strada, ben diversa da quella della fotografia ed è tornata a puntare sui tempi lunghi. L'Astrazione, il Simbolismo, il Cubismo, l'Informale si fondano su un segno che serve ad astrarre, mira a delle essenze piuttosto che a dei fenomeni. Da quel momento si è aperto lo spazio per i mezzi estetici. Gli artisti hanno pensato di farvi ricorso, dal dadaismo in poi, non già per fornire dati concorrenziali rispetto alla natura, ma per mettere in luce quello che già esiste, quindi un compito di segnalazione, di estraniamento e quindi un compito largamente democratico, poiché, mentre i mezzi artistici sono possibili solo a poche persone, i mezzi estetici sono possibili a tutti. Questa nuova figura di operatore estetico cerca di lavorare per tutti non in senso produttivistico, ma in senso di stimolazione dell'estetica collettiva.

VACCARI: hai detto che nei nuovi mezzi estetici risiede un elevato potere democratico. Allora ti domando: come si concilia questo con il tentativo da parte di quelli che detengono il potere del mercato artistico di creare una situazione elitaria fra quelli che usano il mezzo fotografico, una situazione di forzata elitarietà che non trova una giustificazione proprio nella natura di questo mezzo.

BARILLI: Bisogna distinguere tra un piano di fatto e un piano di principio. Di fatto c'è ancora la struttura mercantile privata che tenta di fare dei mezzi estetici quello che ha fatto dei mezzi artistici, ma resta il fatto che essi si lasciano commercializzare molto più difficilmente degli altri, hanno un potenziale anti-speculativo. D'altronde la commercializzazione è anche un modo per finanziare la ricerca, per cui io non infierirei poi molto su questi tentativi.

DE SANNA: mi sembra che la situazione presenti per lo meno due gradi di distinzione che riguardano soprattutto l'arte, prima della fotografia. L'arte concettuale, trovandosi in terreno di analisi linguistica ed estetica ha assunto la fotografia come veicolo e strumento nello stesso tempo. Pertanto in questo senso la fotografia equivale a qualunque altro tipo di comportamento artistico. In altro luogo riscontriamo invece del lavoro a sfumature più ambigue dove alcuni fotografi — e qui rientrerebbe purtroppo anche Mulas — realizzano fotografie che intendono far valere come oggetti o opere d'arte.

BARILLI: vorrei precisare — ho ommesso di farlo prima — che io sono profondamente avverso alla fotografia che simula l'ar-

te, vedi il caso del fotografo Fontana che ritrova con la fotografia effetti alla Rothko o alla Matisse.

Peter Hutchinson
ARCHITETTURA, 1973Bernd & Hilla Becher
TORRI DI ESTRAZIONE

Torri di estrazione

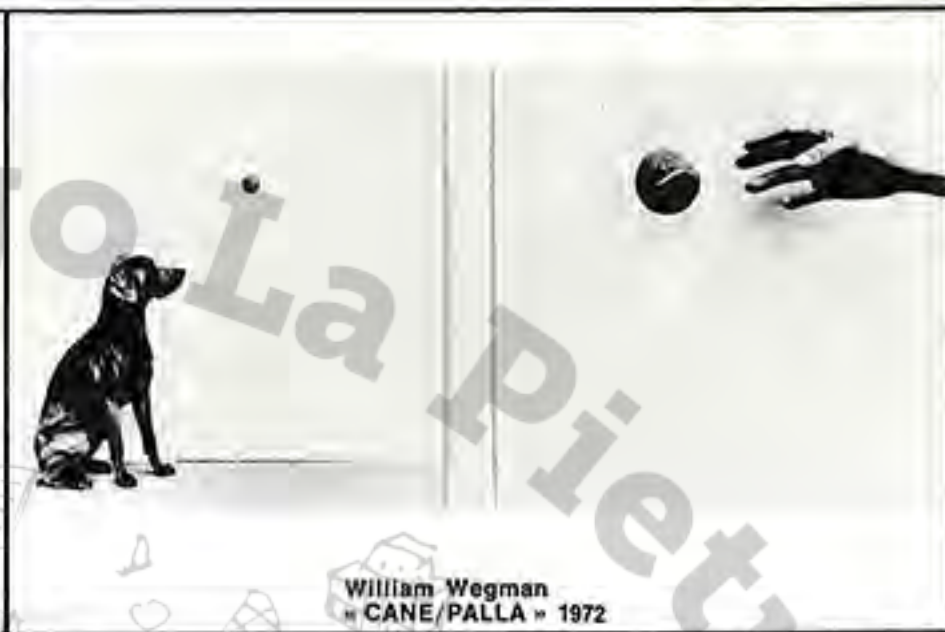
Fördertürme

Winding-towers

FAGONE: concordo con questa ultima osservazione di Barilli. Ricordo, ad esempio, l'effetto sorprendente, e involontario, di Kitch di un fotografo pur bravo (Hiro) quando ha tentato di realizzare fotograficamente effetti di spazzamento alla Magritte. D'altra parte non va dimenticato come gran parte del Kitch nella pittura degli ultimi cento anni derivi dai tentativi della pittura di gareggiare con la fotografia. Il problema è però più complesso. Stabilire dove corre la linea di confine, tra mezzi artistici e estetici è difficile e forse impossibile. Conviene dire che c'è un uso (una intenzionalità operativa) che spinge certi mezzi a un livello per cui si stabilisce un limite diverso, e non d'opposizione, tra l'estetico e l'artistico. La pittura — per restare a un genere che ha un canone storico, una sua retorica — comincia da una pittura di comunicazione (da una « segnaletica » elementare) per arrivare poi a una sintesi formativa complessa. Sicuramente la fotografia parte da un livello — diciamo — meccanico, « riproduttivo », per arrivare attraverso l'uso di un particolare codice a risultati « produttivi » che oggi credo nessuno può contestare. Allora quale è la vera questione? La fotografia in questo momento si pone con una doppia identità: da una parte essa è un utensile — un utensile generale o specifico come si dice nelle classificazioni degli utensili — oggi privilegiato dagli operatori della ricerca visuale, dall'altra è una sorta di prodotto specifico, di artefatto, con chiare costanti, leggi, un particolare assetto formativo. Tra il primo e il secondo livello si stabiliscono una serie di oblique relazioni e sono queste che intricano l'operatore. La fotografia ha il primo raccordo — diciamo con l'illusione: il primo contatto con la pittura è con la pittura d'illusione; ha quindi un suo senso rispetto alla realtà in quanto essa è sempre interpretazione; e infine ha un significato: la fotografia non è visione ma una lettura del visibile (il che implica la scelta, l'uso e la definizione di un codice — i tre momenti non vanno allineati certo linearmente). Questo spazio — sicuramente non a una dimensione — coinvolge e stimola gli operatori dell'area visuale. Ma con quale processualità? In un campo della ricerca che ho potuto seguire in questi anni con una certa continuità, il cinema d'artista, e che presenta molti aspetti paralleli a quelli della fotografia, ho notato un'assunzione diversa non tanto delle possibilità tecniche del mezzo quanto di quelle costitutive. Ad esempio, noi sappiamo che il primo canone del cinema si dà in un sorta di riconoscimento del tempo, del tempo di una immagine. Ora l'operatore visuale quando adopera il cinema, fa del cinema d'artista, in genere impegna criticamente — fino a punti di torsione del senso — il rapporto immagine-tempo. C'è, in questi casi, un deragliamento della narrazione cinematografica — a qualsiasi livello — e la conquista di uno spazio di trascorrenza delle immagini, ma soprattutto di esplorazione critica del loro formarsi, persistere, dileguare e organizzarsi. È evidente che le ricerche del cinema d'artista, sul mezzo fotografico e sull'uso del videotape si correlano intimamente. Resta da verificare se — come qualcuno oggi sostiene e perso-



Ioie De Freitas
« VESTA » 1974



William Wegman
« CANE/PALLA » 1972

nalmente non trovo l'ipotesi infondata — queste ricerche costituiscono l'aspetto più vivo dell'arte degli anni settanta. Almeno per quanto riguarda l'allargamento dell'area della ricerca visuale.

VACCARI: il VT è stato scoperto immediatamente dagli artisti. Una volta immesso sul mercato, è stato subito utilizzato dall'artista per condurre esperimenti anche se a volte con ottiche vecchie, come è tipico di tutti i momenti sperimentali. Il rapporto sostanzialmente sbagliato di certi artisti, soprattutto pittori, con il cinema, dipende probabilmente dall'inconscio prolungamento del medium precedente nel nuovo. Evidentemente esistono dei tempi tecnici nell'uso di questi nuovi media dei quali è necessario impadronirsi, specialmente nel caso del cinema.

FAGONE: l'operazione più difficile da affrontare è trasporre il tempo reale nella dimensione virtuale determinata da questi mezzi.

VACCARI: questo vale soprattutto per il cinema, che è tecnicamente molto complesso, mentre nel caso del videotape si tratta di effettuare una registrazione.

DE SANNA: il videotape ha certi suoi segreti che determinano il peso del lavoro. Ad esempio, mi sono accorta che questo sistema di registrazione può oggettualizzare qualunque cosa avvenga davanti alla camera, anche l'immobilità e il silenzio. La resa oggettiva, fisica, del tempo e dei gesti è peraltro immediata, si offre immediatamente al confronto. Viceversa, nel cinema, il pensiero e le cose sono per così dire proiettate, prolungate e definite.

VACCARI: l'acquisizione, addirittura la captazione del videotape da parte degli artisti è stata immediata, al contrario della fotografia che, nei termini in cui ne discutiamo, è un fatto piuttosto recente. La ambiguità del fenomeno Mulas, secondo me, consiste nel fatto che Mulas non ha mai avuto il coraggio di vedere la propria operazione in un piano di parità con le operazioni degli artisti, come se soffrisse di un complesso di inferiorità. Ad un dato momento è stato preso in contropiede dal-



Ugo La Pietra
dal gradi di libertà « TRACCE » 1971

le due mostre di Kassel e della Biennale del 1972, dove gli artisti usavano senza complessi il mezzo fotografico. Da allora tutta una serie di persone hanno invaso il nuovo territorio, portandosi dietro bagagli di ambiguità che poi hanno creato situazioni assurde. Il momento veramente delicato e difficile è stato quello in cui si è proposta la fotografia su un piano di parità con le altre esperienze estetiche, superato il quale è finita la fase dell'esplorazione e si è entrati in quella della colonizzazione.

FAGONE: bisogna dire che Mulas era un artista troppo accorto per non sapere dell'uso della fotografia che era stato fatto da un Man Ray, da un Maholy-Nagy o da un Veronesi.

In linea generale si deve ammettere che una svolta importante è avvenuta intorno al 68-70, quando l'operatore visuale che non veniva dall'area fotografica si è valso della fotografia puntando più che a un approfondimento d'un ambito specifico o di particolari risultati tecnici, all'allargamento dei significati possibili e delle utilizzazioni. Tutte le operazioni di Land Art registrate fotograficamente non pretendono di rappresentare delle belle o inconsuete fotografie: rinviano ad un altro spazio, ad un'altra topologia: chiedono una altra collocazione e lettura.

VACCARI: però questa è una falsa operazione fotografica.

BARILLI: l'avvento della fotografia non è in realtà così recente. Ricordo la foto di Duchamp « Elevelement de poussière » e gli stessi esperimenti di Bragaglia. L'inizio si pone in quel momento perché fin lì la fotografia rappresentava un balordo naturalismo contro cui l'arte doveva reagire, l'arte vista come momento di libertà dell'uomo. Con Duchamp è decollato il discorso anti-artistico. Il ready-made afferma che non è più importante produrre un'opera alternativa alla natura, ma si deve rinnovare la nostra percezione della natura. Da quel momento la fotografia è diventata il mezzo estetico.

VACCARI: la linea di demarcazione è data quando ti accorgi che la fotografia non è un modo di riflettere sulla realtà ma è un mezzo formatore di esperienza.

DE SANNA: l'osservazione di Barilli mi è utile per osservare che in definitiva la situazione non è fondamentalmente mutata da allora. Tutta l'arte del cosiddetto periodo post-duchampiano è portata ad intercettare i possibili modi di conoscenza, a verificare e amplificare l'esperienza nelle forme più diverse. Tra queste forme è la fotografia. Viceversa c'è tutta una situazione che punta a speculare sulla artisticità della fotografia. Per di più noi ritroviamo da un lato un'arte che difende caparbiamente la sua artisticità per definizione, e quindi tempi lunghi nel fare e nel percepire ecc., e questa si chiama ad esempio nuova pittura, o nuova astrazione, mentre in sede ancora più deteriorata continua ad esistere la pittura che si attiene ad un'immagine fotografica in origine e, potendo, anche rivaleggia con essa. Il dato nuovo è dove si tende a speculare in un ambito dichiaratamente fotografico sull'artisticità della fotografia.

VACCARI: una causa di possibili ambiguità risiede nell'eccesso di fiducia nella neutralità di questo mezzo, gli artisti che lo usano adeguatamente sono quelli che hanno coscienza che esso è portatore di ideologie e va trattato con estrema cautela. Il mezzo ha una capacità di plagiare e noi non possiamo abbandonarci ad esso. È l'impiego più avvertito dello strumento quello che caratterizza le esperienze più interessanti, vedi il caso di Dibbets. Facendo sorgere una collina in riva al mare, egli ha dimostrato che l'obiettivo costruisce realtà inesistenti.

BARILLI: quello che caratterizza la situazione attuale rispetto all'epoca di Duchamp è l'estensione quantitativa delle ricerche da parte degli operatori d'avanguardia. Avviene quel fenomeno che, in altri tempi, a proposito di certe questioni dell'avanguardia letteraria, io chiamavo di normalizzazione. Gli strumenti che ai tempi dei dadaisti erano proposti con un sapore di scandalo oggi si normalizzano, il che è un fatto positivo. Se poi ci chiediamo qual è il senso del passaggio dall'arte alla estetica, io credo che anche in questo campo Freud ci può dire molto, o meglio un certo freudismo. Una volta l'uomo doveva sublimare la propria esperienza, diffidare del godimento dei propri sensi, anche per la buona ragione che non aveva i mezzi per far durare questo godimento. L'arte era l'unica forma di sublimazione, però a costo di una rinuncia a tanti caratteri estetici. Oggi l'artista, se vogliamo continuare a chiamarlo così, può operare senza sublimare.

FAGONE: diamo per scontato il peso reale della fotografia. Credo che il nostro discorso verta sull'uso improprio del mezzo fotografico e sulla possibilità di vantaggiose « appropriazioni ». Esistono, come già abbiamo detto, diversi livelli di fotografia e usi diversi. Esiste però anche la possibilità di intervenire creativamente oltre la barriera di questi livelli. Un esempio interessante ci viene dalla Narrative Art che si vale della fotografia meccanica; o se si vuole candida (ma l'uso è tutt'altro che candido). Qui osserviamo un modo originale di re-



Luciano Fabbro
particolare dalle « IMMAGINI PARALLELE », 1972



Vincenzo Agnelli
FOTOGRAFIE ESEGUITE A MANO LIBERA, 1974



Franco Vaccari
MANIFESTO PER LA RICERCA DI
« VOLTI NUOVI » 1975

cuperare una fotografia alla apparenza banale che sottomette « la bella immagine » alle implicazioni del vissuto, ribaltando la ambiguità meccanica (d'identità) insita nel mezzo fotografico. E su questa ambiguità, sul confronto tra la fortuità dell'istantanea e la necessità e la storicità del vissuto, che l'operatore interviene stabilendo una serie di slittamenti, di altre temporalizzazioni e riconoscimenti. Da questo punto di vista l'operatore riesce a usare creativamente una fotografia che ha minime implicazioni formali. Una fotografia che non ha bisogno di strizzare l'occhio a Turner o a Magritte, ma che però è in grado di analizzare criticamente i propri meccanismi di costituzione.

VACCARI: il mezzo fotografico non è un mezzo neutro, ma possiede una sorta di inconscio tecnologico il quale ristrutturava le cose al di là della nostra coscienza. La fotografia ha la capacità di accumulare informazioni a nostra insaputa che si rivelano nel tempo, per cui sono possibili serie di letture differite. Quindi da un lato occorre una certa cautela da parte dell'operatore nel momento dell'uso di questo mezzo; dall'altro è spiegabile lo stupore di fronte ai prodotti dell'inconscio tecnologico. Un modo per svelare questo inconscio tecnologico è per esempio quello di escludere la propria coscienza perché sia il mezzo stesso a svelarsi.

FAGONE: un elemento da tenere in considerazione è il « campo » della polaroid. La polaroid ha la possibilità di accorciare il tempo, quasi di annullarlo. Questo poter dare come già chiusa la temporalità di un'azione, di una visione, in una immagine fornita in trenta secondi, è un avvenimento importante: stabilisce una serie di controriposte dirette. Anche perché, si può dire, la polaroid esclude certe caratteristiche di elaborazione tecnica e formale. Su questo terreno tanto l'operatore che il soggetto sono coinvolti e muta, mi sembra anche, il modo di ricavare e orientare le immagini. Questo è dimostrato; ad esempio, dal lavoro di Vaccari.

DE SANNA: vale poi l'inverso. Questi oggetti visti in prospettiva di tempo si traducono in un recupero meccanico della memoria.

BARILLI: la definizione « inconscio tecnologico » è molto centrata. Allora potremmo dire, sempre in senso freudiano, che l'arte è la coscienza, e, come la coscienza freudiana, reprime, censura, sublima l'inconscio estetico. Sostanzialmente l'arte tende a reprimere la dimensione del tempo, o a sintetizzarla, mentre l'inconscio tecnologico, la fotografia e, ancor più, il videotape, tendono al recupero del tempo reale.

FAGONE: chiaramente c'è un recupero del tempo ma in una temporalità diversa. Non solo il tempo come condizione — o controprova — del mutamento, ma come percezione — e dimostrazione — del presente, della sua irripetibilità.

Achille Bonito Oliva

LA VOLONTÀ DELLA PITTURA

«Esprimono l'energia della Germania», lui diceva. Questo in particolare, «La Pandora» di Werner Peinter, applica alla lettera il dettame di Hitler sull'arte. Il quadro presenta una donna drappaggiata e velata fino al busto come nella «Primavera» del Botticelli. In alto esplodono due possenti spalle e la testa che contraddicono la flessuosità del resto del corpo. L'energia, quella «energia», è tutta enfatizzata nello sguardo magnetico, nella chioma ferreamente bionda, serrata in una corona di spinosissimi cardì. Se la Pandora, nel suo mito di leggerezza e femminilità, si propone come una figura sventata e curiosa, qui invece esibisce un'intenzionale crudeltà.

Il gesto grazioso che apre il cofanetto, il vaso di Pandora, nasce sicuramente da un progetto, da una volontà di potenza. Pandora è la figura irta e crudele della Germania nazista. È l'icona che visualizza e contiene dentro di sé la degradata visione del mondo di Hitler, i suoi terrori verso la figura femminile, che viene sempre rappresentata nella sua terribilità simbolica oppure neutralizzata nei dipinti di gruppi di famiglia.

Lo mostra d'arte nazista, al Kunstverein Museum di Francoforte, riassume tutta la pittura prodotta in Germania durante il nazismo. Le opere del regime sono di Peinter, Müller, Kamps, Wissel, Portzen, Ziegler, Wiedenbruck. La parola d'ordine di questa pittura è il ritorno all'antico, come diceva Goebbels.

Il risultato è un'arte che nasce da un'ottica necrofila, falsamente descrittiva e sicuramente celebrativa. Un'ottica che tende a fissare gli oggetti e le figure in un vuoto temporale, in un tempo storico che è sì quello dell'ideale classico, ma che si configura soprattutto come il sintomo di un'ideologia esaltata che ha creduto di poter ridurre la complessità della storia a un unico modello.

Anche le «Conversation pieces» naziste, i «gruppi di famiglia», vivono sotto il segno dello stesso vuoto temporale. Le famiglie, piccolo borghesi o contadine, sono quasi sempre rappresentate attorno a un tavolo, fissate in misteriose attività comuni.

Le figure vivono come in uno stato di apnea, sospese nella retorica in un gesto quotidiano, circoscritte in se stesse. Se a livello iconologico il tavolo, il desco familiare, è il segno che sta a rimando della mitica unità, qui invece esiste uno spaesamento che nasce dal melanconico isolamento delle figure, alle quali sembra interdetto ogni rapporto.

L'interdizione mi pare nasca da una presenza incombente eppure non rappresentata, dunque al di fuori del quadro. Al di fuori del quadro c'è l'autorità primaria, indiscutibile del Führer, piccolo lare che risiede ad ogni rito familiare. Perciò all'interno non esiste alcuna familiarità, bensì una assenza di relazioni, prodotta dalla grande presenza-assenza del Padre. Tale presenza è celebrata attraverso un'enfasi spaziale, una celebrazione del vuoto entro il quale le figure vivono concentrate e paralizzate.

La paralisi, l'assenza di vita è il prodotto di una pittura, tutta formulata per citazioni: la natura, il mito, la piramide familiare. La citazione fissa e congela ogni moto, cancella ogni vitalità dei personaggi, resi emblematici in una teatralità svuotata e mortale. Esiste così una perfetta coincidenza tra volontà di rappresentazione e rappresentato. Un ordine geometrico, una splendente simmetria presiede la composizione, eliminando la diversità e riportando tutto il rappresentato al proprio stereotipo.

La citazione è sempre il sintomo di un'ideologia: in questo caso, di un'ideologia autoritaria e onnipotente. La riduzione della complessità del mondo al proprio stereotipo significa il rimando ad un'ideologia che vuole possesso totale della realtà; pertanto la pittura nazista sviluppa una visione a 360 gradi sul mondo, una presa visiva dove nulla sfugge e tutto avviene didatticamente dentro la rappresentazione. Qui ogni immagine diventa modello edificante e categorico della realtà, e riduzione al silenzio di tutte le autonomie e contraddizioni della storia.

Altra cosa invece è l'iperrealismo americano che viene facilmente accostato alla pittura nazista. Le ampie mostre dedicate all'iperrealismo a Kassel e a Parigi dimostrano difatti che la pittura americana esibisce un'assoluta indifferenza verso ciò che rappresenta. Le immagini sono quelle quotidiane riprese dal contesto urbano, spaccati di città concentrati nel dettaglio e nel particolare. Anche se l'iperrealismo nasce da un'ideologia imperialistica, che tende anch'essa al controllo totale, non usa la stessa totalità visiva. Il quadro rappresenta una frantumazione della realtà, data per reperti indifferenziali e intercambiabili.

La pittura nazista non ha dubbi sulla propria finalità, né sulla qualità del proprio fare, mossa com'è da un proprio progetto finale. L'iperrealismo ha invece come unica finalità il dipingere, l'uso della pittura come occasione involontaria di un recupero quasi archeologico della città.

In entrambi i casi comunque, non esiste il presente, la dimensione temporale, bensì solo una cinica adesione alla propria realtà effettuale.



L'IMMAGINE DECODIFICATA

Nives Ciardi

All'interno della nostra società che si esprime per segni simbolici, per apparenze e che privilegia l'immagine come momento di comunicazione, essenzialmente ideologizzante, usare come momento espressivo l'immagine stessa, assume un valore preciso e significativo. Sono state presentate da Ettore Pasculli e da un gruppo di collaboratori alcune opere documentali sul tema «Le stragi italiane e la violenza come linguaggio», che si rifanno ad alcune sequenze rappresentative della violenza sul territorio da piazza Fontana all'Italicus: tutte le immagini sono tratte dalla stampa corrente, le fotografie non sono intenzionalmente inedite, ma sono presentate espressamente come fotografie già pubblicate, note, memorizzate e acquisite quindi a livello di notizia quotidiana. Queste fotografie che noi stessi abbiamo visto centinaia di volte, magari affiancate ad una notizia mondana, come emerge da un lavoro presentato, subito digerite e riciclate, perché recepite come dei fatti ineluttabili, una volta isolate dal contesto del giornale e manipolate dall'artista con interventi polemici, sono state restituite a tutta la loro drammaticità. L'autore riutilizzando la pratica visuale del sistema se ne è riappropriato facendola diventare da sterile involucro momento preciso di critica polemica ed aggressiva, stravolta contro l'emittente stesso, usata com'è in senso alternativo alla comunicazione istituzionale. Si veda l'immagine dell'abbraccio di Pinochet con il cardinale in occasione della messa celebrata per i soldati caduti durante il golpe; o quella del momento magico di Perry Como che sorride alla regina addobbata a festa accostate a dei momenti rappresentativi della violenza del sistema. Qui il discorso sulla violenza viene ricondotto nella giusta ottica e le stragi vengono lette non in senso genericamente moralistico o deprecatorio, ma come brutale manovra atta a creare quel clima necessario a tutti i tentativi di involuzione autoritaria.

Oggi nell'attuale momento storico in cui si è scatenata a livello di opinione pubblica la bagarre sulla violenza, è storicamente necessario riportare il discorso nella giusta sede. Alcuni politici accusano in modo mistificatorio e deviante il cinema, la stampa e persino la televisione di incoraggiare la criminalità, la dissoluzione della famiglia e il decadimento della scuola, spostando l'attenzione da quella che è la reale matrice violenta; a livello artistico poi si registrano fenomeni tipo la body art che recuperano la violenza enfatizzandola e svuotandola così di ogni riferimento concreto. Questi artisti d'avanguardia, essenzialmente organici al sistema, usano in senso masochistico il loro corpo come linguaggio, la violenza diviene mero esercizio formale praticata dal soggetto sul soggetto stesso e l'effetto che ne risulta ha spesso il cupo sapore di una esercitazione nazistica. Le vittime dei documenti fotografici presentati non sono eufemistiche, ma drammaticamente concrete, colpite duramente da una precisa realtà sociale e il raccapriccio che ne deriva non induce a sterili considerazioni sentimentalistiche ma porta a valutare nel concreto la responsabile matrice politica. Qui la violenza è espressione di un momento brutale, che ci coinvolge necessariamente tutti, il messaggio è chiaro e si pone al di fuori di ogni possibile mistificazione, l'ironia è graffiante e riporta alla realtà dei fatti e ci ricorda che una strage non è qualcosa che ci è estraneo nella misura in cui è espressione della vera faccia della repressione.



un arcobaleno in fondo alla via



Domenica 12 a Città S. Angelo (Pescara) Summa e il gruppo dei suoi collaboratori dipingeranno la scalinata dell'antica chiesa che conclude la strada che attraversa tutto il paese, con i colori dell'iride (ogni gradino diverso).

Da una parte il lavoro vuole essere una protesta contro l'inadempimento che la città soffocante ed assordante va determinando e contro il conseguente annullamento delle capacità creative dell'uomo; dall'altra una sorta di fantasia lirica, un'opera d'arte che anziché negli spazi deputati si cala in quelli della vita quotidiana, per coinvolgere tutti in una dimensione stimolante, artistica.

L'opera, oltre che modificare, portando una nota gaia nel grigiore di una vita che si muove da casa al lavoro e viceversa, con monotonia, in auto, incapace ormai di dare relazioni umane, momenti di partecipazione, troverà esito nelle reazioni spontanee dei cittadini e con scritti e disegni che i ragazzi delle scuole del luogo faranno cercando di trovare un senso, dare una risposta a questo misterioso apparire dell'arcobaleno in fondo ad una via, concretamente fissato su una scalinata che si potrà salire colore per colore.

La città di speculazione, sviluppatasi cioè al di fuori di qualsiasi principio di armonica convivenza sociale e di equilibrato rapporto uomo-ambiente, ha sacrificato tutto al guadagno e all'interesse privato. Coerente ad una società i cui valori fondamentali sono l'affermazione individuale e la conquista del potere economico, la città risulta un accumulo di abitazioni che non ha tenuto alcun conto delle necessità spaziali per la realizzazione di una vita comunitaria. Lo spazio pubblico che dovrebbe essere luogo di incontri, di rapporti umani e sociali, in cui si discute e elabora l'organizzazione della vita associata e i principi che collettivamente vi si vogliono preporre, è ridotto ad essere un intreccio di canali di scorrimento e di parcheggio per le auto. Il dialogo, annullato dalla televisione che parla per tutti con la voce e le idee dei pochi, è stato ridotto alla sporadicità dell'incontro programmato nel salotto, che non sostituisce in alcun modo la ricchezza stimolante di quello spontaneo e casuale della strada e della piazza.

L'insoddisfazione è continua, le frustra-

zioni crescono, l'isolamento (funzionale al sistema repressivo e dirigistico) si fa sempre più angoscioso. Una dimensione drammatica al tutto è data dall'inconsapevolezza, da parte dei più, delle vere cause di questa situazione, per cui continuano a chiedere, come rivendicazioni sociali, beni piuttosto che il diritto alla creatività, alla libertà e alla partecipazione. Ma è difficile superare delle schematizzazioni imposte da tutto un sistema organizzato, basato sullo sfruttamento dell'uomo e del suo ambiente. La città, in ogni modo, è avvertita da tutti come un male, un veleno da cui disintossicarsi appena possibile. Un anno di lavoro per guadagnarsene una fuga nelle vacanze. Si ricerca il luogo ancora vergine, si va a costruire, da parte dei più abbienti, la seconda casa al mare, in montagna, in collina, ma la deformazione è ormai interna, la solitudine della natura non riesce più a portare alla meditazione: non ne siamo più capaci. La nostra vita è continuamente dispersa, bruciata, senza senso: il silenzio che riusciamo ad accettare è il silenzio urlato dei rumori della città che annullano ogni reale possibilità di comunicazione sociale. Il rumore e l'ansia come sostanze stesse del nostro cervello e del nostro corpo ci rendono sempre meno capaci di pensiero e di contatti sociali. Si fugge dalla città per andare in un ambiente meno artificiale e condizionante, ma non si sopporta che manchi il supermarket, la radio, la televisione, il bar, la boutique. Nel giro di pochi anni si rende quel luogo di rifugio niente altro che una piccola città con condensati tutti i difetti che ci avevano spinto ad allontanarci: spazi contratti, caos edilizio, traffico, rumore, isolamento. L'unico modo per sopravvivere è superarsi negli schemi di comportamento abituali che si hanno radicati dentro: prendere coscienza e contraddirsi, ritrovarsi capaci di gesti diversi, spontanei, creativi; ritrovare la dimenticata capacità di «fantasiare», indurre noi stessi e chi ci sta vicino ad avvertire il proprio irrigidimento, la propria frigidità, il proprio «rictus mortis» televisivo. In un contesto sociale dove tutto è monetizzabile e mercificabile (anche i prodotti dell'arte sono merce) è difficile pensare che un artista non produca oggetti da sottoporre alla legge economica della domanda e dell'offerta. Tuttavia spostare il proprio interesse dalla realizzazione di oggetti a quello della sollecitazione di concetti e comportamenti è forse la risposta più giusta alla visione capitalistica della realtà.

L'apparizione di un arcobaleno in mezzo



all'abitato (in una cittadina che conserva ancora alcuni valori spaziali e ambientali minacciati però dal riflusso dalla città di certe istanze abitative alienate) vuol essere un elemento scatenante; un arcobaleno da salire colore per colore, emozioni intense, ricordi, un argomento curioso per parlare; uno stimolo a ritrovare una varietà alla vita oltre la presente aridità, da riguardare al di là delle abitudini lo spazio urbano; a verificarlo nella sua dimensione riduttiva; un'occasione per liberarsi e vivere una fantasia poetica antieconomica in un contesto sociale dove i comportamenti sono codificati e imposti dall'alto, dove l'isolamento si accentua sempre più: dove la vita della creatività e della immaginazione è negata.

Città S. Angelo (Pescara) 11-12 genn. 1975

«Libera discussione in un SISTEMA a più voci: a proposito di un concorso di Urbanistica»

Due parole sull'automobile che non ho. Re Ferdinando aveva, all'epoca sua, promesso la Costituzione; ma quando egli ebbe battuto Murat, si rimangiò il giuramento e tornò ai vecchi sistemi...

Ora, non credo che il professor Ravioli, qui conosciuto, ripercorra la strada di re Ferdinando: il professor Ravioli, giullare di Urbanistica, s'interessa dei giovani architetti e si cura anche dei giovani in generale. Egli promette l'automobile a tutti — e dovete credermi — assicura soprattutto la spaiata ai giovani architetti — e qualcuno s'arresta, e altri no, alle sue preghiere —

Egli ammicca ai giovani in questa maniera: — Tu dai una cosa a me, e io dò una cosa a te —. Che cosa vuole, il Ravioli?

Poco. Egli vuole una sola notte, una notte intera e tutta dedicata alle sue preghiere. E non avendogliela data Pallino, egli l'ha cercata altrove; e da altri giovani l'ha trovata — bisogna affermarlo —

Questi, i fatti.

Il riferimento a Pinco e Pallino non è casuale. Pinco e Pallino hanno un nome e un cognome; hanno pure una residenza e una famiglia. Pinco è il tale, e Pallino è il talaltro. Dietro la persona di Pinco c'è tutto un salotto, alle spalle di Pallino solo un entourage familiare. Ma l'angolazione del discorso su Pinco e Pallino non è a prestito, né a riferimento «ideale». I pensieri qui espressi vogliono puntualizzare la banalità dei «dritti» e vogliono anche dimostrare la differenza tra questo e quello: differenza che non è solo fisica...

Va subito detto che Pinco è nella sua professione architetto del «tipo-ricordo-lessera», mentre Pallino è, invece, studioso del «tipo-sul-chi-va-là».

Pinco ha tutta una sua storia personale che s'amalgama con altre mille diverse storie personali: egli è stato, è, per tutti, «tutto». Vale a dire che oggi è, «a secondo della ventata ufficiale»: bianco, rosso o verde; o tutt'e tre le cose insieme. Le conclusioni per campare sono tante che, per lui, vanno tutte bene. Lui rappresenta (ha sempre rappresentato) la faccia ufficiale del «problema»: quindi ingrossa.

Pallino è allievo di Pinco, ma con un «neo» in più: ha la fantasia. La quale lo fa correre per le strade e per la mente fantasiosa. Pallino dà fastidio a Pinco per la ragione del neo. Dimodoché Pallino pur non essendo bianco-rosso-verde, lo diventa per il Pinco e per «la comodità del discorso ufficiale». Quindi Pallino è **noiente** rispetto alla sua castrazione, perché la sua natura l'ha arricchito della fantasia: ma lo è, «castrato», **honoris causa**.

Diamo a Cesare quello che dobbiamo dargli: Pinco è, nella sua arte, un tecnico. Non può essere che così: tecnico nel mazzo delle cose tecniche. Egli rappresenta il nostro tempo. Pallino è, invece, nella sua arte, un



tecnico e un fantasioso: qualcosa di più di Pinco. Però Pallino è castrato; mentre Pinco è adulto, svincolato, verniciato dagli ufficiali e dai subalterni; perché, si sa, i Pinco sono più flessibili e viscosi di una biscia (invertebrati: 1° tipo del regno animale), la quale non può ricevere, per sua natura, schiaffi di sorta alcuna.

Ora, fin qui, niente di strano, di eccezionale, di anormale: è una storia vecchia. Fa specie, invece, quando uno dei due «artisti» cerca di raccontarla all'altro. Ossia: un falegname non può insegnare a un orologiaio la tecnica (teoria e pratica) per rimettere in funzione una sveglia con la molla della carica rotta. Così un orologiaio non può insegnare a un falegname la tecnica (teoria e pratica) dell'incastro di una «saetta» o di un «monaco» (termini in uso nella carpenteria edilizia). Cioè: un falegname non potrà mai raccontare ad un altro falegname che per «saetta» o per «monaco» s'intende una cosa diversa da quella intesa nella loro professione. Così un orologiaio non potrà mai raccontare ad un altro orologiaio che la molla della carica della sveglia non è quella che comunemente s'intende nel loro mestiere...

Ma va da sé che, ad un ignorante, si può raccontare qualsiasi cosa: ed è per questo motivo comunissimo che vede, la gente, una rondine a non fare primavera e che, perciò appunto, la stessa «gente» è tutta scema da staffilare. Voglio dire che lo sbaglio prospettico della gente è quello di vedere l'individuo eccezione-sacra-natura e che, per questo, tutti gli altri sono cacca da schifare. Dunque fa specie credere che tutti i falegnami siano degli imbecilli; così fa specie pensare che siano, tutti gli orologiai, deficienti. Naturalmente, quando risulta che una di queste categorie sia mal rappresentata sul piano ufficiale, può anche provocare agli altri un senso di sdegno: ed è umano.

Se Pinco chiede tramite il professor Ravioli all'Assessorato al Piano di una Città il permesso di vincere il Concorso per il Piano stesso, e se gli viene risposto che la Città accoglie questo suo desiderio di vincere il concorso o se, la Città, gli dice di non pensare a niente perché lei, per mano dell'Assessorato, pensa alla organiz-

zazione della faccenda: questo è un bene, naturalmente.

Se Pallino invia alle Autorità i suoi elaborati ben disegnati e gli viene risposto che «la Commissione è spiacente ma...» non può fare niente per lui: questa è invece cacca, naturalmente...

Guardiamo bene la realtà che è palpabile in ogni luogo: Pinco è «arrivato», mentre Pallino è un elemento «normale». Pinco è il rappresentante dell'ufficialità, mentre Pallino è il rappresentante della fantasia. Pinco è, al momento, uno iscritto al Partito dei suoi interessi: il quale Partito è poi rappresentato in giunta da diversi assessori, compreso quello alle cose del Piano. Pallino è, al momento e come sempre, niente: o non ha niente di quel genere di amici che ha, invece, Pinco; che lui è solo un essere fantasioso. Quindi l'Assessorato al Piano della Città del Pinco-Pallino favorirà sempre i suoi adepti e non valuterà mai i suoi esitanti. Ecco, quindi, spiegato l'arcano del Pinco e del Pallino; chiarito anche che i Pinco non rappresentano il meglio e che i Pallino pur rappresentando il meglio non sono in grado di lavorare e di essere liberati dai Pinco, si arriva alla conclusione che, è assai facile capire perché i Pinco si infastidiscono delle affermazioni come questa: «il libero sviluppo di ognuno è la condizione per il libero sviluppo di tutti»; ed è facile capire anche perché i Pinco si indispungono alla capacità del Pallino. Qualcuno potrà obiettare che questi pensieri-fatti-risoluzioni sono conclusioni di fame. Che le cose degli uomini non mutano né muteranno mai. Che l'uomo è... e tutta una particolare letteratura disfattistica. Bisognerà dire subito che io la penso diversamente dal qualunquista, dal sacro-imbecille, e che, il problema l'ho ben chiaro. Storicamente il «sistema» (e per sistema intendo i principi fondamentali che sono legati ai diritti e ai doveri dei cittadini sul piano civile, etico-sociale, economico e politico) ha subito delle modifiche che io reputo «in meglio» vale a dire, passaggio da un sistema «unilingue» a senso monocromatico, ad un metodo «multilingue» a senso policromo. Per verificare meglio questa asserzione ultima, che alcuni chiamerebbero «opinione», basterà dire che, non tanto tempo addietro, appena trent'anni fa, una «lettera» del genere provocava all'autore, confine, galera, campo di concentramento, ecc.; mentre oggi provoca, eccitata, sull'altra sponda, rabbia. E che quindi si può protestare, per quanto «alto» possa essere il personaggio, contro questo o quello esaminato; e dato che uno si può indignare pubblicamente (oggi) vale la pena difendere (almeno!) il sistema «variopinto» attuale, e coltivare, se mai, nella mente della gente, la facoltà di setacciare la «storia» (gente) passata, quella presente che prepara la futura, quella... ecc., ecc.

a cura di Raffaele Perrotta

CINEMA E FILM-MAKER

Verso il cinema, con apologia del film-maker

Che cos'è il cinema?

La risposta può incominciare a darsi a patto che si neutralizzi la poetica del cinema come industria (produzione), la tosse del cinema come cinema, come cinematografo.

La radicale negazione del cinema porta alla radicale affermazione del cinema. Il cinema — il cinema come cinema, come cinematografo, e non come industria — attende di essere detto, attende di dirsi. Il film-maker è la re-invenzione del cinema. Ma chi è il film-maker? E quale invenzione re-inventa?

Innanzitutto: come tradurre la parola film-maker che ci viene, come segno (verbale) e come accadimento, dagli Stati Uniti d'America? La traduzione italiana più immediata e letterale suona così: colui che fa il film. Ma dietro questa parola vibra il senso stesso del cinema, l'eventualità cinematografica. La traduzione della parola attende, dunque, il radicale discorso cinematografico, e la radicalizzazione della scrittura (cinematografica).

Storicamente il cinema si è ascoltato come essenza tramite le avanguardie storiche e la loro pratica di scrittura. Il decennio 1920-30 segna un grosso punto all'attivo per il cinema come cinema, come cinematografo. Dovremo attendere gli anni successivi alla seconda guerra mondiale perché il cinema si sottragga al cinema della poetica industriale, e in tal modo si riascolti come essenza. La seconda stagione d'oro è data dai capostipiti che si chiamano Anger, Markopoulos. La sperimentazione, e dunque l'incamminarsi in direzione del Parnaso perché la Decima Musa possa festeggiare la propria epifania, affrancata, perché la sperimentazione possa essere sperimentazione, dalla poetica industriale, ovvero dalla poetica dominatrice del cinema, radicalizza il discorso cinematografico, mette in mostra, traslucida e pura, la lettera del cinema, l'eventualità, e sul serio, della Musa del XX secolo.

La sperimentazione è il segno del ritorno. Il ritorno è diretto alla nascita del cinematografo. Lumière ritorna depurato dalla poetica industriale. L'invenzione di Lumière viene re-inventata nell'atto del ritorno alla nascita del cinematografo. Il film-maker è colui che ritorna a Lumière. Ritornando a Lumière, il film-maker si pone in vista dell'essenza cinematografica. Sperimentare è chiedersi della lettera del cinema, allorché tale lettera è mostrata traslucida e pura, nella storicità primigenia del suo farsi lettera con Lumière. Il secolo XX cinematografico, grazie al film-maker, può riscattarsi chiedendosi della lettera apparsa in un baluginio nel 1895. Il film-maker riprende, radicalmente, un discorso rompendone, radicalmente, un altro: il discorso ripreso è la domanda e l'attesa nel cinema; il discorso con il quale si rompe è la celebrazione cinematografica, il cinema che viene ritenuto tale a livello di masse.

Radicalizzazione del discorso. Radicalizzazione della scrittura.

Come già abbiamo avuto occasione di dire, la radicalizzazione assegna all'opera il compito della teoria e della prassi. La radicalizzazione non pronuncia solo il nome di Germaine Dulac, ma anche quello del film-maker. La radicalizzazione del discorso, la radicalizzazione della scrittura, la re-invenzione dell'invenzione, passano attraverso la figura del film-maker: e il film-maker incomincia ad essere una presenza in atto, sperimentando nell'atto di radicalizzare discorso e scrittura, nell'atto di re-inventare l'invenzione. L'opera della attesa e della domanda è prassi che accompagna la teoria. Markopoulos omaggia Cocteau intitolando una trilogia *Du sang de la volupté et de la mort*, non tanto (non solo) per una simpatia tra due biografie quanto (ma anche) per saldare l'anello della trasmissione: *Le sang d'un poète*, del decennio 1920-30, « continua » con *Psyche*, *Lysis* e *Charmides* — appunto i tre film compresi nel titolo superiore *Du sang de la volupté et de la mort* — in una seconda stagione d'oro dell'avanguardia.

Seconda stagione d'oro... La stagione del film-maker.

Ma se Anger, se Markopoulos sono capostipiti, la famiglia fiorisce, si arricchisce. La sperimentazione (la ricerca, l'avanguardia, l'underground, il new cinema) non sono soltanto Stati Uniti d'America. La re-invenzione dell'invenzione è uno spettro che si aggira per il mondo, nonostante che il mondo delle cattedre cinematografiche inseguì altri spettri rifacenti il verso all'ultimo film di poetica industriale. Conforta però il fervore della prassi, della sperimentazione (il film-maker come presenza in atto); e conforta che in Italia, dove non manca il nuovo (diverso) atto cinematografico, si stia dando vita a una Cooperativa Cinematografica il cui scopo è quello di affermare la re-invenzione dell'invenzione in ogni possibile modo: dalla giornata di proiezioni al catalogo (di cui si è accennata l'uscita nel numero scorso della rivista), fino alla radicalizzazione teorica, nel vivo del « si gira », così come è giusto che sia quando si abbia la prospettiva della radicalizzazione del discorso e della scrittura. Se la lettera cinematografica — la Musa come dirsi — è stata fatta tacere mentre stava incominciando a dirsi, l'opera che spetta all'atto cinematografico fuori della volgarità della poetica industriale va orientata e nella direzione della pratica della scrittura e nella teorizzazione. Quest'opera non può che compiersi in « laboratorio », giorno dopo giorno, scendendo nella « lingua » del cinema. Qual è la lingua del cinema? Esiste? La lingua non è per una Musa il supporto e l'incanalazione per dire? Se la Musa del cinema dice, può dire, qual è la sua lingua? La teorizzazione del basilare aspetto del cinema — la « questione della lingua » —, ripassando la

pratica della scrittura, quando il film-maker abbia realizzato una bobina, non andrà misurata presso il sintagma (i sintagmi) del « girato »? E comunque, la proprietà del sintagma, escludendo la determinazione del « girato », non è già un metodo sicuro per il principio di astrazione? La « proprietà », possibile, eventuale, del sintagma: il senso del cinema. Si torna alla lettera del cinema, alla Musa come dirsi. Che cos'è il cinema? Qual è la lingua del cinema? Ha il cinema una lingua? La domanda e l'attesa nel cinema, il chiedersi della lettera cinematografica, dopo la baluginante apparizione lumieriana del 1895, nell'imperante fracasso del mercato cinematografico d'ufficio e legalizzato, sono destinati, e chi sa per quanto tempo, all'underground più underground, al sotterraneo. Nel sogno del film-maker c'è l'avvenirismo di Sirio Luginbühl: « i nostri film dovranno entrare nei cinema d'essai e nelle cineteche, al posto delle opere di autore che finiranno nelle normali sale cinematografiche, alternandosi alle pellicole commerciali ». Ma perché l'avvenirismo accada bisogna che l'ultimo cattedratico del cinema — colui che ha le chiavi della poetica industriale — sia impiccato con le budella dell'ultimo officiante con tutti i suoi ultimi ministri, vizianti l'aria del luogo dove si dovrebbe evocare l'intima natura del cinema. E la raffigurazione non è per domani, né per dopodomani. Molta strada si deve fare. L'opera dell'attesa e della domanda deve pazientare, pazientare lavorando. « From here bidding my Time in Waiting the Temenos of the Twenty-First Century... » « Writing in this glorious afternoon without a penny to my name, I know, that the depth of the Markopoulos space will harbour a screen enveloping the film spectator of the future... » (Mentre sto aspettando il Temenos del ventunesimo secolo... Senza una lira, mentre in questo glorioso pomeriggio mi ritrovo a scrivere, so che la profondità dello spazio di Markopoulos darà asilo a uno schermo che avvolgerà lo spettatore filmico del futuro...). Così l'orgoglio creatore del film-maker. Ma il futuro è ancora futuro. L'opera dell'attesa e della domanda nel cinema deve pazientare, lavorando e vedendosi nel futuro. Come abbiamo già detto, l'orgoglio del film-maker è tutto qui: non si rimane che, problematicamente, con Lumière e il 1895, con il cinematografo e il film (di là da venire), con la lingua e il linguaggio: prima dell'istituzione.

Quando l'ufficio e la legalizzazione paiono aver « risolto » il cinema, assicurato in un ruolo, istituito con tanto di norma e con tanto di frontiere, la cultura (e il dis-senso) del film-maker, minoranza e sotteraneità, mette in discussione il cinema: non il cinema dell'industria e delle cattedre (sarebbe come dargli una importanza, pur minima), ma il cinema re-inventato perché si va verso il cinema, verso il cinema prima dell'istituzione.



I DESIGNERS IN PENITENZA
Gruppo CAVART



Il Primo Maggio 1985 il governo vieta al corteo dei designers l'ingresso allo stadio della Quinquennale. L'indomani, mezzi blindati nella piazza della cultura disperdono quarantamila designers. Giornali, radio e televisione ignorano o censurano notizie. Il quotidiano « Architettura Radicale », il solo che tenta di riferire i fatti, è fermato da uno sciopero. In seguito il direttore del giornale, già carcerato più volte come oppositore al passato regime, è destituito per intervento dei tipografi.

I designers sono privati dell'unico mezzo di informazione che avevano. Anzi è la sola voce critica del sistema che viene messa a tacere. Un appello del « Designers in Generale » è ignorato dalla radio e dalla televisione. I designers circondano la sede del giornale « finché la controversia non sarà risolta ».

Alla folla di designers che ha atteso per 14 ore sotto la pioggia il Designers in Generale annuncia: « Un'illegalità è stata compiuta. Il governo con la sua presenza ha sanzionato l'illegalità ».

Si apre la strada a un silenzio alternativo.

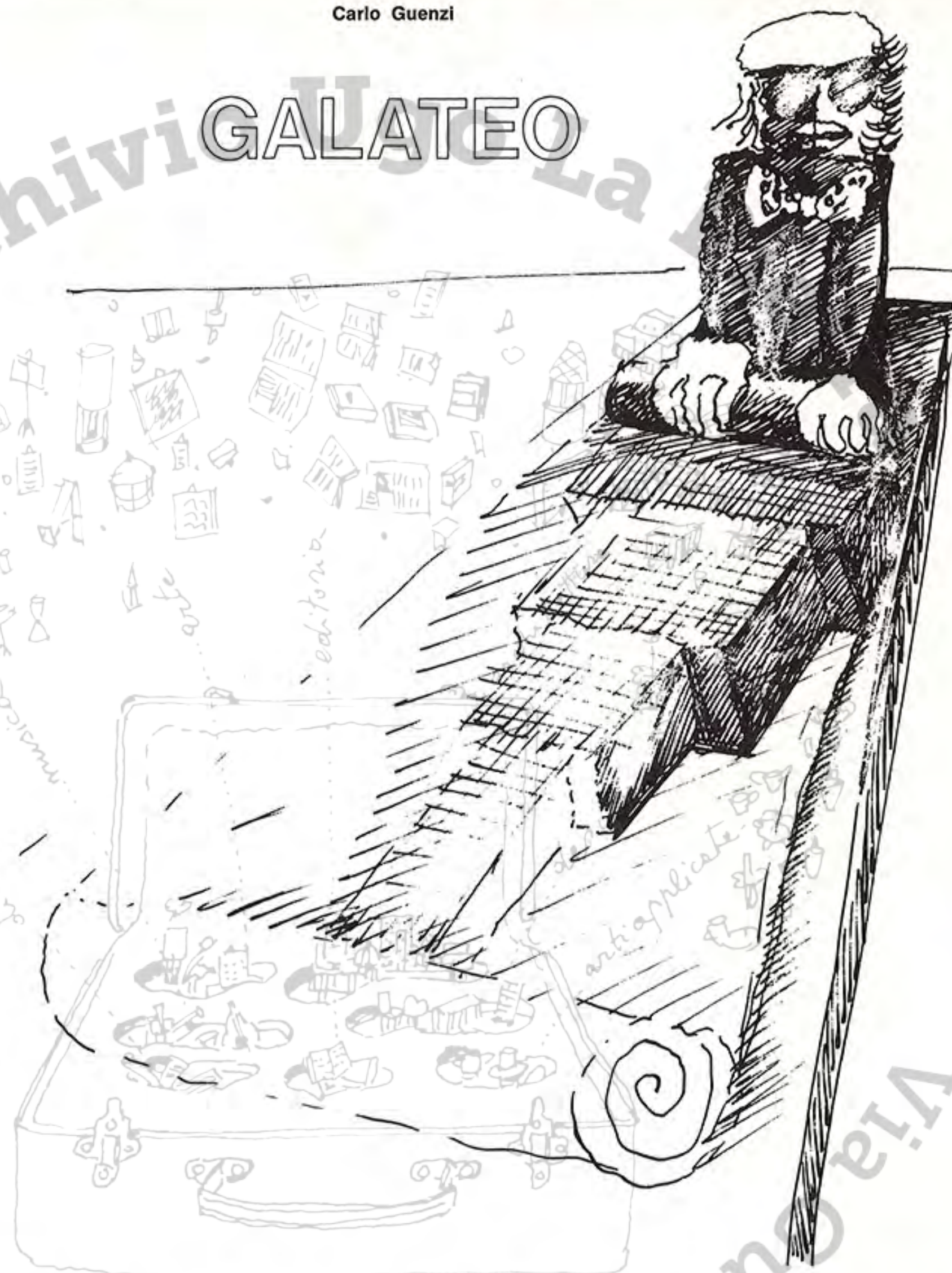




I grandi portali realizzati alla periferia della città di Zagabria segnalano alcuni percorsi tracciati dagli abitanti del quartiere riconoscendo in questi itinerari la formalizzazione di una rottura della « maglia preconstituita ed imposta » secondo necessità ed intenzionalità liberate dai percorsi convenzionali, codificati, e programmati dai « funzionari del traffico » (urbanisti).



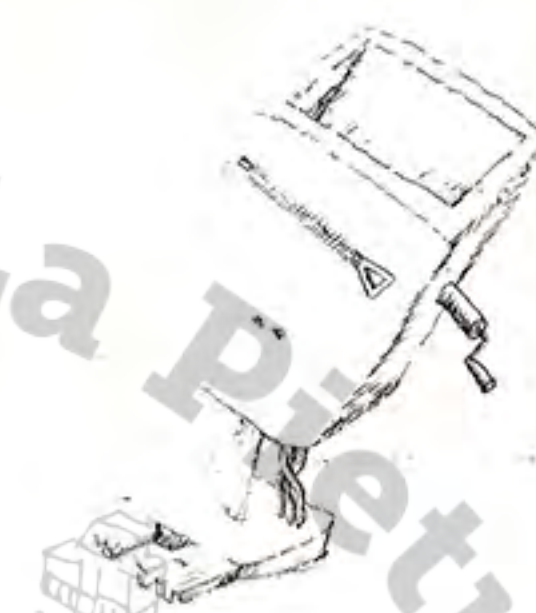
GALATEO



Uno dei capi di imputazione per cui Gulliver doveva essere processato e poi condannato a morte da parte degli abitanti di Lilliput, era costituito dal fatto che per spegnere l'incendio della reggia, aveva fatto ricorso ad una gigantesca ed alluvionale pisciata che, a quanto pare, aveva offeso la regina. Il potere economico, burocratico, finanziario, professionale, caga oro al centro e inonda la periferia...

Scusate i termini, sarei propenso alla educazione, ma non sono tenuto alla « civile » fraseologia citando un classico. Ecco il potere. Esso è una dimensione intima dell'uomo, immanente alla lotta per la sopravvivenza; è una forza che spinge con violenza alla autorealizzazione di singoli e di gruppi con l'esclusione dei subalterni. La strategia del colonialismo e dell'arrivismo porta anche per qualche intellettuale a piccole

lacrime di coccodrillo, preghiere e pentimenti gesuitici della sera. Gli intellettuali possono scegliere tra classi e poteri antagonisti se hanno capacità di analisi di classe, solidarietà e non vivono alienati nelle scelte tra teoria e pratica. L'opportunismo è anch'esso un mestiere, un galateo nuovo, curiale, prelatizio, e cortigiano; qui è richiesta una speciale ipocrisia. Ecco il mio galateo.



LUDDISMO

L'ospedale psichiatrico di Gorizia, famoso per aver aperto per primo le proprie cancellate, è preoccupato per un nuovo fenomeno denominato luddismo (termine di derivazione da concettualismo e comportamentismo). Alcuni individui, visto infatti che la pazzia è da considerarsi la condizione di vita dei normali, acquiescenti ed accomodanti, si stanno confondendo tra i pazzi espropriandoli dei migliori comportamenti: essi vanno simulando e teatrando in giro. Pare che il sindacato dei veri pazzi abbia denunciato la scorretta concorrenza

tra questi nuovi « arrivisti » della pazzia e la vera propria condizione che si manifesta in « differenti tenori di vita » e in un diverso rapporto di accettazione degli esterni. Mentre questi ultimi luddisti trovano ampi spazi in riviste e pubblicazioni, e viene considerato sublime ed estetico il loro comportamento, il sindacato pazzi veri viene a ribadire la propria condizione di emarginazione. Infatti dar fuoco, compiere strani movimenti con il corpo e altro per loro è motivo di pena mentre per i luddisti è motivo di compensi e soddisfazione;

anzi sono ritenuti più intelligenti dai comuni mortali. Non possiamo non accogliere le umili, penose e un po' invidiosette richieste di questi emarginati che peraltro ci appaiono assai ingenui e poco furbi. Perché non ci hanno pensato prima a simulare la loro condizione di vera pazzia? Oggi non abbiamo bisogno di veri pazzi fanatici, ma di giocherelloni; come potremmo altrimenti divertirci in questa tetraggine, mentre i comportamentisti luddici sono così carinamente innocui e mangiano così bene a tavola!



Artigiani, operai e cottimisti sono veramente preoccupati perché in Italia sta prendendo piede un fenomeno di massa. Un grandissimo stuolo di intellettuali si è messo ad usare le mani producendo piccoli tovagliolini, ricametti, golfetti, trasportando prodotti dei campi, facendo finalmente piatti prelibati in cucina.

Questa rivoluzione degli intellettuali che usano le mani con ritmo frenetico è decisamente preoccupante perché fa già intravedere i segni di una profonda alienazione.

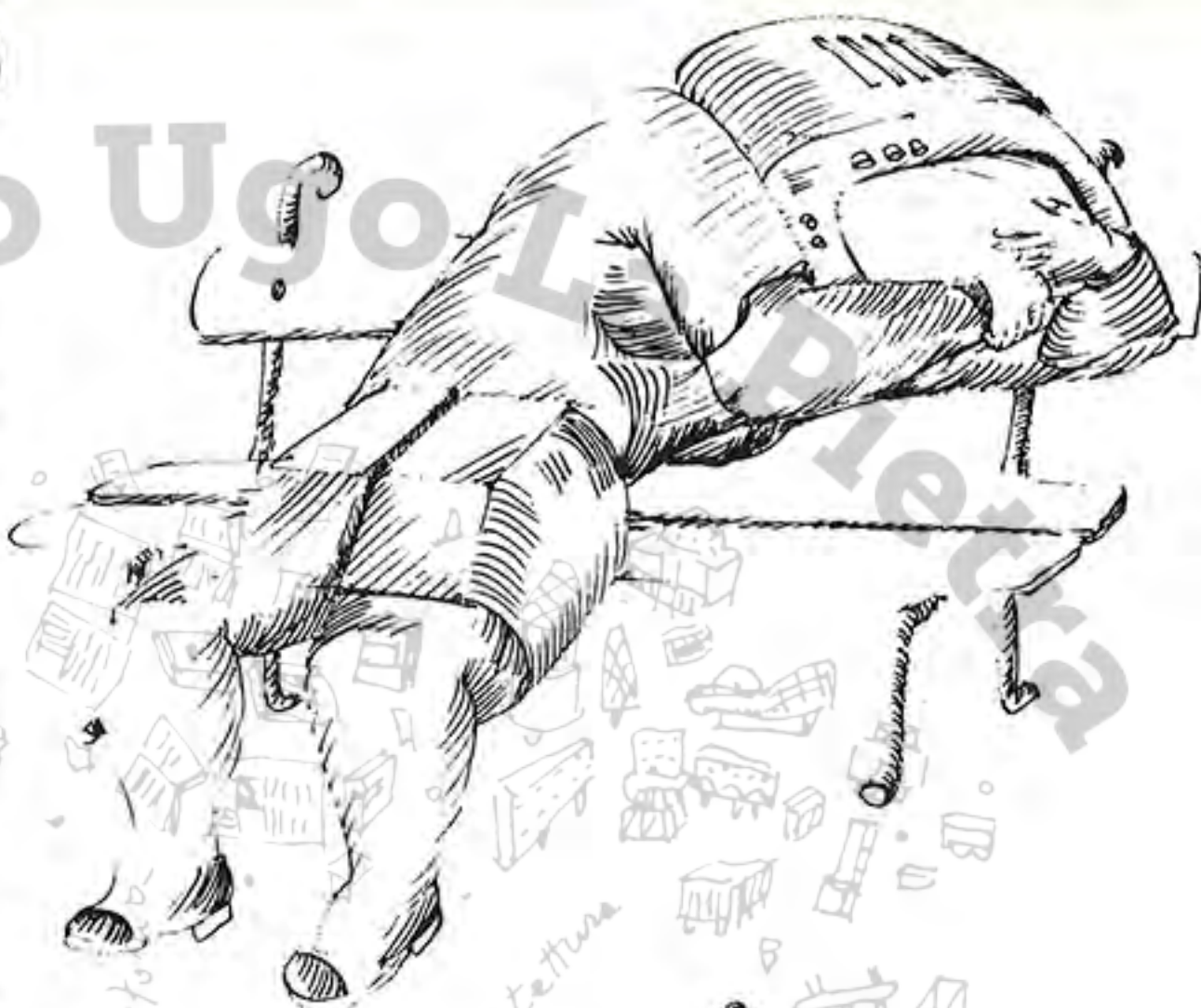
La sete del denaro spinge infatti a ritmi assillanti, ad accelerazioni folli, «tempi e metodi» degni di un Taylor del 2000. I prodotti hanno prezzi talmente bassi, che le stesse industrie di massa si vedono chiusi i propri mercati a questa nuova merce povera.

Ma quello che più sgomenta è l'esempio. Pare che la rivoluzione culturale cinese, o quella dei Cristiani primitivi verranno subissate di fronte all'ondata di massa che accede al nuovo credo.

È soprattutto la vita degli autori, la loro predicazione che rende questi piccoli prodotti importantissimi. Infatti sono come pezzi di croce del «Buon Gesù», incarnano la lotta, la fatica di questa nuova umanità.

La gente si contende piangendo i brandelli dei nuovi oggetti prodotti. La sera a casa passa ore a rimirarli, a contemplarli e a rigenerarsi spiritualmente.

Sono proprio i poveri e i diseredati quelli che hanno più sete di questo credo. E così che si realizza anche per loro la utopia di una società liberata dal lavoro.



Avanguardia e Avanguardismo

Una proposta culturale in funzione della trasformazione della realtà.

A partire dalla nostra scelta di avere usato una galleria d'arte come spazio per la presentazione del nostro lavoro, intendiamo dare un contributo in termini di indicazioni culturali complessive.

In seguito ad una analisi conoscitiva della situazione dell'arte oggi, caratterizzata in gran parte da una assenza totale di contenuti qualificanti rispetto al momento storico, abbiamo inteso con il nostro lavoro riportare il discorso in termini dialettici rispetto alla realtà sociale attuale. Abbiamo nell'ambito artistico con la consapevolezza di operare in un aspetto specifico del problema più complesso della cultura, in questo senso la nostra proposta ha come presupposto discriminante il sancire istanze differenziate in senso culturale, nella prospettiva immediata di una aggregazione interdisciplinare a prescindere dalle istituzionali gerarchie dei ruoli.

L'operare nel campo artistico nell'unica prospettiva di aprire «contraddizioni» all'interno del sistema si riconnette necessariamente ad una logica disciplinare atta a contenere all'interno del sistema ogni tipo di critica, che in questo senso cessa di essere tale per collocarsi organicamente alla cultura borghese.

Se agli inizi del '900 questo criterio operativo aveva un senso storico nella misura in cui si legava alla progressiva trasformazione sociale di quel momento specifico, oggi tutti coloro che si muovono pretestuosamente nella logica di aprire «contraddizioni» all'interno del sistema, mostrano un chiaro atteggiamento demagogico nell'occultere il loro reale rapporto con la realtà di oggi, organico nella forma e nella sostanza alle indicazioni espresse dal sistema.

Come è noto è assurdo parlare di «Arte per l'Arte», di «Arte al di sopra delle classi», concetti espressi dai mistici dell'«Opera d'Arte»; e in questo proposito intendiamo demistificare la falsa dicotomia tra validità artistica e validità politica. Intendendo per scienza e per creatività la conoscenza della realtà al fine di trasformarla è certo che all'interno di questo sistema la borghesia comprime ogni tentativo creativo, riconducendo tutto ai propri interessi di classe.

Sulla base di questa valutazione la creatività non può essere intesa fine a se stessa, ma solo in una prospettiva di sovvertimento del potere borghese.

La «creatività» espressa dagli artisti riconosciuti dal mercato, dai musei, dalle gallerie, dai critici ufficiali viene contrabbandata come avanguardia, ma per la sua peculiare organicità al sistema va consi-



derata nel senso più deteriore dell'avanguardia.

Dall'altra parte sono da considerare non valide quelle tendenze espressive, che pur privilegiando formalmente l'aspetto politico usano in termini ideografici, didascalici la ricca simbologia di sinistra — si veda la vasta raccolta di pugni chiusi, di bandiere rosse, di Lenin, di falce e martello. Nella misura in cui nella forma vengono recuperati la convenzionalità, la retorica, la celebrazione, tipiche dell'ideologia borghese, non si possono che esprimere contenuti oggettivamente non rivoluzionari.

Questa analisi ci ha portato ad assumere come prassi operativa la aggregazione qualificata su dei contenuti politici di operatori che agiscono in diversi campi ponendo come elemento discriminante non il fatto formalistico ma la qualità del contenuto, espresso attraverso un rigore formale.

La nostra attenzione si è rivolta inoltre alla gestione complessiva del lavoro, che tende ad inserire una originale problematica culturale in diversi spazi politici.

A Milano alla Galleria Toselli abbiamo presentato un lavoro articolato su due temi «La criminalizzazione pregiudiziale» e «Le famiglie reali e presidenziali».

Il primo tema si configura come una denuncia della funzione del linguaggio usato dalla polizia come strumento di criminalizzazione aprioristica del cittadino «sospetto» nel procedimento di indagine e di identificazione.

Il secondo è la ricostruzione politica dei momenti più significativi della storia di questi anni vista attraverso il manifestarsi rituale delle famiglie ufficiali colte in alcuni momenti specifici, emblematici di una realtà di potere.

Il lavoro è stato realizzato attraverso strumenti diversi: gigantografie, diapositive e un album, relativi ai temi enunciati; una grande ghigliottina di legno costruita dagli operatori e dalla gente intervenuta ha concluso l'operazione, sintetizzando simbolicamente il discorso generale. Nella scenografia complessiva gli inni nazionali dei vari paesi sono stati elemento efficace e complementare al clima di vilipendio generale.

Il primo tema è frutto di una ricerca approfondita di alcuni testi classici di Sorrentino «La scienza contro il crimine» del 1946 e di Ottolenghi «Trattato di polizia scientifica» del 1910, che a partire dalle valutazioni lombrosiane hanno proposto nuovi stereotipi criminalizzanti ancora oggi in uso.

Particolarmente significativo della bruta-



CONDIZIONE *Rabbi*... *Nicola*...
PROFESS *(Pavlov)*...

CONNOTATI

Statura _____
Corporatura _____
Colorito _____
Capelli _____
Barba _____
Fronte _____
Occhi _____
Naso _____
Bocca _____
Segni particolari _____

Cognome *Henke*.....
Nome *Eugenio*.....
Altezza *1,62*.....capelli *neri*.....
Barba *regolare*.....occhi *castani*.....
Naso *regolare*.....bocca *regolare*.....
Segni particolari _____

impront. _____
dito in _____
dito al _____
n.d.r. *9237*.....
nastro. _____



9237

lità e della violenza di questi studi è la procedura usata da Ottolenghi nel classificare il « criminale tipo ». Dopo aver fotografato sei criminali questo studioso ha estrapolato una sola immagine emblematica del criminale per eccellenza, ottenuta esponendo ogni negativo per un sesto del tempo necessario allo sviluppo.

Da queste ricerche è emersa anche la tendenza a criminalizzare a priori l'individuo a partire da una sua caratteristica fisica ridotta a stereotipo: il boscaiolo muscoloso diventa il gorilla, il diciottenne lo sbarbato ecc.

Questa prassi criminalizzante l'abbiamo a nostra volta usata nei confronti dei rappresentanti più emblematici della vita politico-economica italiana.

« Statura media; corporatura esile; età apparente 68 circa; capelli: calvizie frontale; barba; colorito regolare; occhi chiari infossati; naso adunco; bocca orizzontale; labbra sottili; mandibola media; rughe oculari profonde; mostruosità; segni particolari: orecchie ad ansa di dimensioni sviluppate; foggia nel vestire stravagante, denota condizione sociale signorile, piccolo copricapo aderente senza falda; andatura e portamento rigido, contegno estatico, mimica accentuata; luoghi frequentati riconosciuto più volte a Roma (zona centro) ma anche all'estero (varie testimonianze); note particolari apparentemente non



L'indagine della magistratura dimostrò che i « rapinatori » erano innocenti e avevano confessato rapine e omicidi mai commessi in seguito alle torture e alle sevizie inflitte loro da parte dei carabinieri.

pericoloso» n.d.r. 3175.

Questa è la descrizione dei caratteri salienti per l'identificazione di Paolo VI accostata ad una immagine-identikit risultata di varie ricostruzioni e tentativi.

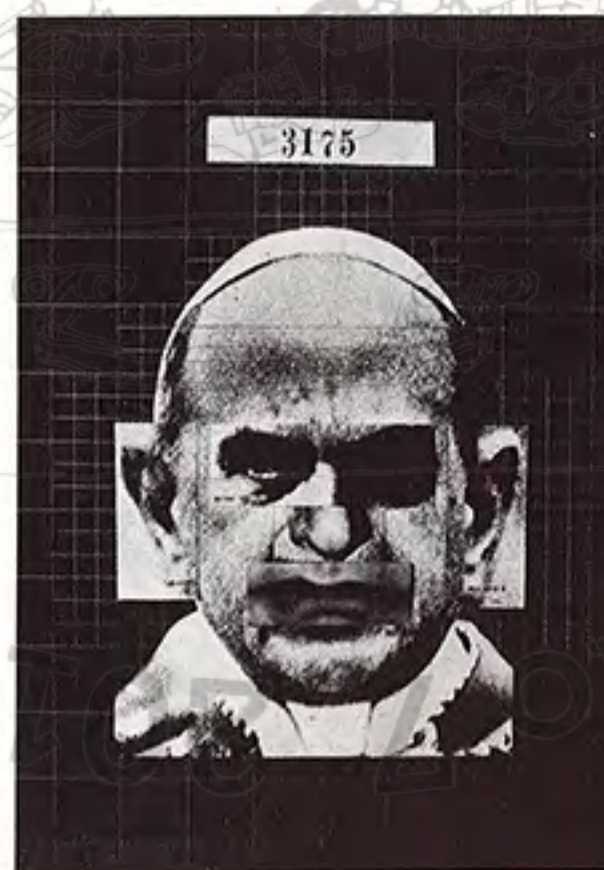
Una sequenza di fotografie della famiglia presidenziale italiana raccolta in un album e messa in rapporto ad alcune immagini relative ai momenti brutali dello scontro a partire da piazza Fontana fino allo studente lavoratore Alberto Brasili costituiscono una denuncia del ruolo svolto dal potere in termini di ufficialità e di violenza. Le gigantografie delle famiglie reali e presidenziali di Danimarca, Svezia, Inghilterra e d'America esprimono una satira politica atta a sancire le responsabilità del potere colte in termini ironici come emerge da un lavoro relativo ai regnanti di Danimarca che nel giorno delle nozze come riporta un giornale « nonostante gli incidenti — di piazza — continuano a sorridere ».

Dal lavoro relativo alle famiglie emerge l'intercambiabilità dei ruoli visualizzata nella sostituzione dei volti di Ford, con quello della moglie prima e di Kissinger poi.

Come abbiamo espresso nei presupposti teorici di base non ci proponiamo di operare unicamente nell'ambito delle gallerie ma intendiamo estendere il nostro intervento in altre strutture non delegate a questo uso.



3175



3175



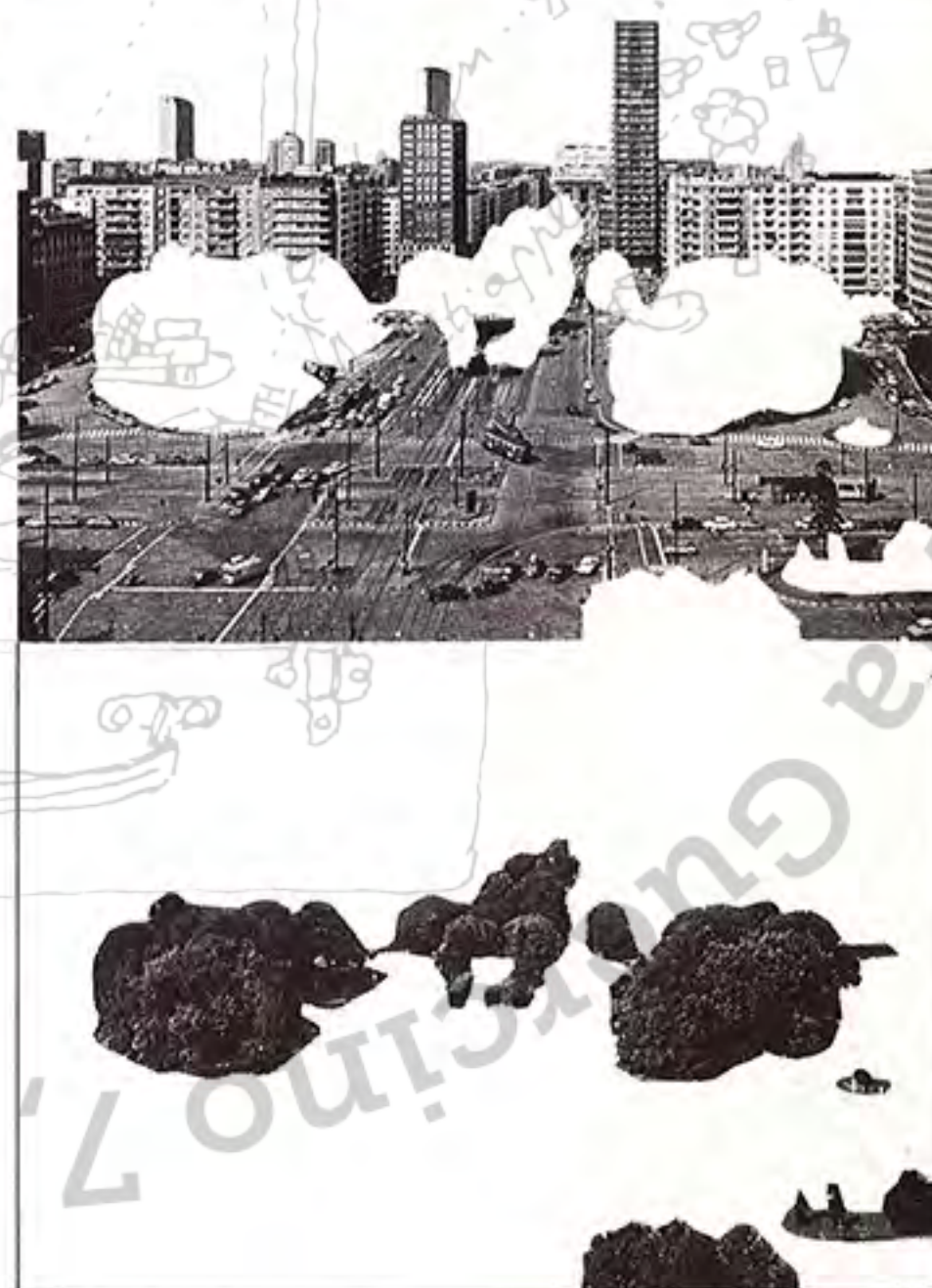
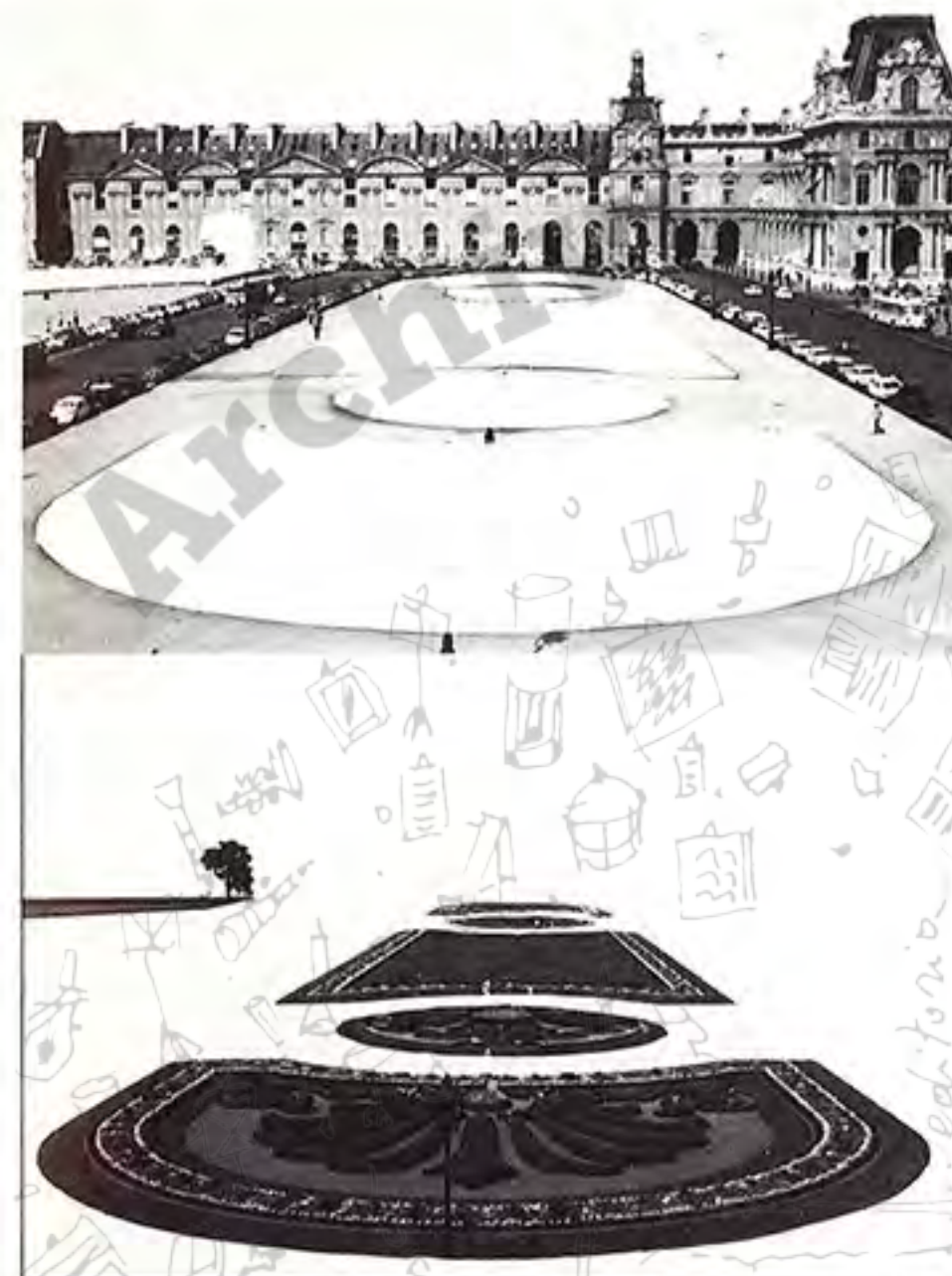
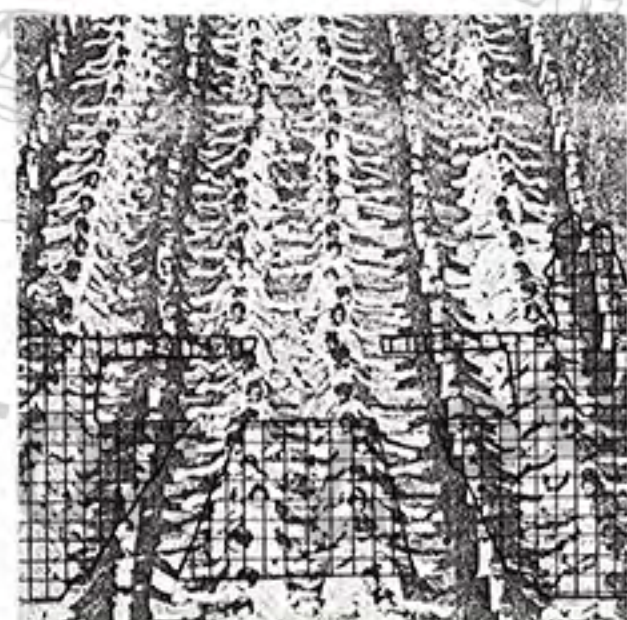
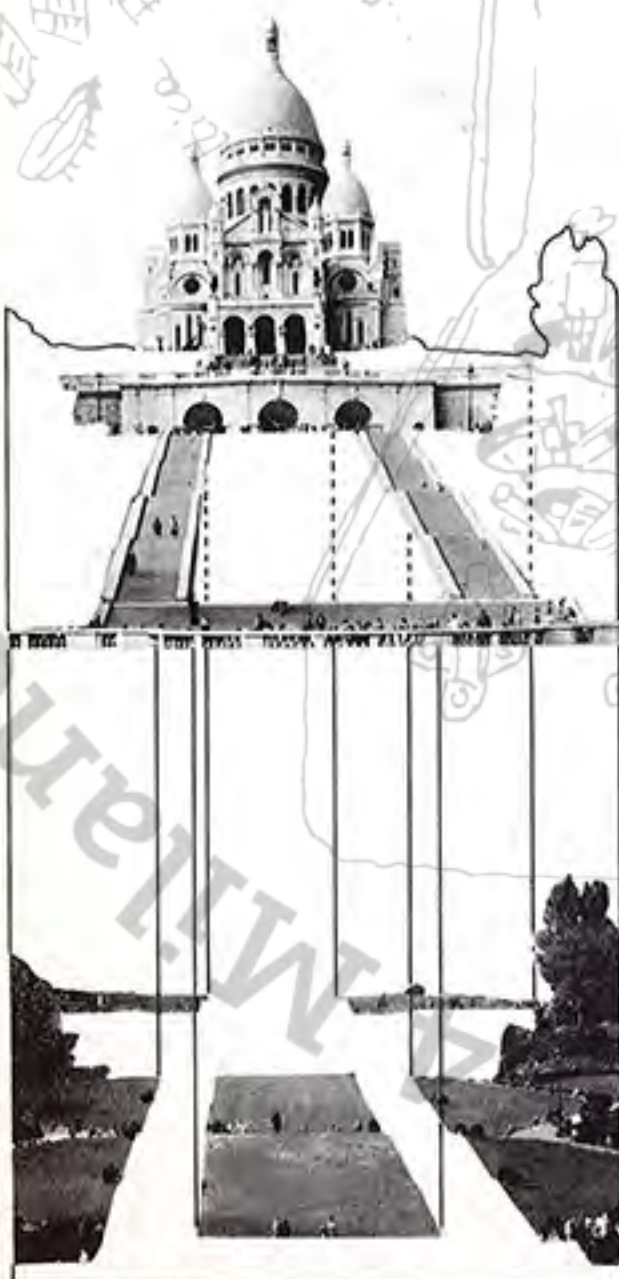
3175

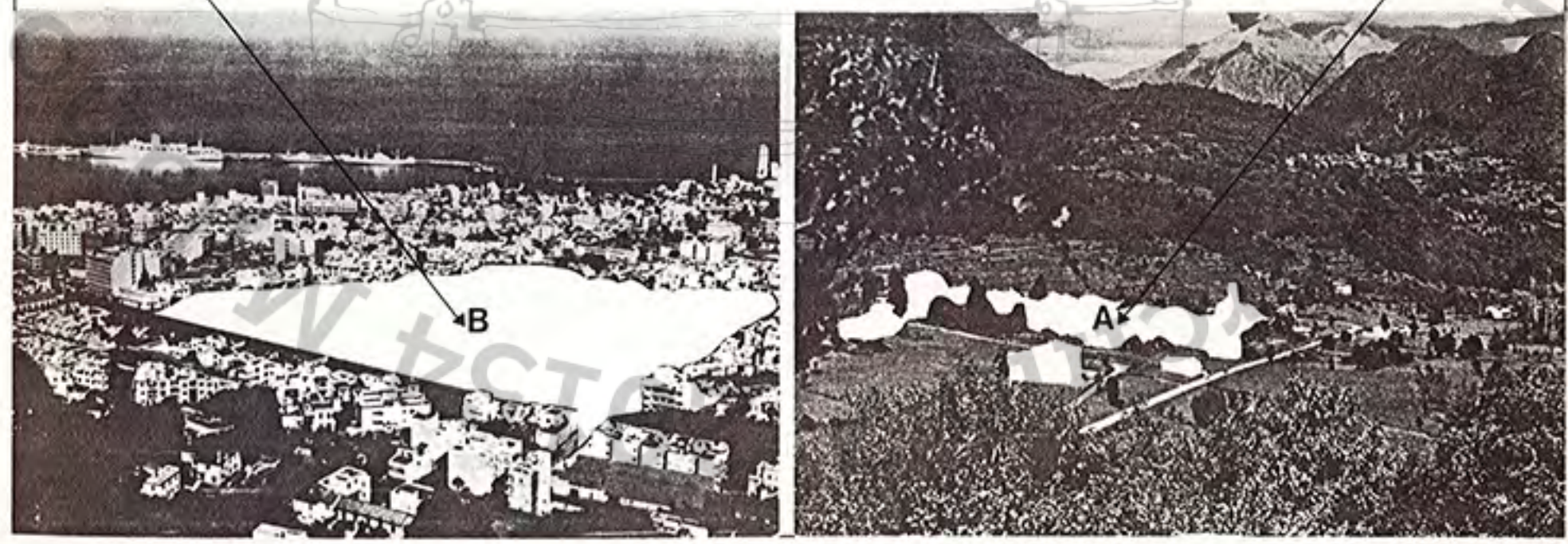
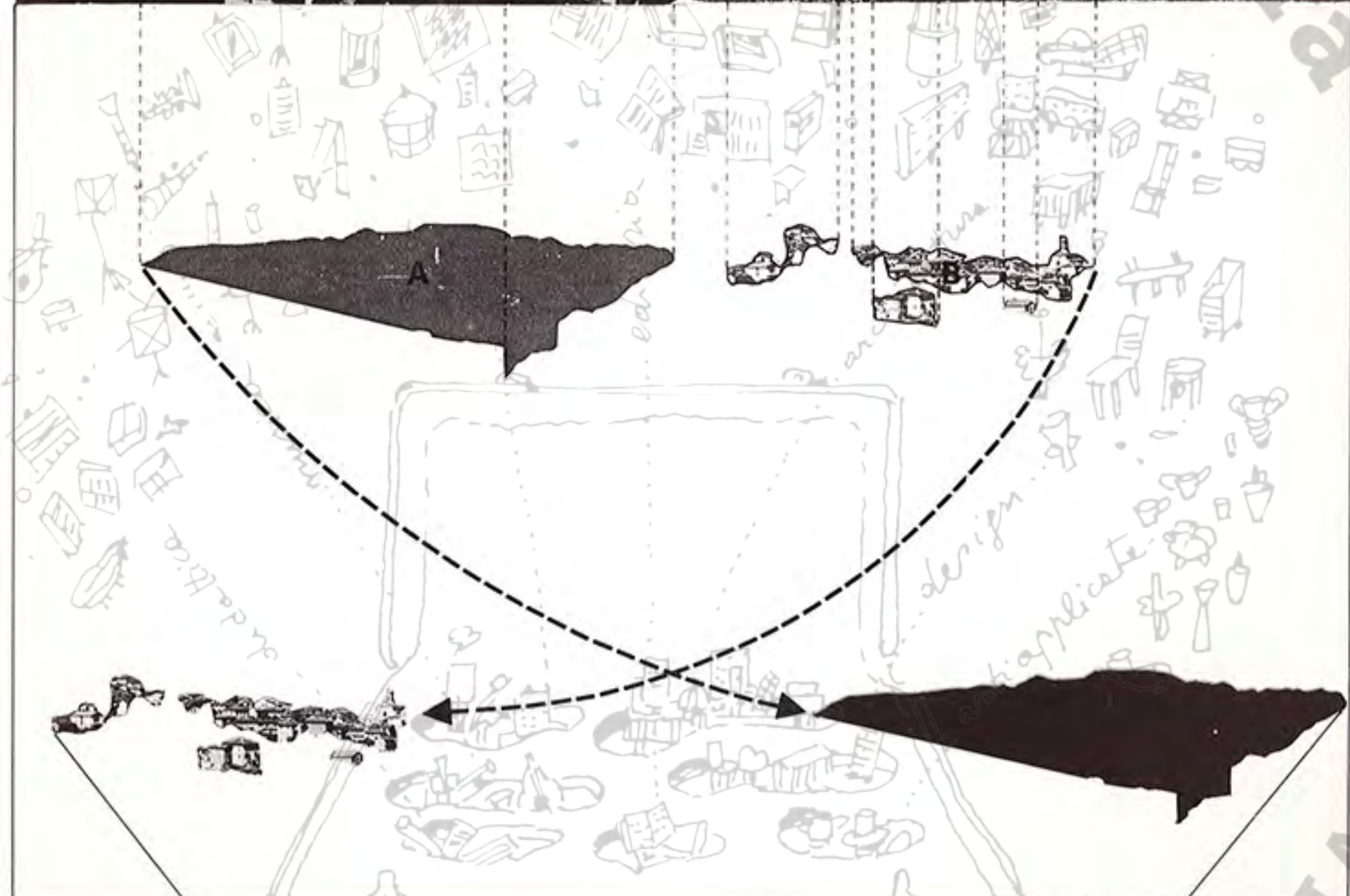
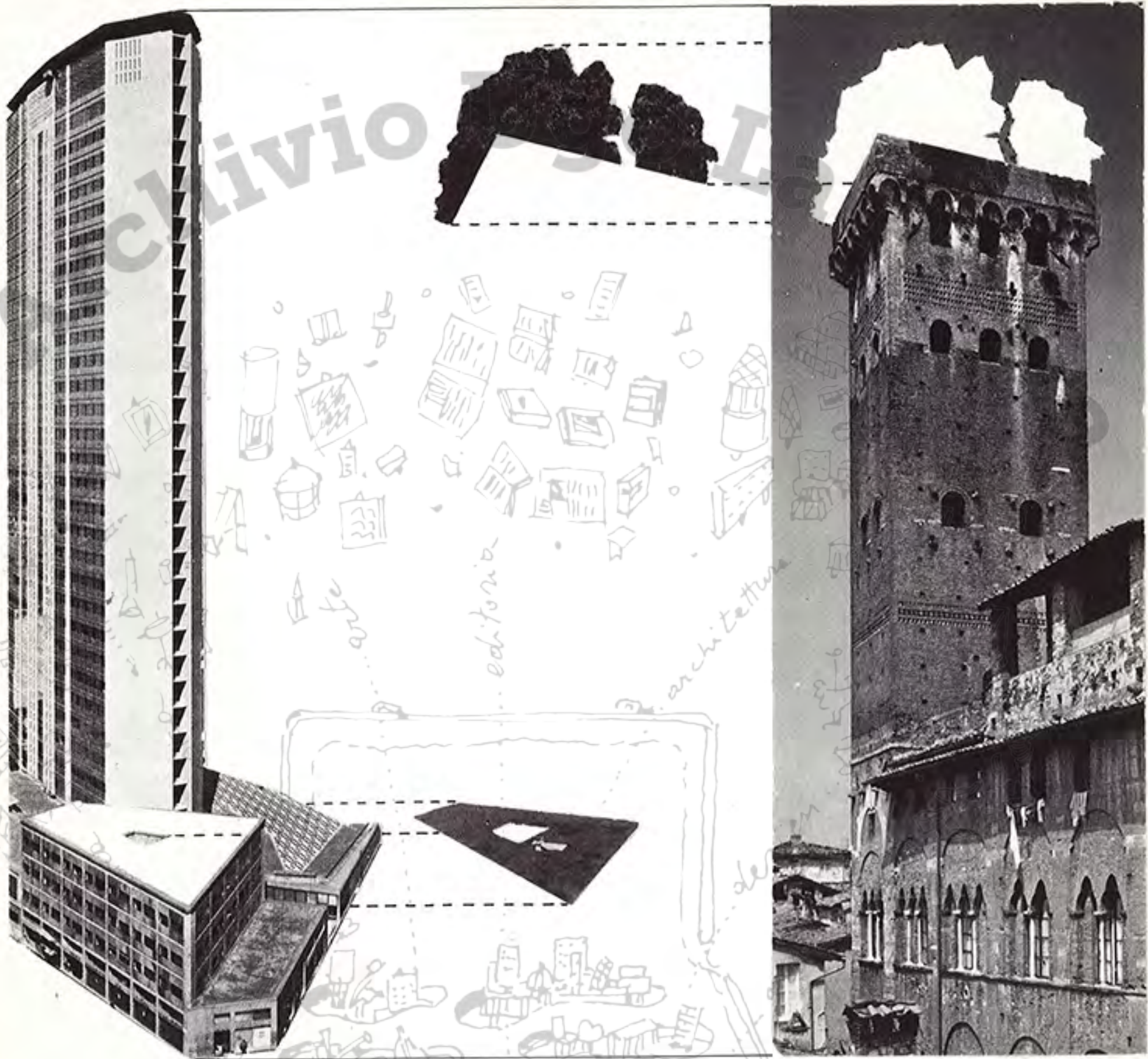
nella logica del potere

L'organizzazione sociale, attraverso le gerarchie dominanti e i gruppi decisionali ha sempre espresso la propria logica nella formalizzazione della città.

Più il sistema era autoritario e più facilmente riusciva ad ordinare lo spazio secondo un criterio che si esprimeva in forme estremamente leggibili superando la complessità del sistema urbano per ridurlo a semplici schemi geometrici che rispecchiavano e rispecchiano la gestione del potere.

In questo senso il rilevamento in diverse organizzazioni urbane, la composizione di una delle componenti creative della città: il verde, vuole essere una rappresentazione sintetica ed esemplificativa delle relazioni che sono sempre intercorse tra spazio urbano e gestione dello stesso e la verifica del processo di evoluzione in relazione alla capacità di intervento del potere sul territorio.





IL MERCATO COME STRUMENTO

Talvolta l'imprevisto acquista tutte le complicità dell'abitudine.

Fra i cosiddetti operatori culturali l'identità «arte ufficiale» «arte di avanguardia» è ormai un fatto scontato, la ricerca del nuovo ha assunto caratteristiche istituzionali.

L'arte e la poesia che, secondo Teige, il capitalismo aveva escluso dalla vita reale, vi sono rientrate immediatamente, e non dalla porta di servizio. Che l'arte non sia che uno dei nodi particolari della produzione e che cada quindi sotto la sua legge universale (K. Marx, *Manoscritti economico-filosofici del 44*) è un'affermazione che per molti ha il suono inquietante di una profezia che si è avverata. Certe profezie (ma sarebbe meglio chiamarle «intuizioni») danno fastidio, soprattutto quando non scendono dal cielo ma sono fondate sulla realtà. I *Manoscritti* in questo senso sono molto precisi. Tanto che, pubblicati postumi nel 1932, hanno suscitato un dibattito essenzialmente «filosofico» che ha perso di vista le indicazioni metodologiche di fondo.

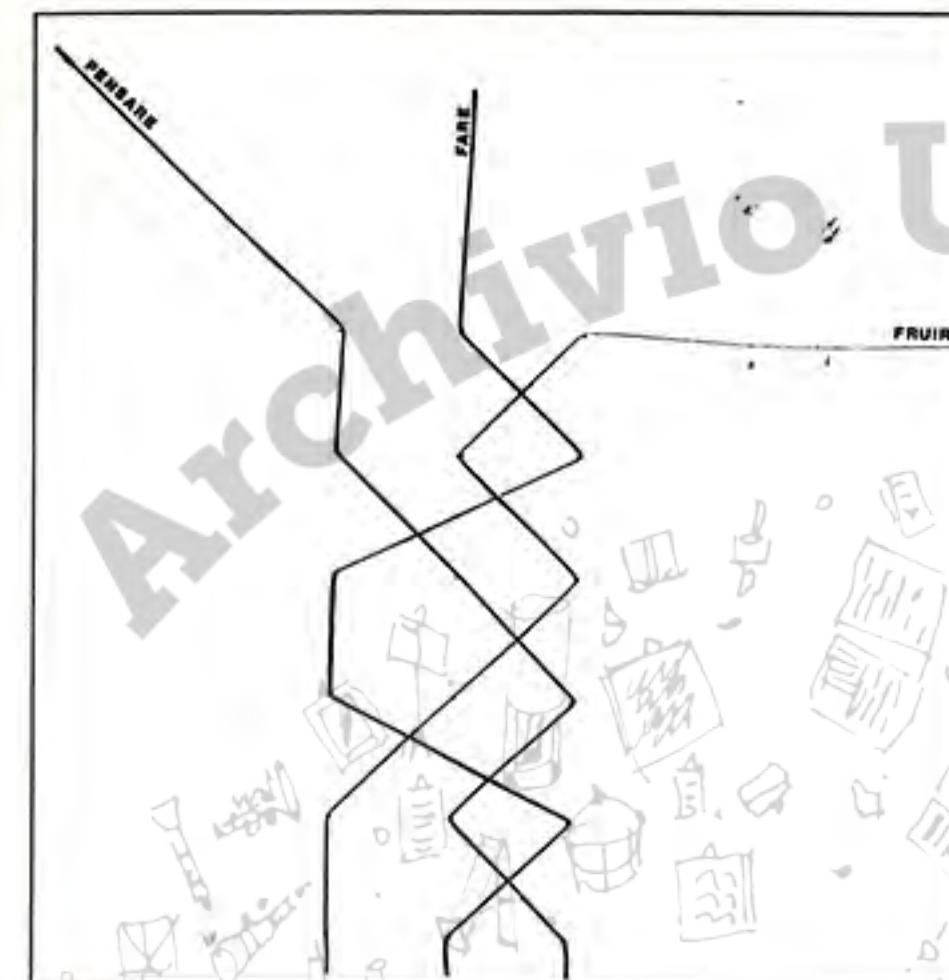
Forse non è un caso il fatto che, nei *Manoscritti*, si parli espressamente di arte. E in un contesto anti-hegeliano che rifiuta ogni speculazione metafisica: «si vede come la soluzione delle opposizioni teoretiche sia possibile soltanto in maniera pratica, soltanto attraverso l'energia pratica dell'uomo, e come questa soluzione non sia per nulla soltanto compito della conoscenza ma sia anche un compito reale della vita...».

L'opposizione che si è stabilita con il capitalismo è, secondo Asor Rosa, una contraddizione fra «lavoro astratto» e «lavoro concreto».

Nel suo saggio *Lavoro intellettuale e utopia dell'avanguardia* Asor Rosa rovescia le consuetudini del linguaggio comune e identifica il lavoro concreto con il lavoro intellettuale: concretezza diventa sinonimo di individualità, autonomia, determinatezza, qualità, in opposizione all'uniformità del lavoro astratto, il lavoro operaio.

Inoltre, se si identifica il valore d'uso con la produzione di qualità intellettuale e il valore di scambio con l'anonima produzione industriale, non si può fare a meno di notare, nella prassi, una tendenza precisa anche nel prodotto artistico a una trasformazione di valori d'uso in valori di scambio.

Se l'arte con le avanguardie si è qualificata come «metalinguaggio» (ricorrendo molte attenzioni distratte a un'analisi del processo creativo), d'altra parte, se consideriamo il prodotto artistico come «significante» all'interno di una situazione sociale contingente, tale prodotto rimanda ad altro fuor-di-sé: innanzi tutto al Mercato.



1970
Vincenzo Ferrari

Si può adottare a questo punto la «politica dell'esperienza», che permette di mantenere un legame costante fra il vissuto e un'analisi sociale.

La prima considerazione che ne deriva è la necessità di una mediazione fra il rifiuto radicale del mercato stesso (che rischia di colorarsi di sfumature romantiche) e il sogno di una struttura veramente alternativa (che trascura però la natura specifica dei rapporti di produzione). Lo spazio che resta, fra questi due poli, non è molto vasto. Ma può essere usato. Il Mercato del Sale ci sta costruendo sopra, da più di un anno, un discorso culturale estremamente preciso.

Non sono d'accordo sul fatto che il medium sia necessariamente il messaggio. O per lo meno, lo è ma in quanto in grado di esprimere contenuti diversi.

Ne *Gli strumenti del comunicare* McLuhan parla della ferrovia e la individua esclusivamente come struttura non-lineare, come configurazione; ciò che i vagoni trasportano non ha alcuna importanza.

Carrega, organizzando il programma espositivo del Mercato del Sale, rovescia il discorso: nella piena consapevolezza che la Galleria è uno strumento codificato

1972
Vincenzo Ferrari
(sotto)

A	B	C	D	E		A	B	C	D	E		A	B	C	D	E
F	G	H	K	I		F	G	H	K	I		F	G	H	K	I
J	L	M	N	O		J	L	M	N	O		J	L	M	N	O
P	Q	R	S	T		P	Q	R	S	T		P	Q	R	S	T
U	V	Z	Y	X		U	V	Z	Y	X		U	V	Z	Y	X
QUESTO E' UN ALFABETO						IMMAGINE RICCA DI NESSUN						25 ENIGMI BANALI				
SOLO UN ALFABETO						CONTENUTO POETICO-CULTURALE										



Liliana Landi
NELLO SPAZIO,
OLTRE IL FOGLIO

che appartiene al Mercato, si può adoperare tale strumento anche per un recupero del valore d'uso dei prodotti. (Un uso «mentale» nel senso di un'arte il cui primo referente sia l'attività mentale, un uso che investe quindi processi di comunicazione e fruizione).

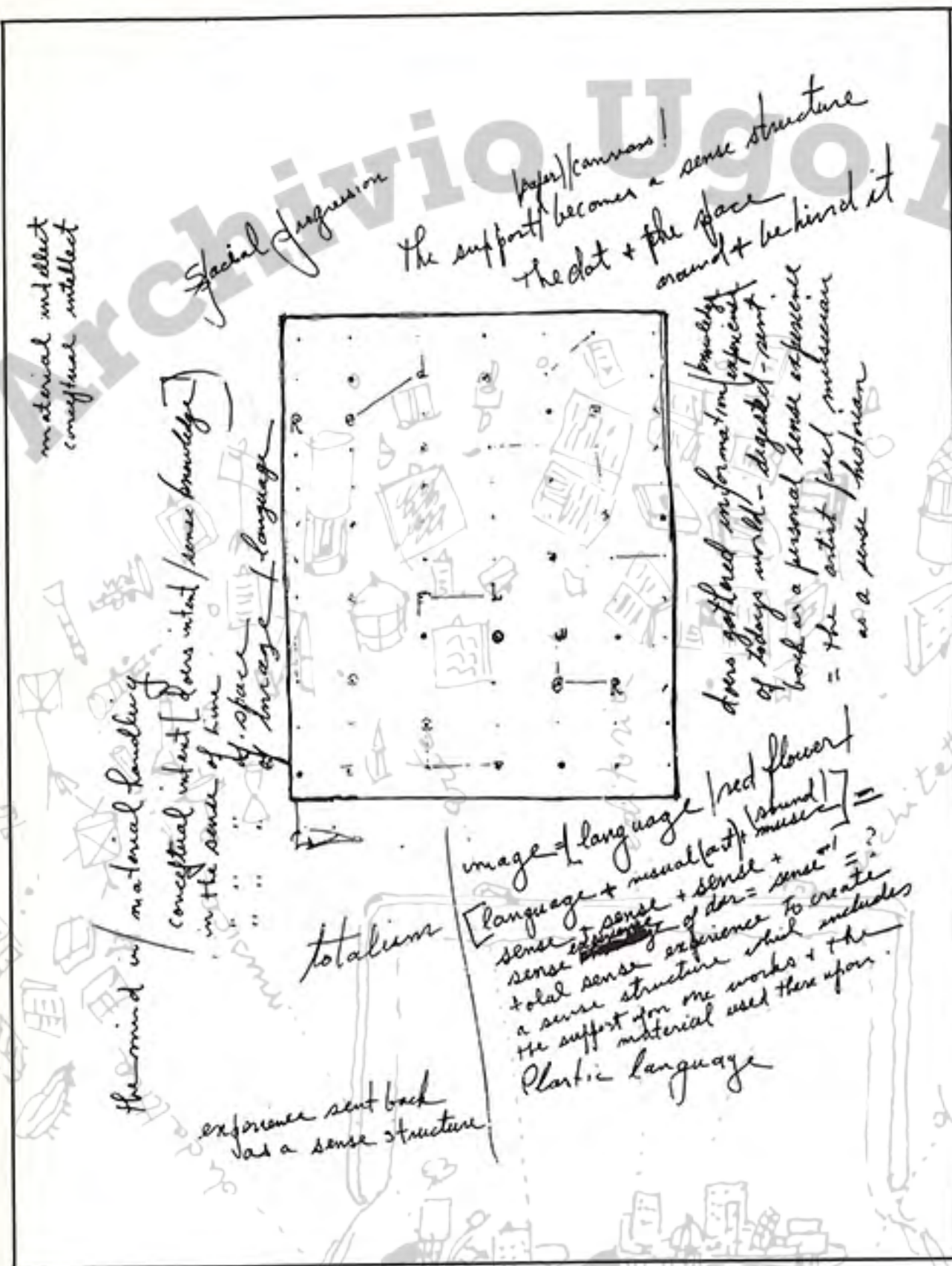
Chi, come Asor Rosa, rifiuta qualunque modifica del lavoro intellettuale perché vede in ogni modifica un tentativo di difendere l'essenza alienata del lavoro intellettuale stesso, non può che valutare un atteggiamento di questo tipo come un compromesso.

Per ora a me pare lontana e inutile l'attesa del momento che rovescia il positivo in negativo o viceversa.

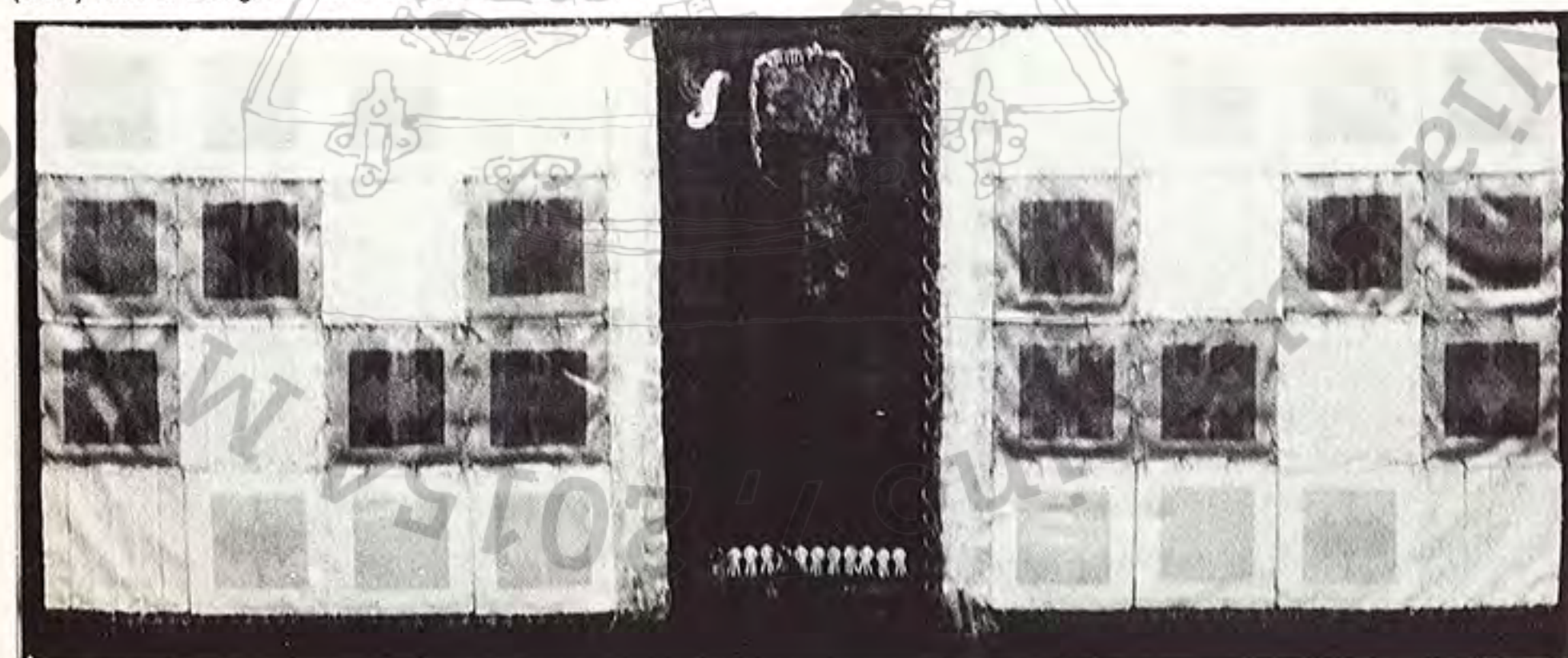
Nel programma di mostre tenute al Mercato del Sale dall'aprile 1974 si potrà forse dire che molte volte la teoria e la prassi hanno proceduto affiancate sostenendo a vicenda incertezze diverse. Non si può dire però che abbiano perso di vista l'utopia (un'utopia di segno positivo, intesa come stimolo) di una gestione del mercato (o meglio, all'interno del mercato) che non finge di porsi come sostituto di azione e creatività ma che si pone

**ricostituirò
esattamente
il foglio
come
era
prima.**

Ugo Carrega «TRA IL DIRE E IL FARE», 1973
Esercizi del verbale 2 - Azione Ineseguibile n. 3



(sotto) Amelia Etlinger «THE BUTTERFLY BIRTH», 1972



realmente come strumento di comunicazione.

Riferendoci ancora una volta alle definizioni di Asor Rosa possiamo notare che il prezzo che l'artista paga per una presenza effettiva all'interno della società (una presenza il cui peso è essenzialmente economico) è spesso alto.

Per adeguarsi all'uniformità del «lavoro astratto» e al suo «valore di scambio» il prodotto artistico abbandona progressivamente i suoi attributi qualitativi e tende a configurarsi come cifra, come modello formale riconducibile a un'etichetta. Ritornando al Mercato del Sale: non diciamo che è una galleria «diversa» dalle altre. Però ricordiamo che sta cercando di portare avanti un discorso.

È un discorso aperto che per un momento si è configurato come nuova scrittura ma che tutto sommato è difficile ridurre a una definizione.

Le illustrazioni che accompagnano questo testo sono di artisti in qualche modo legati al Mercato del Sale. E non da un contratto quanto da una pratica di lavoro.

Gli artisti del Mercato del Sale operano in situazioni diverse e con strumenti diversi.

Generalizzando si potrebbe trovare un'etichetta che li riunisca tutti, magari per l'uso della parola fra gli altri elementi significativi, magari per l'attenzione costante alla matericità del segno grafico o del colore o per il recupero e l'uso di media diversi, di oggetti quotidiani, di giochi analogici eccetera.

In particolare invece direi che quello che li accomuna è il fatto di non cercare una collocazione a tutti i costi, se non quella in un ambito non tanto «sperimentale» quanto di «esperienze».

Perché qualunque spazio espositivo (la Galleria come le pagine di una rivista) non sia come una partita a scacchi osservata in silenzio con la massima concentrazione sulla fisicità, sul valore simbolico e sui movimenti dei pezzi ma senza chiedersi quali sono le regole, lo svolgimento e lo scopo ultimo del gioco, a questo punto ogni altra considerazione è lasciata a chi guarda.



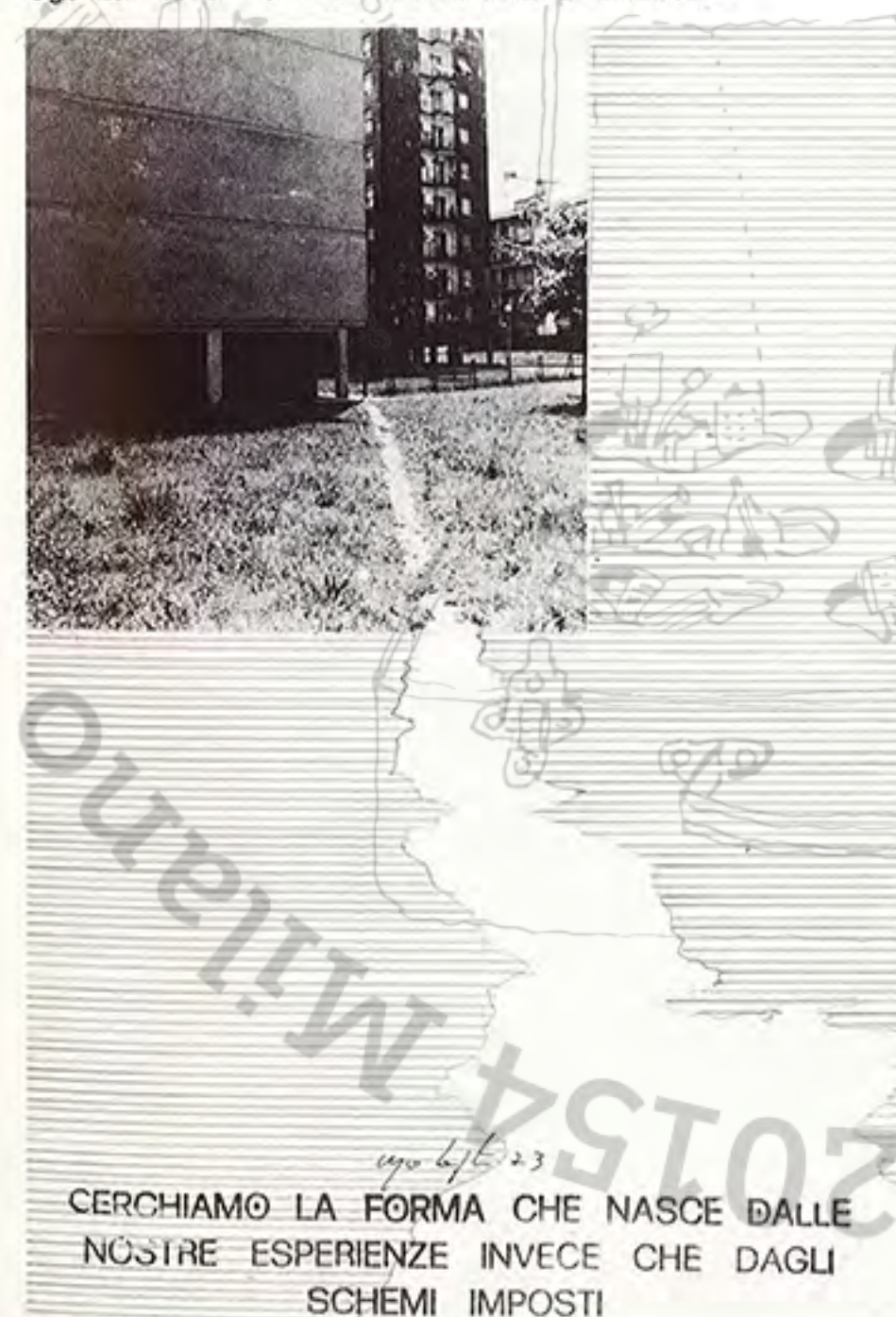
1975, Liliana Landi



Amelia Etlinger «EARTH POEM», 1972

Ugo La Pietra «PROGETTO DI OCCULTAMENTO»

Ugo La Pietra «GLI ITINERARI PREFERENZIALI»



POTER ESSERE COSÌ ALL'ISTANTE STESSO IN CUI SI DESIDERA ESSERE

scoprii, o meglio, ammi-
che quello che mi interessava
più di tutto era me stessa,
e che qualsiasi cosa io avessi fatto
in questo senso, automaticamente si
sarebbe riflesso nelle mie azioni
(musica e danza in questo caso), nelle
manifestazioni della mia esistenza.
trasformare le mie esperienze
in coscienza, ritrovare
il gesto autentico, essenziale,
(meglio se senza aggettivi)
ed avere il coraggio di manifestarlo.
compresi anche che l'autenticità
non consisteva, ovviamente,
nell'intenzionalità del mio fare
("voler fare") precedente (che non
ripudio) e neppure nella spontaneità

semplice e immediata, ma in una
«spontaneità consapevole».
poter essere così all'istante stesso
in cui si desidera essere,
esattamente come l'impulso
del momento detta,
il prendere coscienza di questo
istante realizzato,
l'osservare se stessi nell'attimo
in cui simultaneamente
l'impulso affiora e si trasforma
(si realizza) in azione,
la simultaneità osservata
dell'impulso e dell'azione.
ora
quindi non mi interessa più
la produzione di creatività,
bensì la manifestazione di creatività,

di esistenza creativa.
non si tratta di una «tabula rasa»,
non mi illudo di liberarmi
dai condizionamenti,
semplicemente non mi identifico con essi.
rifiuto
l'organizzazione formale,
la ricerca di relazioni imposte
ai suoni o ai movimenti,
la razionalizzazione dall'«esterno»,
il ritmo imposto.
rispetto il ritmo vitale,
biologico,
soprattutto ontologico.
l'operazione è quindi ora sul soggetto,
è sull'essere vivente,
in quanto vivente.
ed in quanto essere.
agisco su me stessa.



URBANISME UNITAIRE

La critica all'urbanistica e al funzionalismo teorizzata dall'Internationale Situationniste

Nell'attuale crisi di tutti i modelli urbani,
del design e del funzionalismo — dirette
manifestazioni della crisi del rapporto tra
architettura e società — acquistano parti-
colare evidenza tutti gli elementi cataliz-
zatori che hanno concorso processual-
mente al recupero alternativo della neces-
sità di riappropriazione e autodetermina-
zione del proprio ambiente di vita, per
un nuovo rapporto creativo in opposizio-
ne all'organizzazione e progettazione tec-
nologiche e razionaliste.

Tra questi elementi di rottura, che si può
dire inizino dagli anni '60, è particolar-
mente importante la nuova situazione de-
terminatasi in seguito alle agitazioni stu-
dentesche degli anni '66-68 nelle sedi
universitarie europee. Queste esperienze
di emancipazione, basate sull'esercizio
spontaneistico e creativo della soggettività
attraverso il linguaggio e il comporta-
mento, e riflettentesi nelle operazioni di
analisi e di demistificazione dei canali
culturali istituzionalizzati, si sono mosse
per lo più dalle azioni del maggio fran-
cese, e quindi da buona parte della sini-
stra extraparlamentare europea.
Molte delle loro premesse, teoriche e di
prassi, sono da ricondursi infine alla di-
retta influenza della cultura alternativa e

rivoluzionaria propugnata dall'Internazio-
nale Situazionista.

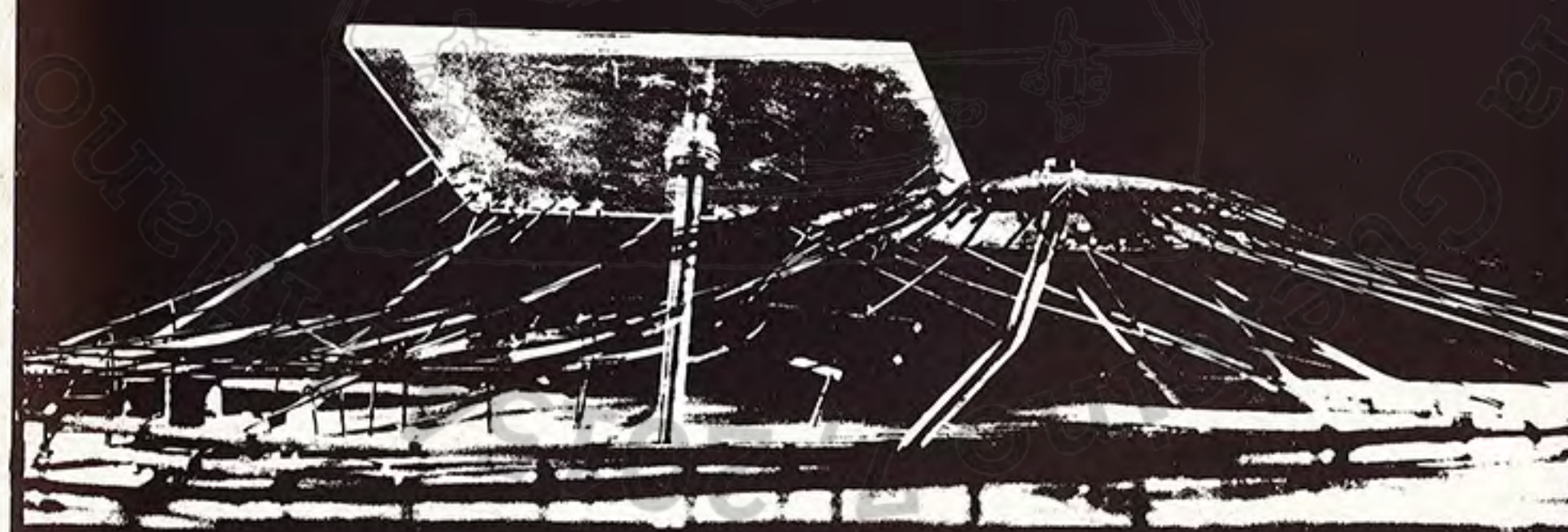
Questo movimento, nato in Italia nel '57,
ha avuto con Debord, Constant, Gallizio e
Jorn nei primi anni della sua fondazio-
ne' e precisamente fino al '61, un indiriz-
zo prevalentemente artistico la cui fina-
lità sociale rivoluzionaria è teorizzata at-
traverso la tesi, già propria di Dada e del
surrealismo, del carattere storico e rivo-
luzionario dell'arte e del suo «superamen-
to». In questa prima fase del movimento
viene progettato un rinnovamento urbano
in polemica col funzionalismo dominante:
l'Urbanisme Unitaire, definito «non una
dottrina urbanistica, ma una critica del-
l'urbanistica» e «teoria dell'impiego di
arti e tecniche concorrenti alla costruzio-
ne di ambienti, in legame dinamico con
delle esperienze di comportamento».
All'urbanistica razionalista e funzionalista,
accusata di sostegno e conservazione del-
la felicità borghese e articolata sui due
temi dominanti della circolazione delle
automobili e del comfort della casa, l'I.S.
contrappone la teorizzazione dell'Urbanis-
me Unitaire come tesi del «superamento
dell'arte».

In esso viene finalizzata l'attività artistica
tradizionale — finora separata da ogni

intervento nella società — per divenire
costruttrice di ambienti e di comportamen-
ti sociali nuovi e rivoluzionari, quali la mo-
bilità e la modificabilità continua delle
strutture, il gioco, il nomadismo e l'av-
ventura.

Le matrici culturali europee dell'Internazio-
nale Situazionista sono varie e com-
plesse: tra queste è predominante l'ideo-
logia del movimento Cobra, che scioltesi
nel '51, vi rifluisce attraverso la presenza
di Asger Jorn e Constant che ne furono
tra i maggiori teorici; essa è basata per
lo più sull'esaltazione della vitalità immagi-
nativa e del mondo dell'esperienza, del-
l'invenzione, creatività e libertà in netta
antitesi con il funzionalismo e l'idealismo
purista di tradizione neoplasticista e concre-
ta. Ad essa si affianca — e innestata sul
comune materialismo dialettico di base, e
sul comune ceppo surrealista — l'ideolo-
gia della corrente di sinistra del Lettrismo,
formatasi nel '52 a Parigi e sostenuta da
Guy E. Debord, basata sul sovvertimento
dello statuto della cultura in quanto istitu-
zione e controllo, tentato e realizzato,
sull'immaginazione.

Sia nel Cobra che nell'Internationale Let-
triste era comune l'interesse per i proble-



CONSTANT - maquette dell'Accampamento degli Zingari progettato ad Alba nel 1956

mi architettonici: nel primo movimento questo interesse è mediato dall'impegno sociale e rivoluzionario dell'arte e dal recupero di tutta la tradizione artistica popolare e artigianale; nel secondo dalla teorizzazione della spontaneità e dei suoi bisogni profondi, fatti riaffiorare dalla palude del quotidiano attraverso il rilancio della soggettività. La cultura marxiana e surrealista di Debord proviene infatti dalla scuola francese di Henry Lefebvre. Nella rivista **Cobra** dell'anno 1949² la critica dell'architettura funzionalista si appunta contro l'appartamento urbano « machine à habiter » che può solo offrire, all'operaio uscito alla sera dalla fabbrica, un'altra « fabbrica da mangiare e da dormire »; e inoltre contro la corrispondenza della facciata con la funzionalità dell'interno, che deve essere superata in un allargamento della « funzione » a tutte le aspirazioni dell'uomo: solo così la macchina per abitare può trasformarsi in una macchina per vivere. Nel « Formulaire pour un Urbanisme Nouveau » pubblicato nel primo numero della rivista « Internationale Situationniste », 1958, è scritto dal lettrista Gilles Ivain nel '53, si teorizzano complessi architettonici mobili e modificabili, a seconda della volontà degli abitanti, riconoscendo l'architettura come mezzo più semplice per articolare le attuali concezioni di tempo e di spazio, e per modulare la realtà, in quanto sperimentazione di possibili modi per modificare la vita. In esso si iniziano a strutturare due concetti che diverranno fondamentali nell'**Internazionale Situazionista**: quello di « costruzione di situazioni » e di « *dérive* ». Contro la malattia mentale della banalizzazione, accentrata sulla produzione e sul comfort, si delinea infatti la necessità di « costruire delle situazioni » come finalità di base sulla quale sarà fondata la nuova civiltà, e come necessità di creatività assoluta, strettamente legata ad un'architettura articolata nel tempo e nello spazio. Nei quartieri della città, che potrebbero corrispondere ai diversi stati d'animo che per caso attraversiamo nella vita quotidiana, l'attività principale degli abitanti sarà la « *dérive continue* »: il cambiamento di paesaggio di ora in ora sarà la causa infatti di un disorientamento completo. In questo stesso periodo Asger Jorn prende posizione contro l'**Hochschule für Gestaltung** diretta da Max Bill a Ulm dal 1953: egli fonda infatti nello stesso anno a Villars in Svizzera il **Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste**, per rivendicare la libertà di sperimentazione dell'artista contro la didattica funzionalista e da scuola professionale, della nuova Bauhaus di Ulm. In piena ascesa dell'**industrial design**, Jorn (e il movimento da lui fondato e che raccoglie tra il '53 e il '56 l'adesione delle forze più vive del periodo, da Alechinsky a Appel, al **Movimento di Pittura Nucleare** con Enrico Baj, a Ettore Sottsass jr., e quindi Pinot Gallizio, Constant e Debord) polemizza pubblicamente con l'estetica funzionalista di Max Bill e la sua teorizzazione di un artista « la cui funzione oggi non è di esprimere se stesso, ma di crea-

re degli oggetti armoniosi al servizio dell'uomo », oggetti la cui funzionalità si esprime attraverso « il bello più l'utile ». La radicalizzazione di alcune posizioni del Bauhaus di Weimar, in atto ora a Ulm, appaiono a Jorn inoltre anacronistiche: in trenta anni si sono rovesciate le concezioni filosofiche e scientifiche, a cui quelle dottrine erano legate; dallo schema causale si è passati a quello probabilistico e lo sperimentismo è divenuto comune alla scienza e all'arte.³ Tale opposizione si concretizza quindi nel **Laboratorio Sperimentale di Alba** (1955-60), formatosi come realizzazione critica, antididattica di « liberi artisti sperimentali » contro il funzionalismo della scuola di Ulm. Esso, coagulatosi quindi intorno a sole quattro personalità: Constant, Debord, Jorn e Gallizio, si impegna sulla problematica architettonica, che già discussa da **Cobra** e dall'**Internationale Lettriste**, è definita ora come **Urbanisme Unitaire**. In un primo tempo tale problematica ha un indirizzo prevalentemente « psicogeografico », in quanto verte sull'analisi e sul coinvolgimento — di tipo surrealista — dell'esperienza vissuta quotidianamente nello spazio urbano. In questo senso è programmata la prima manifestazione dell'**Urbanisme Unitaire** all'Unione Culturale di Torino nel dicembre 1956, organizzata dai componenti il **Laboratorio di Alba**. Il volantino-manifesto che l'introduceva, redatto in tono lettrista, proclama la psicogeografia come « la grande avventura moderna... da cui dipende l'avvenire dei vostri bambini » e come « una rivoluzione generale che muta il gusto degli spiriti altrettanto che le fortune del mondo ». Nel contempo il concetto del « superamento dell'arte » attraverso l'U.U., e che in quel periodo era polarizzato sulla **pittura industriale** di Gallizio, è ribadito dalla dichiarazione: « Di tre persone che utilizzano l'autobus, due ignorano ancora la pittura industriale di Gallizio! L'ARTE È L'OPPIO DEL POPOLO ». Nel 1958, appare, nel secondo numero della rivista **Internationale Situationniste**, un « Essai de description psychogéographique des Halles », di Abdelhafid Khatib, che con Ivain e Gil J. Wolman è uno dei primi teorici dell'U.U. Prendendo in considerazione l'assetto urbanistico delle Halles, caratterizzato dalla mobilità delle linee di comunicazione dipendenti dai differenti sbarramenti e costruzioni effimere che di ora in ora intervengono sul suolo pubblico, Khatib (dopo avere diviso il complesso in quattro differenti zone psicogeografiche) propone, in vista del trasferimento dei mercati generali in una zona periferica, di trasformare i padiglioni inutilizzati in piccoli complessi situazionisti per l'educazione ludica dei lavoratori. In mezzo a queste nuove architetture e nel circuito delle quattro differenti zone psicogeografiche, propone la costruzione di labirinti perpetuamente mobili, per mezzo di oggetti più adeguati che le cassette di frutta e verdura che ne costituiscono le ordinarie barricate. Le istituzioni pubbliche (Ministeri, Borsa, Banche) concentrate vicino costituiscono un perimetro difensivo

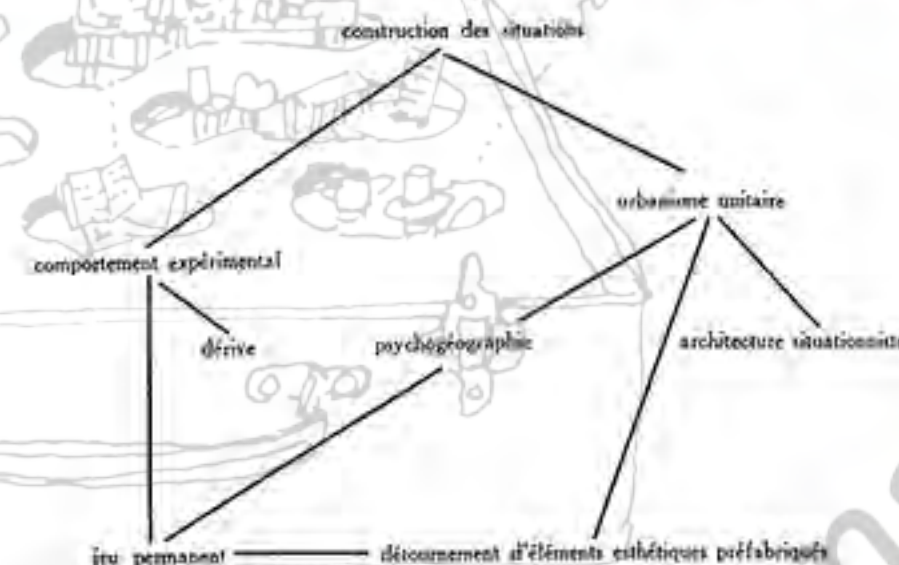
dei quartieri alti del capitalismo; il progetto di trasferimento fuori città delle Halles comporterebbe un nuovo rigetto della Parigi popolare verso la periferia, come avviene da più di cento anni. Questo spazio al centro di Parigi deve essere dunque conservato per delle manifestazioni di vita collettiva liberata: cessato il commercio alimentare, il complesso si trasformerà in nuove costruzioni ludiche mobili e spontanee. Questo rapporto diretto e collettivo con la realtà, attuato attraverso la ricerca psicogeografica, qui definita « studio delle leggi e degli effetti precisi che l'ambiente geografico, coscientemente strutturato o no, esercita sul comportamento degli individui », è realizzato con lo strumento della *dérive* ovvero « tecnica e modo di comportamento sperimentale nel passaggio rapido attraverso vari ambienti », sorta di spreco consapevole del tempo utile, legato al caso e attuato con processi mentali. Esperienze e ricognizioni psicogeografiche furono condotte dai situazionisti in questo periodo a Venezia e ad Amsterdam, città che per la loro struttura labirintica sono le più atte al concetto di *dérive*.⁴ Gli anni '59 e '60 segnano nell'I.S. il periodo di massimo interesse per l'**Urbanisme Unitaire**: i testi, per lo più debordiani, apparsi nei numeri 3 e 4 della rivista omonima di quegli anni, se dimostrano da un lato e accanto alla prospettiva di una rivoluzione politica di fondo, la ricerca di una trasformazione ludica e nomadica dello spazio sociale urbano esistente, dall'altra — negli scritti firmati da Constant e dalla sezione olandese — ne auspicano il rinnovamento totale mediante la progettazione di abitazioni collettive sospese. Partendo dunque da una critica radicale delle condizioni artistiche della fine degli anni cinquanta, caratterizzati da ristagno e da stanchi moduli ripetitivi in via di esaurimento, l'**Urbanisme Unitaire** è forza nuova e rigenerante, che non reagisce ma supera il funzionalismo, che ormai banalizzato, pretende ancora di essere all'avanguardia. Negli scritti di Debord esso è distinto dai problemi dell'habitat (e purtroppo destinato ad inglobarli) e dai problemi estetici: il suo terreno di esperienze è lo spazio sociale delle attuali città, il cui uso ludico, attraverso la *dérive* e il *détournement* (attribuzione di un nuovo valore ad elementi preesistenti) porterà ad una trasformazione totale della vita. Questo concetto di trasformazione è applicato allo spazio urbano, con la progettazione di città mobili; anche gli abitanti, in senso nomadico, non avranno sede fissa in alcun punto della città. Prendendo spunto dalle condizioni climatiche in cui si sono sviluppate le grandi civiltà della Cambogia e del Messico, si possono costruire quartieri nuovi di una città, in cui un lato sarebbe abbandonato all'invasione di vegetazioni tropicali, che creerebbero una situazione graduale di passaggio tra la città moderna e la natura selvaggia. Questi concetti — viene ancora ribadito — sono una presa di posizione « contre le spectacle passif » retaggio della nostra

cultura, delle stesse città la cui organizzazione si estende sempre più scandalosamente in rapporto all'aumento degli interventi dell'uomo. Con questa teoria, che riprende quella marxista della reificazione di una comunità che produce e assimila la propria tossicità, viene formulata la definizione di una società che troverà poi, nella « Société du spectacle » di Debord ('67) una più precisa e rigorosa analisi. Con la III Conferenza dell'I.S. a Monaco nel '59, viene progettata la fondazione ad Amsterdam di un **Bureau de recherches pour un Urbanisme Unitaire** la cui finalità è la realizzazione di un lavoro di équipe e lo studio di soluzioni nell'ambiente urbano: lavoro inteso non unitariamente come creazione collettiva, ma come « quantità infinita di elementi variabili ». Esso prevede, oltre le esperienze di *dérive*, gli studi e le carte psicogeografiche, le maquettes di ambienti già realizzati, un'ulteriore messa a punto della teoria come è espresso nella « Déclaration d'Amsterdam » (adottata dalla Conferenza di Monaco) e nella « Proclamation de la section Hollandaise de l'I.S. » dello stesso anno, e firmata dagli architetti A. Alberts, Armando, Constant e Har Oudejans. (I.S. n. 3, Parigi 1959). « Une révolution dans la vie précède une révolution dans l'art. L'**Urbanisme Unitaire** n'est réalisable qu'avec les moyens situationnistes » si afferma, unitamente all'esigenza di superare la concezione dell'attuale urbanistica, in quanto organizzazione di edifici e di spazi secondo principi estetici e utilitaristici, in una nuova concezione dell'habitat. L'artista (viene ancora dichiarato), che oggi affronta un vuoto culturale assoluto, dispone di una grande forza: la sua accettazione dell'effimero, e la sua concezione della vita, fondata sulla transitorietà. In questa nuova attitudine si potrà attuare il nostro bisogno essenziale di creare: rinunciando alla forma fissa, disporremo di qualsiasi forma, da inventare e e quindi da gettare via. Ciò implica la rinuncia all'opera d'arte: « a noi interessa l'invenzione ininterrotta, l'invenzione come modo di vita ». Sempre nel '59 Constant espone allo Stedelijk Museum di Amsterdam trenta maquettes di costruzioni spaziali per l'**Urbanisme Unitaire**, che sono il punto di partenza dei suoi progetti di città sospese e mobili **New Babylon**, per una nuova civiltà urbana, basata sul principio di proprietà comune del terreno e dei mezzi di produzione, e sulla variabilità continua di ambienti unitari legati alle esigenze e all'invenzione dello spontaneismo collettivo. Nella progettazione di questi ambienti unitari suscettibili di modificazioni appare inoltre chiaramente il concetto del rifiuto dell'identificazione con la propria casa (« abitare è essere ovunque a casa propria »), in una riconsiderazione del significato rivoluzionario del nomadismo. Infatti Constant, durante un lungo soggiorno nel '56 nel Laboratorio di Alba di Gallizio, aveva già progettato (e realizzato in maquette al suo ritorno ad Amsterdam) la prima architettura mobile dell'**Urbanisme**

Unitaire: un Accampamento degli Zingari, che con un sistema di pareti divisorie mobili sotto un'unica copertura, poteva continuamente trasformare la sua struttura interna e adattarsi al numero degli abitanti. Essendo Alba un antichissimo luogo di transito delle carovane degli zingari, Gallizio, studioso di antropologia e di nomadismo, ne prendeva sovente le difese in Consiglio Comunale a favore della sosta.⁵ E poiché possedeva un terreno in riva al

Tanaro ove essi usavano accamparsi, propose a Constant la progettazione di un edificio. La cultura di una minoranza etnica marginalizzata come quella degli zingari, la loro dimensione esistenziale in sintonia con la natura e tutta tesa alla libertà e all'autonomia, la concezione di proprietà comune dei beni, la loro selvaggia volontà di mantenere degli autentici valori umani e morali, rappresentava indubbia-

NOUVEAU THEATRE D'OPÉRATIONS DANS LA CULTURE



LA DISSOLUTION DES IDEES ANCIENNES VA DE PAIR AVEC LA DISSOLUTION DES ANCIENNES CONDITIONS D'EXISTENCE :

INTERNATIONALE SITUATIONNISTE

¹) L'Internazionale Situazionista è stata fondata nella Conferenza di Cosio d'Arroscia (Imperia) nel luglio 1957: in essa si unificarono il Movimento Internazionale per un Bauhaus Imaginiste, l'Internationale Lettriste e il Comitato Psicogeografico di Londra. Tra i fondatori: Constant, Guy E. Debord, Pinot Gallizio e Asger Jorn.

²) Michel Collé « Vers une architecture symbolique » Parigi, 1948 e pubblicato in **Cobra** n. 1, aprile-giugno 1949.
³) Gli scritti e gli interventi antifunzionalisti di Asger Jorn sono per lo più raccolti in « Pour la forme - Ebauche d'une méthodologie des arts » ed. Internationale Situationniste, Parigi, 1958.

⁴) Questo volantino, come tutti gli altri che accompagnano la démarche dell'I.S. fino al '60, è ripubblicato nel catalogo della mostra « Pinot Gallizio e il Laboratorio Sperimentale d'Alba », Galleria Civica d'Arte Moderna di Torino 1974, da me redatto.

⁵) Ralph Rumney aveva fondato nel febbraio 1957 il Comitato Psicogeografico di Londra che poco dopo si fuse nell'Internazionale Situationniste. Le sue esperienze psicogeografiche a Venezia sono descritte nella rivista dell'I.S. n. 1, Parigi, 1958.



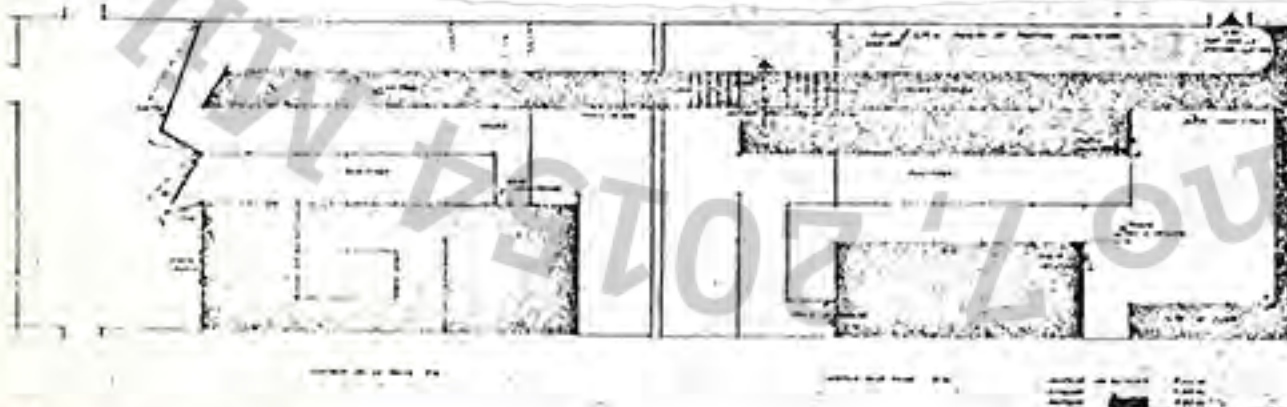
DISCOURS SUR LES PASSIONS DE L'AMOUR

pentes psychogeographiques de la dérive et localisation
d'unités d'ambiance

par G.-E. DEBORD



Progetto del « Labirinto »
allo Stedelijk Museum
Amsterdam, 1960



mente per i protagonisti dell'Internazionale Situazionista alla fine degli anni cinquanta, il riferimento più preciso al punto zero della libertà creativa, dell'avventura e dell'invenzione da essi propugnata.

La progettazione del Labirinto allo Stedelijk Museum di Amsterdam per una manifestazione situazionista (non realizzata) del Bureau de Recherche pour un Urbanisme Unitaire impegna Constant, Debord, Gallizio e Jorn nei primi mesi dell'anno '60: esso consiste in un percorso compreso tra i 200 metri e i 3 chilometri, con un soffitto compreso tra i 5 metri di altezza e metri 1,22. L'ambiente è misto interno ed esterno, con passaggi attraverso zone termiche e luminose, agenti atmosferici (pioggia, nebbia, vento artificiale) e sonori (rumori e parole registrate).

Un sistema di ostacoli (le « palissades détournées » di M. Wyckaert) e di porte a senso unico aumenteranno la possibilità di smarrirsi; un tunnel — all'inizio molto grande e quindi sempre più stretto — posto alla fine del percorso e superato con difficoltà da tutti i visitatori, avrebbe dovuto essere interamente ricoperto dalla pittura industriale di Gallizio. Questi rotoli di pittura, lunghi anche 80-90 metri, da tagliare a pezzi e da usare, in détournement, come «quadro» da sedersi sopra, vestirsi e viverci dentro negli ambienti mobili dell'Urbanisme Unitaire, stabilivano un nuovo concetto quantitativo di produzione e quindi di inflazione del mercato artistico, che era al primo posto nella programmaticità di «superamento dell'arte» situazionista.

Alla micro-dérive organizzata nel Labirinto all'interno del Museo, doveva corrispondere l'azione di dérive nel centro di Amsterdam, compiuta durante tre giorni da due gruppi di situazionisti collegati tra loro da radiotrasmittenti con il direttore della dérive, Constant. Tale manifestazione doveva essere completata, nel Museo, da una mostra di documenti dell'I.S. e da progetti di U.U., nonché da conferenze continue registrate su magnetofoni ininterrottamente in funzione.

Ma nel medesimo anno '60 l'indirizzo artistico che aveva finora caratterizzato, e dalla sua fondazione, la démarche dell'I.S. viene valicato da quello eminentemente politico: in seguito a contrasti viene esclusa la sezione italiana e quella olandese; dopo polemiche fra Debord e Constant sull'utilizzazione o meno di mezzi tecnologici nella progettazione dell'Urbanisme Unitaire — la cui dimensione è ora criticata come «riformismo modernistico» — Constant si dimette. Asger Jorn, con la sezione scandinava, si dimetterà nel '62. L'interesse anche critico, dell'I.S. nei confronti dell'urbanistica, dopo il '60 va rapidamente esaurendosi; il rifiuto e la condanna dell'urbanistica del potere, già focalizzati nella polemica antifunzionalista, viene quindi ridefinito e dilatato nell'ottica radicalmente rivoluzionaria di una contestazione e ristrutturazione globale della società.

⁶⁾ Nel 1974 il Consiglio Comunale di Alba ha intitolato a Pinot Gallizio un terreno attrezzato in riva al Tanaro per la sosta delle carovane degli zingari.

⁷⁾ I documenti pubblicati sull'Urbanisme Unitaire tra il '53 e il '60 sono raccolti in «SPUR» (rivista della sezione tedesca dell'I.S.) «Spezialnummer über Unitären Urbanismus», n. 5 Monaco 1960. Cfr. inoltre M. Perniola I Situazionisti in «Agaragar» n. 4, ed. Arcana, Roma 1972.

COMUNICAZIONE ORALE A OMBRIANO

Una volta il re passando a cavallo nella zona del cremasco sentì il bisogno di ristorarsi un po' al riparo dal sole. Fermò il suo seguito e si sedette all'ombra di grossi platani. Quel luogo è oggi un incrocio con semaforo nel paese di Ombriano.

«L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi?»

L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire — ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò.

(F. Nietzsche a proposito del Canto Notturmo di G. Leopardi)

DELL'INEVITABILE PILUCCARE E SCARABOCCHIARE A UFO

«Se si parla di ambiente, è perché non esiste più».

(J. Baudrillard)

«Nella misura in cui riesce la manipolazione dell'ambiente riesce contemporaneamente una manipolazione dell'uomo, divenuto egli stesso oggetto di manipolazione, vale a dire semplice ambiente».

(Mitscherlich)

Una società che è diventata il proprio ambiente.

DELL'OGGETTIVA AMBIGUITÀ OVVERO AVVICINARE CREDENZE CONOSCENZE FANTASIE NORME E STRUMENTI DI UNA SUBCULTURA

La comunicazione orale — tipica della tradizione contadina — è tutto ciò che permette (al di fuori del libro) di TRASFERIRE, TRAPIANTARE dal ciclo dell'esperienza individuale ad atteggiamenti e conoscenze collettivi, determinando così una cultura.

Questa trasmissione la si può scoprire nel modo di costruirsi la zappa, di ammucchiare i covoni, di disporre gli animali nelle stalle, come nelle rime, nei proverbi, nelle fiabe nelle cantilene o ninne-nanne, nei rituali familiari (l'altare, gli spazi dei cortili) o collettivi (i luoghi di appuntamento o della rappresentazione teatrale).

Di generazione in generazione un processo cumulativo (e sottrattivo) della nostra vita singola che dobbiamo ancora traslare dalla memoria al giudizio storico — nell'oggettualità di tutti, come «reperti di cose scomparse», nella soggettività di coloro che mirano a un modo diverso di produrre cultura.



Piof, piof,
la galina la fa l'of
La fa l'of sota i tec
e i gati i scapa i lec

O lumaga lumaghi
sbata fora i to cugn
che dumà l'è San Marti
ta darò 'n bicer da i

din don dela
tzi fioz la gh'eva
tzi se li avguzeva
tzi sulla taola
tzi an brac a Lauza
tel an dal cuni
Tot grand cumè al me nì
Tot grand cumè al me nì

tzota tzota caalota
va a Lot a to la dota
va a Lot a to i dumba
tzota tzota caalu

Piof piof. Filastrocca per fare andare a letto i bambini quando piove.
O lumaga lumaghi. Filastrocca dei bambini alla lumache.
Din don dela. Ninna-nanna.



DELL'ETERNA METAFORA UMANISTICA:

+ SEGNI
+ MESSAGGI

= + COMUNICAZIONE

Oggi l'ambiente è una rete (elettrificata) di messaggi e segni, un Codice Unico la cui sintassi funzionale-strutturale si basa sulla dissociazione S/S.

Anche ogni oggetto è ridotto — nel modello generale — a due componenti razionali: l'utile e l'estetico (dove l'estetica è «una teoria della contabilità generale dei segni»).

Oggetti, forme, materiali, testi che prima si riferivano a una pratica dialettale, parlavano un dialetto di gruppo, si pensano in una lingua unica. Cominciano a farsi «segno». Elementi semplici razionali analitici. Ricombinati diventano ambiente.

È la dissociazione di ogni relazione complessa soggetto/oggetto; il soggetto è separato da qualcosa che viene chiamato ambiente: deve «controllarlo».

Questa rottura è il luogo del design, la sua ragion d'essere.

«Ma c'è da chiedersi se il significato mondano delle cose finite sia percepibile solo nel culto oppure se il culto non sia il ricordo cumulativo delle cose che hanno una profondità universale. Se è mai esistita un'età dell'oro agli albori della specie umana, questa non conobbe ALCUN CULTO perché tutte le cose avevano una profondità universale». (E. Fink)

«Solo attraverso gli studi storici è venuta al mondo l'antitesi tra colto e incolto. Ma quanto ha perduto in modo irreparabile lo spirito creativo... premuto tra questi contrasti». (F. Nietzsche)

Pochi spazi particolari stanno per tutti gli altri spazi, poche persone poche cose sono separate e strappate alla banalità dominante, alla quotidianità.

Il rapporto col mondo ripristinato come MEDIAZIONE, in cui il monopolio vero non è quello dei mezzi tecnici di comunicazione ma quello della parola, della forma-scambio istituita quale forma-merce.

DELLE FANTASIE VERBALI, OVVERO DELLE CONDENSAZIONI COLLETTIVE IN CUI UN PAESE PARLA A SE STESSO DELLE ESPERIENZE PASSATE

Queste parole indicano dei luoghi di paese; appuntamenti, partenze, punti di riferimento, posti di vista.

Le denominazioni, le parole generate funzionano come collegamenti collettivi fra gli individui e il loro ambiente, ambivalenti, complessi, magici o simbolici.

I significati — anche se sono dimenticati quelli delle generazioni precedenti — non significa siano cancellati senza conseguenze ma sopravvivono in una sfera «preverbale».

Tra il linguaggio come retaggio arcaico, collettivo per natura e l'appropriazione spontanea, l'ambivalenza delle modificazioni, degli apporti creativi generazione per generazione.

Così le Ciàighe è l'incrocio sul ponticel-



Le Ciàighe - Le Chiuse, l'incrocio in cui fino a poco tempo prima della seconda guerra si recitava teatro di piazza.



I Cortili. Ogni cortile ha un nome. Questo si chiama «Curt dal munto».



lo di due strade presso un canale ma anche il luogo dove gli abitanti producevano il loro teatro di piazza.

La piccola cappella è il ricordo di un cartiere caduto nel fosso coi buoi e salvatisi, ma è anche sosta, zona d'ombra in mezzo al campo.

La Casina del Barone è sì la piccola abitazione di uno strano personaggio di trent'anni fa ma è anche il luogo in cui il paese ha visto «il diverso» l'eccentricità. Luoghi già separati e strappati alla banalità generalmente dominante, alla quotidianità, ma tuttavia ricchi di una ambivalenza di senso, di doppiezza attraverso cui questa ARCHITETTURA DELL'ORIENTAMENTO che sono date, orari, sguardi, pensieri degli abitanti è ricca di più significati: la dimensione vocale diventa dimensione collettiva.

DELLA CONCLUSIONE ALTERNATA DENTRO E FUORI LA STORIA

È la coscienza storica che ci ha quasi di colpo fatto scoprire la nostra impotenza sensoriale, manuale e espressiva, rivelando anche la coscienza della soggettività come energia creativa.

«Chi non sa fissarsi sulla soglia dell'attimo dimenticando il passato (...) non saprà mai cosa sia la felicità». (Nietzsche)

Ma se vogliamo «vivificare immediatamente» la nostra attività dobbiamo riscoprire momenti e condizioni in cui ogni progresso ha determinato un parallelo regresso. Vogliamo servire la storia «in quanto serva la vita» quando la vita è intreccio di ricordi e oggetti, azioni e conoscenze.





LA NOSTRA CASA

La nostra casa fatta per chiuderci, per separarci dalla realtà esterna, per escludere qualsiasi partecipazione con i nostri simili e con lo spazio che ci circonda, ormai è il luogo dove scarichiamo inconsciamente tutte le tensioni che accumuliamo all'esterno, tutte le pressioni che ci vengono imposte durante l'attività che

svolgiamo legate al tempo di lavoro, al tempo libero ecc. Difficile capire cosa c'è dietro le finestre che separano la realtà esterna da quella interna, difficile scoprire la «profondità» delle cose e dei sentimenti guardando tante facciate uguali, guardando tante finestre che si ripetono ossessivamente, se-

lezionando gruppi di individui facendo uso del numero di ogni portone o del nome delle vie. Pericoloso pensare che comunque dentro le nostre «quattro mura» possiamo fare quello che vogliamo, costruirci una nostra realtà, una realtà che invece purtroppo creiamo secondo gli schemi sociali a cui crediamo di dover appartenere.

I DOMES

Le false ideologie della controcultura italiana d'importazione americana ci suggeriscono, come alternativa all'abitazione urbana, le «domes» o i «tipi» dei pelle-rossa.

In realtà guardandoci attorno possiamo facilmente scoprire che in Italia ben pochi hanno la possibilità di vivere nelle cupole geodetiche del Fuller (progettate originariamente per i soldati in Vietnam), o nei sofisticati «tipi» indiani fatti di pelli di animali selvaggi come bufali o orsi.

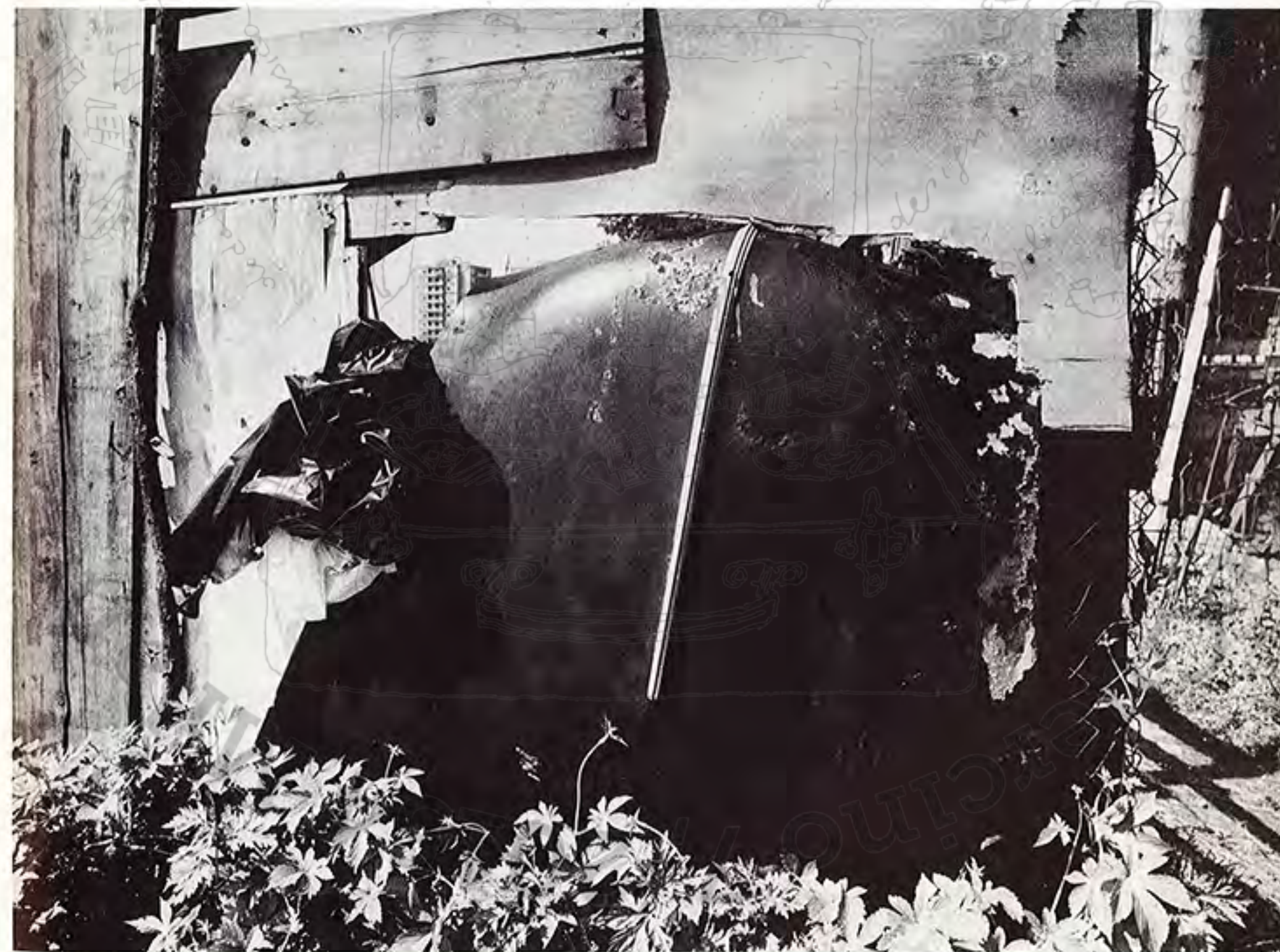


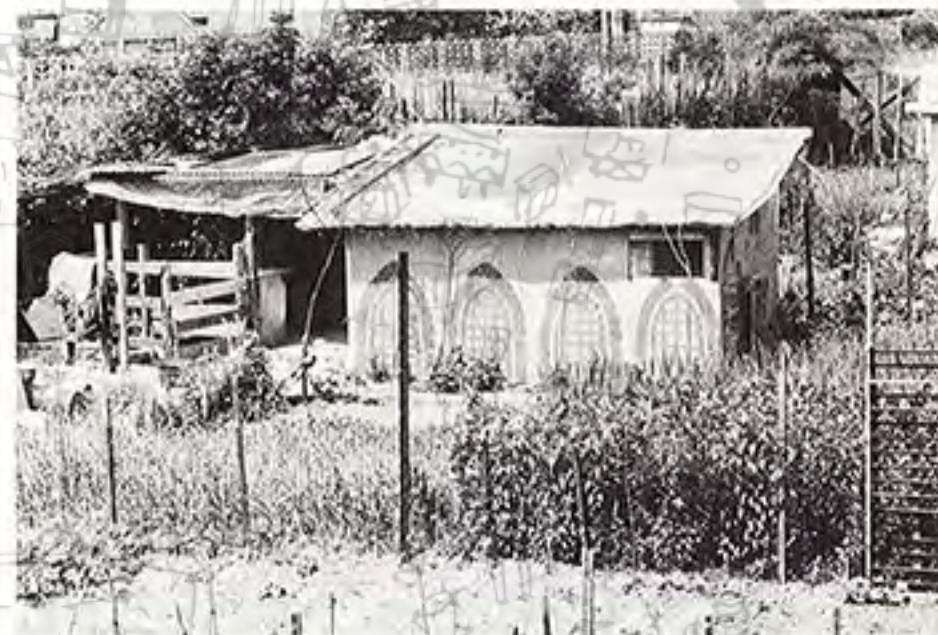
LE COSTRUZIONI ALTERNATIVE

C'è chi ha già affrontato il problema delle costruzioni alternative, in modo spontaneo, improvvisato e spesso senza una precisa consapevolezza, adattandosi alla nostra realtà servendosi di ciò che è ancora possibile recuperare, mettendo in luce tutta «la miseria» in cui ci dibattiamo e riscattandola con una grande capacità

creativa usando i rifiuti della nostra civiltà dei consumi. Basta fare un giro nelle periferie delle nostre città per cogliere questi eventi, per catalogare le infinite soluzioni che l'individuo riesce a dare ad una tipologia abitativa identificabile nelle costruzioni circondate da piccoli terreni coltivati strappati temporaneamente

al processo inarrestabile della speculazione edilizia. In queste costruzioni si rivela tutta la volontà di farsi una casa a propria misura, di trovare soluzioni fuori degli schemi, di reinventare materiali, oggetti rifiuti e di farli rivivere secondo una logica che non appartiene a nessun modello borghese o di falsa controcultura.





CREATIVITA' COLLETTIVA

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

Le poche occasioni che la nostra società « permissiva » ci concede sono manifestazioni collettive (spettacoli teatrali, spettacoli sportivi, fiere di quartiere ecc.) all'interno delle quali l'individuo rimane quasi sempre spettatore passivo, o al massimo libera alcune sue tensioni represses senza stabilire un giusto equilibrio tra cose, persone e ambiente.

« LA FAVOLA RIPETUTA DA SEMPRE! »
Libertà creativa come capacità di trasformazione
(Foto Giuseppe Jammarone)

In un paese dell'Abruzzo viene ripetuto secondo un rituale immutato probabilmente da secoli uno spettacolo che rievoca la storia di due contadini che lasciano

incustodito il loro figlio.

Questo viene rapito da un lupo che grazie all'intervento miracoloso della Madonna sollecitata dalle preghiere dei due contadini, non solo non sbrana il bambino ma anzi lo restituisce ai propri genitori. Ogni anno si ripete lo stesso spettacolo e ogni anno tutti i fedeli paesani corrono a vedere la medesima « messa in scena ».

È abbastanza difficile pensare che la stessa cosa possa accadere all'interno del nostro sistema culturale, infatti è molto improbabile che uno spettacolo teatrale anche molto stimolante e ricco di invenzioni possa raccogliere ogni anno (con i medesimi attori, con la medesima scenografia ecc.) gli stessi spettatori con il medesimo interesse rinnovato.

Chiaramente lo spettacolo teatrale così ripetuto ci sembrerebbe banale e noioso poiché non ci propone nulla di nuovo, non avendo subito una benché minima evoluzione dalla versione che avevamo visto l'anno precedente.

Per gli abitanti di quel paese d'Abruzzo invece lo spettacolo riesce ad essere ogni anno carico di interessi.

Per capire questo comportamento, basta pensare a ciò che quasi tutti nella propria vita hanno provato almeno una volta: quasi tutti siamo stati spesso sollecitati da un bambino affinché gli raccontassimo una favola, e spesso proprio la favola che lui conosceva già, anzi che lui sapeva a memoria.



L'immaginazione e la fantasia, un « BENE » che il bambino non ha ancora perso, gli dà la possibilità di superare il rigido schema della favola « ripetuta ». È chiaro che tutto ciò ci dimostra come gli spettatori della storia del lupo che rapisce il bambino hanno ancora la possibilità di innescare nel rituale fisso e codificato una notevole carica di trasfigurazione e di manipolazione creativa usando la propria carica fantastica.

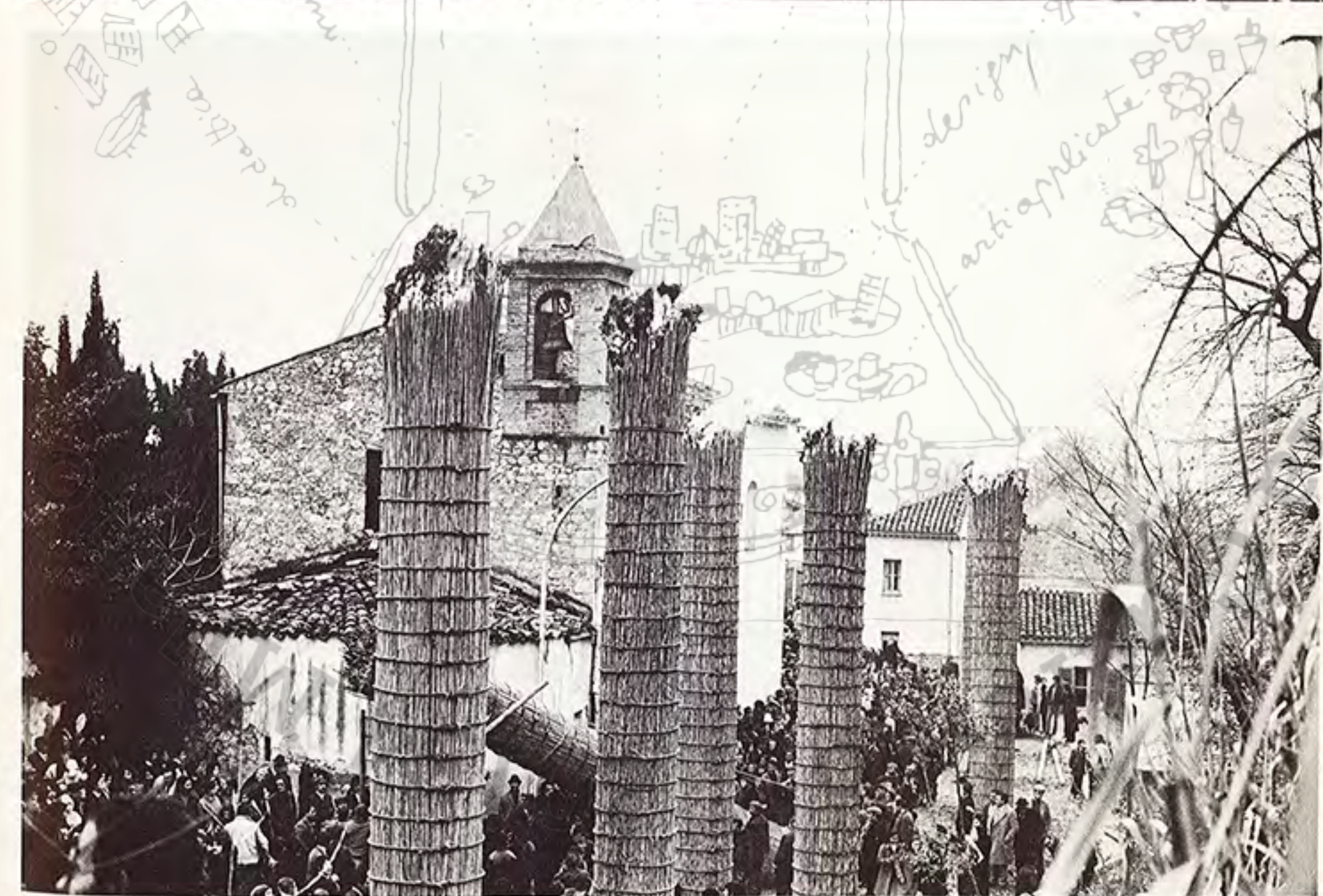
La massa urbanizzata, povera creativamente, per poter recuperare una certa dose di fantasia, deve passare attraverso un continuo esercizio quotidiano di « decodificazione » degli schemi imposti, soprattutto cercando di esercitare un atteggiamento critico nei confronti della realtà che subisce quotidianamente.





« COSTRUIAMO QUALCOSA INSIEME »
(Foto Giuseppe Jammarone)

In occasione del cambiamento delle stagioni, come accade in molti paesi in cui è ancora radicato un certo tipo di cultura agricola vengono a manifestarsi una serie di attività creative legate ad un certo rituale collettivo. Queste manifestazioni vedono tutta la collettività impegnata a gestire e a consumare un evento nella sua totalità. L'esempio qui riportato, la realizzazione delle « Frasche » in un paese dell'Abruzzo, ci fa vedere in maniera sintetica ed eloquente tutto ciò che è necessario alla realizzazione di un'attività collettiva con un alto quoziente di creatività. Gli oggetti realizzati, il loro posizionamento in rapporto con il territorio, il clima di festa, il loro uso (accensione e consumo a mo' di grandi torce) sono tutti elementi di una ritualità che è una semplice struttura di base che consente una serie di gradi di libertà su cui innescare dei comportamenti e degli atteggiamenti espressivi individuali e di gruppo. Un esempio questo ben lontano dalle attività collettive che attualmente si realizzano nei cosiddetti luoghi di espressione di massa (vedi spettacoli sportivi), luoghi all'interno dei quali ci collochiamo per scaricare le nostre tensioni represses, più che esprimere le nostre capacità di espressione creativa e di partecipazione all'interno della collettività. Costruire qualcosa insieme, vuol dire contribuire alla definizione di ciò che ci circonda in un clima di partecipazione attiva.





A PROPOSITO DI UN LIBRO SUL DESIGN

Claude Schnaidt ci ha mandato da Parigi, dove vive e lavora attualmente, un suo commento al libro «Progettare per il mondo reale» di Victor Papanek, apparso di recente anche in Francia ed edito in Italia da Arnoldo Mondadori.

Schnaidt, architetto di origine svizzera, 38 anni, è stato membro della Commissione economica per l'Europa a Ginevra, ha lavorato a Varsavia nel Dipartimento per la normativa delle costruzioni urbane, e infine è stato professore, capo dipartimento e vice rettore alla Hochschule für Gestaltung di Ulm. Attualmente è membro del comitato di redazione della rivista CREE, importante pubblicazione francese di architettura, design e grafica.



Lappole artificiali, lunghe 40 cm, fatte di plastica biodegradabile e ricoperte di semi di piante e di una soluzione nutritiva. Invertono i cicli di erosione nelle regioni aride. Disegnate da James Herold e Johan Trutan, studenti della Purdue University.

Nel primo capitolo sarete lusingati di sapere che «Ogni uomo è progettista. Tutto ciò che facciamo è quasi sempre progettato, proprio perché il progetto sta alla base di ogni attività umana. La pianificazione e l'attuazione, secondo un modello prefissato, di qualunque atto tendente a un fine desiderato costituiscono il processo di progettazione. Qualsiasi tentativo diretto a isolare la progettazione per renderla autosufficiente lavora in senso opposto al valore intrinseco del progetto, inteso come matrice primaria della vita. Scrivere un poema epico, dipingere un affresco, metter sulla tela un capolavoro, comporre un concerto: è progettare. Ma lo è anche pulire e riordinare un cassetto, sbloccare un ingranaggio, cuocere nel forno una torta, scegliere i lati del campo per giocare a base-ball, educare un bambino». Così, fin dall'inizio, Papanek fa proprio un vecchio ritornello e imbroglia inestricabilmente le carte. Auguste Perret dichiarava a suo tempo: «Mobile o immobile, tutto ciò che occupa lo spazio appartiene all'architettura!».

Un tempo, del poeta, della cameriera o della cuoca che facevano un buon lavoro si diceva che erano degli artisti. Oggi, senza saperlo, sono dei progettisti, dei designers. Il mondo va avanti.

Per Papanek «il design non potrebbe in nessun caso essere considerato un lavoro: è un modo di guardare il mondo e di trasformarlo». È facile dedurre, e Papanek non ne fa mistero, che se il design è degenerato è perché si è costituito in attività specializzata. Il nostro autore pensa infatti che «poche professioni sono più dannose dell'industrial design. Esiste forse

Radio ricevente per il Terzo Mondo. È fatta di una latta di succo di frutta usata, e usa come fonte di energia la cera e un lucignolo. Il calore prodotto è convertito in energia sufficiente a far funzionare questo ricevitore non selettivo. Quando la cera è terminata, può essere sostituita da altra cera, carta, sterco secco di mucca o da un combustibile qualsiasi. I costi di fabbricazione sono quelli dell'industria domestica: 9 cents. Progettata da Victor Papanek e George Seeger presso il North Carolina State College.

solamente un'altra attività che sia più falsa: il visual design, che persuade la gente a comprare oggetti di cui non ha bisogno, con i soldi che non ha, al fine di fare colpo su altra gente cui forse non importa nulla di tutto ciò».

Questa corporazione di usurpatori, di parassiti si sarebbe messa al servizio del potere economico per «profanare la terra con oggetti e strutture mal concepiti». Essa sarebbe diventata «sufficientemente potente (intervendo su tutti gli oggetti e sull'environment dell'uomo) da portare l'assassinio a livello della produzione di serie».

Papanek, che in quanto a contraddizioni non è ultimo a nessuno, mostra d'altra parte, con l'aiuto di tre schemi, che l'intervento del designer non riguarda, in definitiva, che una porzione irrisolta del problema reale. Egli fa notare che «il design recente si è in genere accontentato di soddisfare delle esigenze e dei desideri effimeri, allorché i bisogni reali dell'uomo venivano trascurati».

Avendo scelto una volta per tutte il designer professionista come capro espiatorio, Papanek può eludere la spiegazione economica di questo fenomeno e lasciarsi andare a considerazioni meno compromettenti. Egli cerca di stabilire — senza insistere troppo sul piano teorico perché intuisce che non può reggere — una distinzione netta tra «design di vendita» e «design d'uso». Il primo è il male, il presente, tutti questi designers corrotti e i loro detestabili gadgets: le spazzole per capelli elettriche, le automobili, gli abiti di carta, i tostapane, i tappeti per bagno in pelo di scimmia, i cuscini di plastica. Il secondo è il bene, Papanek stesso, i suoi allievi, qualche eletto, il futuro.

Questo «design d'uso» comprenderebbe le forniture per le regioni sottosviluppate, il materiale di insegnamento e di educazione, gli apparecchi elettromedicali, quelli scientifici, i congegni destinati a mantenere in vita gli esseri umani che si trovano in condizioni paranormali. Quando Papanek dice che si tratta in questi casi di «direzioni possibili nelle quali il designer può e deve impegnarsi se vuole fare opera utile», non si può che essere d'accordo con lui, salvo precisare però che egli non inventa nulla. Dopo William Morris, i contributi deontologici dominanti in materia di design hanno sempre messo in primo piano il progettare per i bisogni delle masse, hanno sempre rifiutato al designer il ruolo ausiliario nella corsa al profitto.

Certo, si tratta di frasi prive di senso per molti designers, ma ne esistono altri, anche all'interno del sistema capitalista, che riescono a fare un lavoro socialmente utile. Se Papanek si fosse soffermato sulle loro esperienze, avrebbe forse capito che la vendita e l'uso hanno tra loro rapporti più complessi di quanto egli immagini. Numerosi esempi testimoniano l'imbarazzo nel quale lo mette la scoperta, per così dire fortuita, che un oggetto utilizzato è anche un oggetto venduto. La sua arringa in difesa di una macchina per fabbricare canalizzazioni destinata agli Africani termina pudicamente con questa frase: «Questa macchina dovrà trascurare il profitto privato, le strutture istituzionali, lo sfruttamento e il neo-colonialismo».

Papanek considera i tråtofflor (degli zoccoli svedesi) come un «superbo esempio di disegno razionale e vernacolo». Con questo prodotto, dove quasi tutti i modelli sono identici, le nozioni di classe sociale e di potere d'acquisto sarebbero abolite. Ma l'affermazione è subito smentita da questa nota: «Negli ultimi tempi i tråtofflor sono stati prodotti in una certa varietà di colori e di materiali artificiali. Ciò li fa consumare più velocemente; le riparazioni sono più difficili e talvolta impossibili».

In un altro capitolo si trovano delle interessanti comparazioni di prezzi tra i prodotti elettrodomestici e i loro omologhi nel settore della salute o della ricerca. Esiste, ad esempio, poca differenza tra un piccolo transistor venduto in un qualsiasi negozio e un amplificatore per sordi. Ora, il primo costa 3,98 dollari mentre il secondo viene venduto tra i 147 e i 600 dollari. Un mixer da cucina costa 15,98 dollari. Per uso di laboratorio, lo stesso articolo, venduto dallo stesso fabbricante, costa 239,50 dollari.

Papanek crede che se il designer si interessasse della seconda categoria di oggetti il loro prezzo si ridurrebbe. Tuttavia non ne è troppo sicuro, perché aggiunge: «Si potrebbe anche pensare, per cambiare, di fabbricare e vendere gli apparecchi di laboratorio con un margine di profitto onesto».

Imbarazzato dalle manifestazioni di una realtà economica che non vuol guardare in faccia, Papanek è costretto, sul filo del suo libro, a fare delle acrobazie sempre più scabrose. Egli invoca una scelta ingannevole ed eccezionale (mettersi al servizio della grande industria o affogarsi nell'LSA) per giustificare una terza soluzione che consisterebbe in una «nuova crociata» verso le grandi zone di penuria esistenti ovunque nel mondo. In questa prospettiva, egli censisce con l'ardore del neofita tutti i dannati della terra: i neri, i gialli, gli Indiani, gli immigrati, i carcerati, gli handicappati, i ritardati, gli ammalati, gli obesi, i mancini, i bambini che bevono prodotti tossici, i bambini ciechi, i mongoloidi, le donne incinte analfabete, i vecchi incontinenti. Una volta postosi il problema della soddisfazione dei bisogni di questi emarginati, Papanek si chiede: «Qual è la risposta giusta, non solo per gli anni in corso, ma anche per il futuro, non solo per il nostro paese, ma per il mondo intero?». Ebbene, eccola quasi per esteso, perché ne vale la pena: «Nel corso dell'estate 1968, ho scoperto una parola finlandese che risale al medioevo. Questa parola è così oscura che molti finlandesi non l'hanno mai sentita. È kymmenykset. Il suo senso



Pubblicità per un mini-trattore fatta dalla Divisione Materie Plastiche della Kodak.



Pubblicità per pannolini per pappagalli. Collezione dell'autore.



Una versione di un veicolo sperimentale a forza muscolare. Progetto di uno studente di Stoccolma.

è lo stesso di quello della decima della chiesa medievale. Una decima era qualcosa che si pagava: il contadino metteva da parte il dieci per cento del raccolto per il povero, il ricco cedeva il dieci per cento della sua rendita annuale per nutrire chi ne aveva bisogno... Noi, come designers, possiamo sdebitarci regalando il dieci per cento della nostra messe d'idee e di doni al 75 per cento dell'umanità che si trova in stato di bisogno... Se la cupidigia elevata a livello d'istituzione rende impossibile questo tipo di de-

sign, si dovrebbe in ogni caso incoraggiare gli studenti a lavorare in questa direzione». Una marcia indietro rapidissima. La sfida contestataria si trasforma di botto in una tiritera da dama di carità.

Il tema del Terzo Mondo fornisce a Papanek l'occasione per distinguersi. C'è di tutto: il paternalismo, l'imperialismo, la tecnocrazia larvata, il mito del buon selvaggio. Compresa una rassegna di ben quattro soluzioni per aiutare i paesi sottosviluppati: 1) restare a casa propria e inventare delle carabattole che saranno fabbricate da artigiani locali ed esportate nei paesi ricchi. Papanek ammette che si tratta della formula più mediocre; 2) «passare qualche tempo nei paesi sottosviluppati per crearvi degli oggetti realmente corrispondenti ai bisogni degli abitanti»; 3) espatriare e formare sul posto dei designers; 4) insegnare poi a questi designers autoctoni a formarne altri, cosa che Papanek considera giustamente come ideale allo stato attuale delle cose. Sfortunatamente egli non tira alcuna conseguenza da ciò che afferma. I progetti per il Terzo Mondo che presenta nel suo libro sono stati concepiti a Indianapolis, a Chapel Hill (Carolina del Nord) o a Stoccolma da studenti che non hanno mai lasciato il soffice nido della loro università. Questi bravi ragazzi sono incoraggiati dal loro maestro a liberarsi di ogni senso di colpa e ad esprimere la loro nostalgia di una vita semplice fabbricando a tutt'andare gadgets-poveri. Essi hanno messo a punto un refrigeratore a manovella che permette, dopo essere stato azionato per venti minuti, di tenere in fresco per dodici ore un moggio di mango. Hanno anche disegnato un portapacchi di bicicletta smontabile in trenta secondi e in grado poi «di produrre elettricità, di irrigare, di abbattere alberi, di azionare un tornio, di scavare pozzi, di pompare petrolio».

La loro grande trovata è la radio non elettrica, termoaccoppiata, che funziona anche con sterco di mucca. Papanek sottolinea compiaciuto che gli indonesiani hanno decorato la scatola di latta (recuperata dalla sua funzione di contenitore per succhi) utilizzata per la radio e nota con disinvoltura: «Si tratta quindi di un modo per rendere partecipe un popolo del Terzo Mondo alla progettazione come un fatto sia di partecipazione sia di responsabilizzazione». Si potrebbe essere tentati di sorridere, se tutto questo non contribuisse, ancora una volta, a istituzionalizzare la divisione del mondo tra ricchi e poveri.

Il professor Papanek dichiara sentenziosamente: «La nostra responsabilità di designers ci impone di fare attenzione che i paesi in via di sviluppo non ripetano i nostri errori». La lezione è chiara. Non costruite centrali elettriche inquinanti perché potete cavarvela con un portapacchi di bicicletta. Siete in grado di costruire le vostre case con gli imballi delle merci che noi vi mandiamo, non avvelenatevi dunque con le fabbriche di cemento. Contate su di noi per riuscire a rimanere come siete.

Il caro Henry, la CIA e il Pentagono, che si prefiggono lo stesso scopo, devono sentirsi un tantino sollevati.

Introduzione e versione italiana di Carla Caccia. Le fotografie sono tratte da «Progettare per il mondo reale», Arnoldo Mondadori Editore.

RADICALIZZAZIONE TEORICA, FONDATEZZA DELLO SPECIFICO



La filosofia è domanda. La domanda della filosofia è domanda di sapienza. La filosofia chiede sofia, sapienza. La sapienza richiesta dalla filosofia è il pensiero dell'intero dell'essere: «ci resta qui davanti, nella filosofia, ciò che eternamente abbiamo dinanzi: quello stesso spettacolo, contemplato in quello stesso atto che attraversa e domina i millenni del tempo»¹, per cui: «La filosofia è il luogo, la custodia della verità. Il disvelamento originario e assoluto dell'essere - la verità dell'essere, appunto - accade non altrove che nel filosofare. E nel filosofare autentico».

La teoria (la filosofia teoretica) è la filosofia che si trasforma in sofia, in sapienza attraverso il linguaggio. La filologia incisa non è grammatica pura e semplice, lettera che non va oltre l'immediatezza della corposità letterale (puro grafema), bensì grammatica ontologica. La prassi (la filosofia pratica) è la conformità alla teoria, che, guadagnato il terreno della comprensione - quello della dialettica, della totalizzazione -, muove alla interpretazione.

Il metodo è il senso della disciplina. E nell'avviarsi del metodo s'immette il criterio, senso del disporsi e del diramarsi del sapere. Il significato è il risultato del metodo. Metodo e significato, interdipendenti nello statuirsi disciplinare, attestano lo studio.

Imboccare la via... mettersi in cammino... andare... orientarsi... per apprendere... per capire... Il metodo, nel cui seno si abbozza il criterio, è il punto di partenza della conoscenza. Filosofia, comprensione, interpretazione, teoria della conoscenza (il conoscere che guarda se stesso, il conoscere che si dice, sicuro di poterlo fare, autoconsapevolezza scientifica), metodologia, scienza, criterio e categoria, il dire la cosa e come dire il dire, il linguaggio, la questione della scrittura — che, con la questione della lingua, è assillo non imprigionato nelle strettoie tecnicistiche della monotonía del genere —, teoria, e teoria radicale in quanto questione ontologica e metafisica del massimo dei sistemi (il tutto dell'essere): progetto grandioso di unità delle scienze, il cui auspicabile monumento letterario, in atto di costituirsi, colmerebbe una lacuna non solamente italiana, e sarebbe degna della intelligenza nell'era della miseria degli empirismi, dei praticismi, dei frammentismi, nonostante non siano mancati e non manchino tenta-

tivi, prove, accenni, richieste, disegni di totalizzazioni, di unità, di visioni più comprensive, pur diversificando, anche notevolmente, l'impostazione (senza scomodare l'illuminismo: idealismo tedesco e neo-idealismo italiano, marxismo, positivismo, circolo di Vienna, Husserl, Ugo Spirito, il Sartre della Critica della ragione dialettica, Tel Quel).

Destituendo la 'scienza dell'essere' rimangono la realtà destituita di fondamento e la doxa, le conoscenze parziali e contraddittorie: si istituisce la divisione del sapere, la sua frantumazione squalificando il concetto di scienza come unità delle scienze. Noi diciamo: la radicalizzazione teorica si oppone all'aberrante squalificazione del concetto di scienza, segna l'Opera cui si è chiamati a scrivere: «Un'opera, perché possa approntare frutti, ha bisogno di essere animata dalla tensione filosofica, dall'idea e dall'aura di filosofia tendente a far passare il discorso delle grandi zone di significati, dei grandi sistemi di segni, della Città del Sole, del Parco, del Gioco dove tutto, panta, ogni cosa, tutte le cose conoscano le regole e dove vi siano giocatori e non giocati»². Infatti: come è possibile inerpicarci e addentrarci nei rami del sapere quando il tronco del sapere viene scosso e fatto vacillare, fin nelle sue più profonde e abissali radici?

Proposizioniamo la radicalizzazione teorica affinché la filosofia seconda (pratica, specifica, molteplice dell'esperienza, i rami del sapere) si fondi nella fondatezza della filosofia prima.

Lo smemoramento — da qui l'assenza e il tacere della Musa, che è memoria dicente — della radicalizzazione della conoscenza destruttura la struttura originariamente accadente.

La scena ci trapassa e ci travolge. Si parla di sapere, così di cultura e di arte, si parla di linguaggio, e di altro ancora: di dignità, per esempio. Ma la scena rappresenta il dramma della esclusione dell'essenza della cosa, la frantumazione della cosa, e perciò l'atterramento della stessa empiricità della cosa. La cosa può essere e può non-essere. La cosa è alla mercé della volontà di potere del creatore, divino e/o umanistico che si voglia. Siamo nell'essenza dell'Occidente. La conoscenza della natura, nel suo insieme e essenzialmente, è scalzata dalla modificazione della natura. I due concetti di natura e cultura (e/o spirito) si svuotano del loro significato; natura e cultura (e/o spi-

rito) sono il simulacro di sé facendosi innanzi e dominando la volontà di potere. Parlare è delirare. La scena è tanto più rovinosa quanto più il delirio parla senza che il parlante sia cosciente del delirio che personifica.

L'Occidente ha assunto la sua idea: l'idea della tecnica. Il creatore, figura tipica dell'Occidente, dalla Genesi biblica all'umanesimo rinascimentale e dei nostri giorni, fortifica se stesso con l'idea della tecnica. L'artefice, il dominio sulla natura, la tecnica: la storia dell'Occidente, dal Rinascimento agli sviluppi più avanzati della rivoluzione industriale, è la parabola ascendente della tecnica che condanna l'habitus della contemplazione della natura. Alla coscienza della cosa, integra e essenziale, subentra la coscienza occidentale che si macchia del 'suicidé' de la société: da Rousseau, e il conto è aperto: la deformazione della forma, la nevrosi sociale e collettiva, l'io diviso, la dissociazione dal contesto. L'Occidente è la storia della malattia, della follia. (E che ne è dell'altro grande volume planetario, l'Oriente?) A che stato è la consapevolezza del sé? Il manufatto sovrasta e adultera l'accadere originario. L'Occidente, per correr dietro al mondo artificiale, perde l'anima: e con l'anima, l'identità. L'Occidente vuole accadere quando all'Occidente — come a ogni altra zona geopolitica — spetterebbe interpretare l'accadere di sé, e del sé (dell'identità, della medesima cosa: 'io' appartengo al tutto): all'Occidente spetterebbe interpretare l'accadere in quanto accadente: accadendo, io, nell'accadimento mi esamino esaminando l'accadere, l'accadere generale. Ogni accadere ha il suo prezzo: l'areté del mondo. Il filosofo è l'interprete dell'accadere, di ogni accadere. «Ogni cosa ha una sua ἀρετή, propria alla sua natura.»⁴

Il senso occidentale, l'istituto occidentale, dal Rinascimento in poi, l'Occidente contemporaneo è l'idea della tecnica. Qual è il senso del dis-senso dell'Occidente, giacché contro l'istituto si popolano i dis-sensi dell'Occidente? «Non chiederci la parola che squadri da ogni lato... Non domandarci la formula che mondi possa aprirsi... m'occorre il coltello che recide, / la mente che decide e si determina»⁵.

Qual è il senso del dis-senso dell'Occidente? O l'Occidente non saprebbe superare Montale, impantanato nella privazione della parola, della formula, del coltello, della mente? Sarebbe Montale la confessione del secolo occidentale, oltre la quale non è dato di andare? Saremmo inchio-

1973/74

SAGGI MONOGRAFICI

n. 1



n. 2



n. 3-4



n. 5-6



1975

DOCUMENTI E RICERCHE

n. 7



n. 8



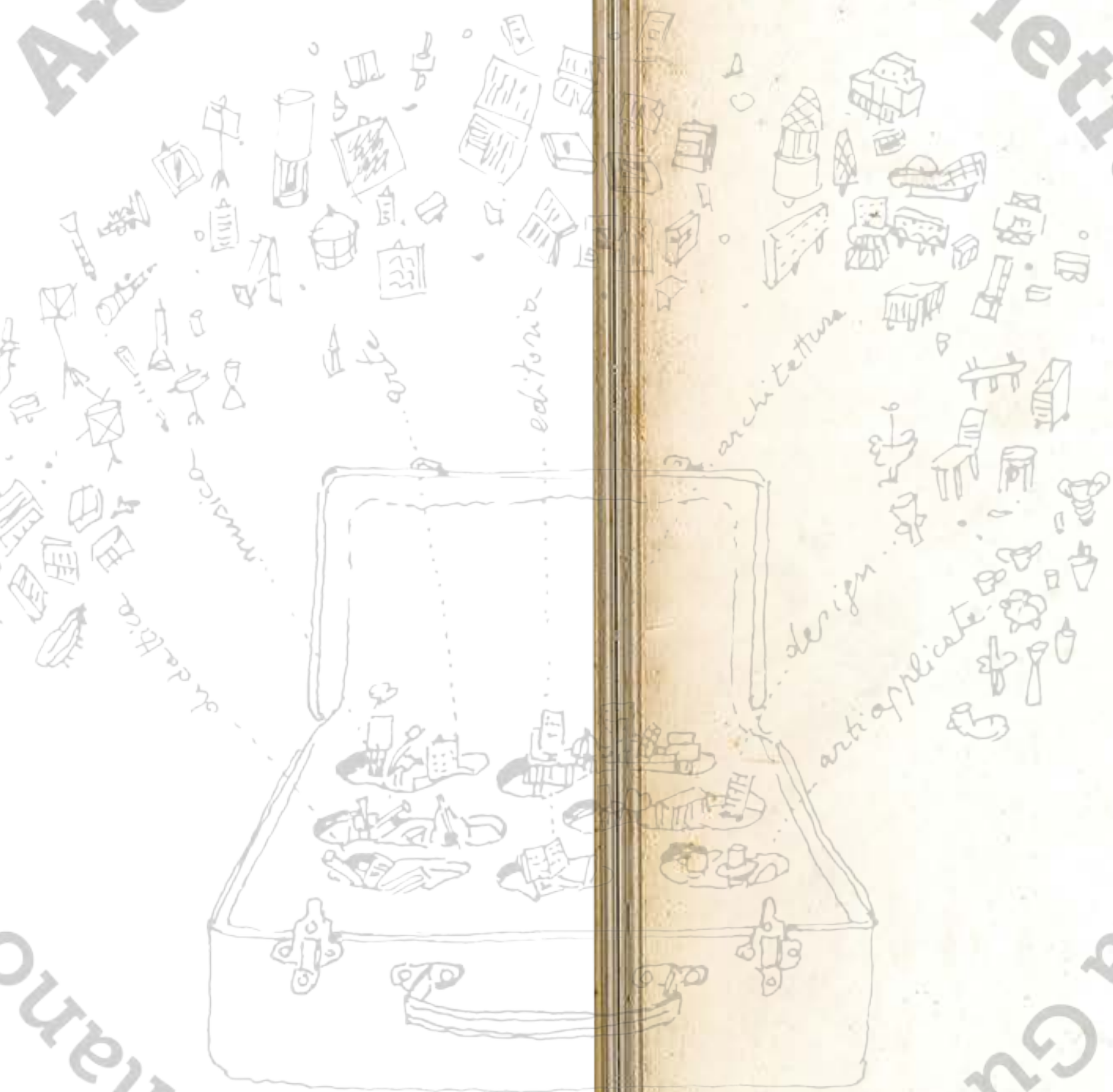
n. 9



n. 10

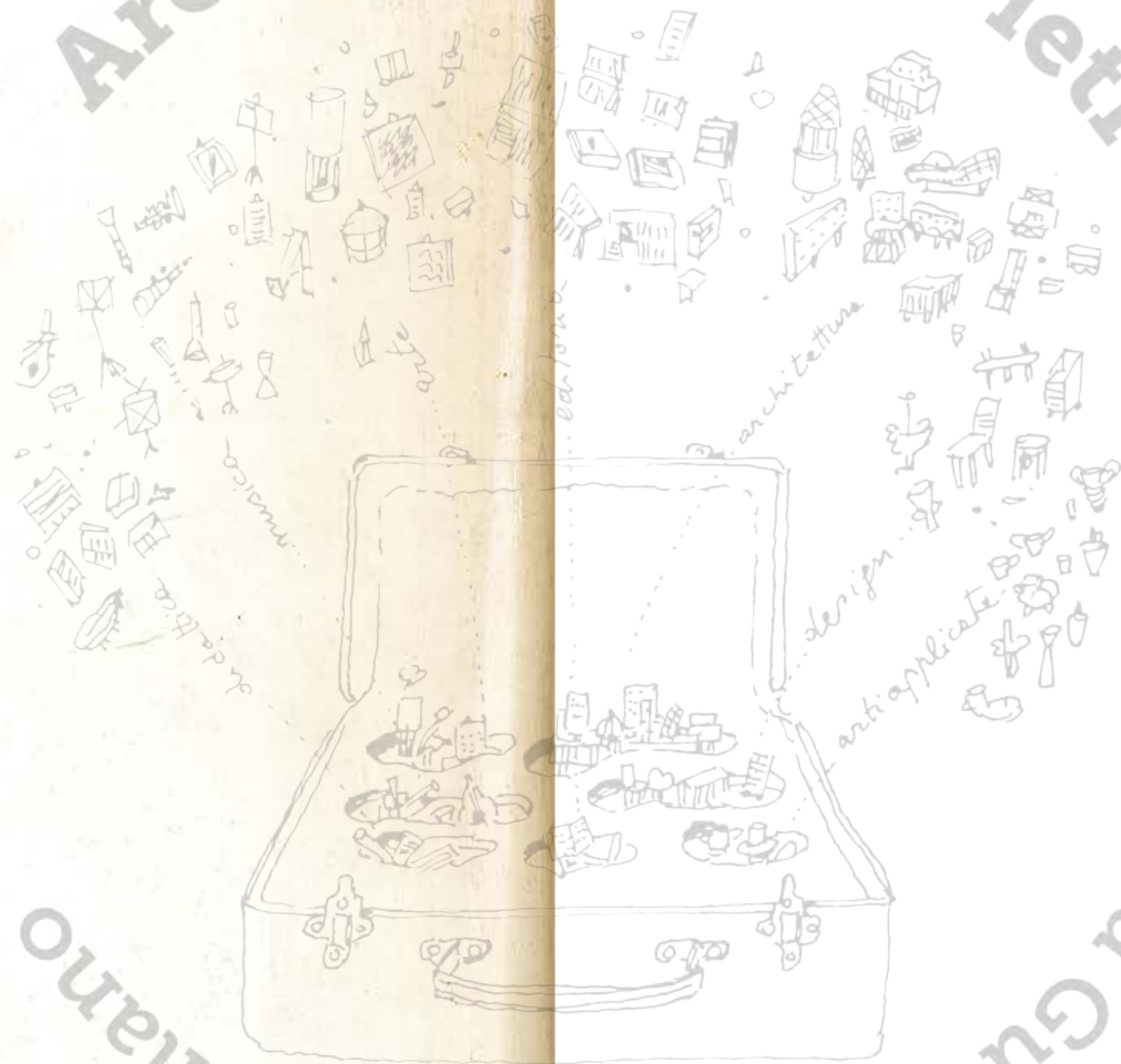


Archivio Ugo La Pietra



Via Guercino 7, 20154 Milano

Archivio Ugo La Pietra



Via Guercino 7, 20154 Milano