Il segno è di tutti

Il segno è comunicazione e interpretazione

Per superare l'analfabetismo visivo

l'artista fa esplodere il concetto di « reazione all'ambiente », trasformandolo da tendenza-moda in esperienza, ipotesi di lavoro.

Si impara a leggere scrivendo

Si riesce a leggere solo quello che si sa scrivere; permettere a tutti di imparare a scrivere l'immagine, accanto alle indagini interpretative della realtà, è funzione specifica dell'artista.

L'immagine è muta o l'immagine muta?

L'immagine che si capisce non si subisce.

SPAZIOARTE

SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 43
Roma - Tel. 688288
Numero Unico - Novembre 1974

CHE COS'E' UN ALBERO? E' UN ALBERO FORSE?

di Fabrizio Caleffi

« Che cos'è che dà alle opere di Arturo Carmassi la loro violenta capacità di trauma e le rende sconvolgenti, anche pericolose da guardare? Non è soltanto il senso del mistero, l'inquietudine, la ricchezza del significato che sembra difficile da esaurire, da chiarire completamente; o non soltanto la perfezione formale, né la forza della fantasia. Ma, al di sotto e prima di tutte queste cose, è il fatto che in esse si attua una coincidenza tra i fantasmi personali e i fantasmi dell'umanità, tra i miti dell'infanzia e i miti dell'infanzia storica, tra le figure di un inconscio privato, unico, che è quello dell'artista e la sacralità oscura, atavica e antica della mitologia originaria » scrive Roberto Tassi sul Mondo.
Un buon suggerimento per chi fa pittura. Isolare una parte della realtà, renderla indecifrabile, misteriosa, per poterla decifrare. (L'urlo di Munch). Anche un paesaggio, in questa prospettiva, diventa incomprensibile. Capovolgendo il principio della riconoscibilità del soggetto di un'opera, una macchia, in fondo, viene « capita » di più di un albero. *Perché che cos'è un albero? E' un albero forse? E' dunque solo una tautologia*? Sconfitta sul piano della comunicazione (un ruolo che forse non ha mai avuto e le è stato soltanto imposto ogni tanto), messa in crisi dall'apocalisse dell'estetica del bello (... Baudelaire, nei Diari intimi: « quel che non è leggermente difforme ha un'aria insensibile; ne consegue che l'irregolarità, cioè l'inatteso, la sorpresa, lo stupore, sono l'elemento essenziale e la caratteristica della bellezza »...), umiliata dalla mercificazione, ingannata dal nuovo mito della demistificazione & demercificazione, l'arte figurativa può passare al contrattacco definendosi Conflitto. Sergej M. Ejzenstejn (in Forma e tecnica del film e lezioni di regia, Einaudi), sostiene che il conflitto è « principio fondamentale dell'esistenza di ogni opera d'arte e di ogni forma d'arte ». E aggiunge: « perché l'arte è sempre conflitto:
1. per la sua missione sociale
2. per la sua natura
3. per la sua metodologia ».
...« la sua natura è un conflitto tra l'esistenza naturale e la tendenza creativa tra l'inerzia organica e l'iniziativa con uno scopo ».
Se « l'architettura è una musica congelata » dice Goethe, la pittura è una storia raccontata in silenzio.
(Non sono storie raccontate in silenzio le esperienze teatrali, per esempio, di Bob Wilson? E il teatro non « imita » la pittura con lo scopo di rincorrere la vita e sorprenderla in una smorfia che ne faccia intuire il segreto?).
L'ipotesi di una iconografia (conscia, preconscia e inconscia) collettiva in conflitto con le immagini della realtà individuale è suggestiva.
E se si ammette che funzione della pittura (non solo funzione, ma natura stessa della pittura) sia la descrizione di tale conflitto, cade la scuola critica delle tendenze (divisione della storia dell'arte in pittori raggruppati perché simili nella tecnica anche quando manca un qualsiasi manifesto programmatico che li unisca come divisione del lavoro artistico). Eventuali entusiasmi vanno però attenuati dal consueto rovescio della medaglia. A livello critico il discorso sulle tendenze è parzialmente superato dalla « tregua delle tendenze », dalla coesistenza pacifica, dalla fine delle ostilità tra gruppo X e gruppo Y (tanto ormai, bene o male, e più male che bene, ognuno il suo spazietto ce l'ha). E' proprio il mercato con meno scrupoli che ha approfittato di questa situazione per trasformare alcune gallerie in friggitorie d'aria. Lo slogan (più che altro l'illusione « pia o luciferina » come dice Arbasino) che tutto può essere Arte, nato con le migliori intenzioni, o almeno non con le peggiori, è diventato comodo alibi per collezionisti, critici, artisti, mercanti. Tutto è arte, d'accordo. Niente è arte, dunque.
« Se vediamo dappertutto delle metafore, cosa diventeranno i fatti? » (Bouvard et Pecuchet). Dino Buzzati ha scritto un racconto in cui il protagonista, un critico d'arte, costruiva la sua fortuna su una brillante invenzione.
Necroforo s.m. chi porta via i morti becchino necrotico agg. Pl. m. -ci che presenta necrosi necton s.M. invar. il complesso degli animali che si muovono liberamente, con movimenti propri, nell'acqua. E' dunque lecito supporre che le povere bestie abbiano un loro Edipo almeno latente che le porta ad una necrosi della personalità e le spinge a sublimare la pulsione verso Thanatos nella professione reale presunta od onirica di becchino?
Il critico di Buzzati inventava la critica informale (recensendo così una mostra di un pittore « astratto »: bztyhr kajgnab uai haiu); sopra abbiamo un piccolo modesto esempio di critica comportamentistica (che si è servita del dizionario Garzanti della lingua italiana).
Tutto questo naturalmente si inserisce in una dimensione più ampia: l'angoscia che abita i nostri giorni ha motivi generali (catastrofe dell'ambiente) e motivi particolari (le bombe di Brescia); si viene indotti a ripiegarsi su se stessi, a trasformarsi in Proustini di seconda mano che recuperano le parti peggiori del tempo perduto, proprio e altrui (altrui nel senso che una giovane che si veste « anni folli » può star bene e amen, ma una ragazza che si comporta, e dai col comportamento, da gagarella del Biffi Scala fa ammutolire di orrore), ad andare alla ricerca dei peggiori graffiti (la Coca Cola, per un verso o per un Warhol, continua ad essere in auge; e passi per la Coca Cola, il cui consumo ci accomuna, che gaudio, ai cosiddetti paesi egemoni, ma il rischio è di riportare alla ribalta la gassosa come ideologia e la gallina di Pascoli come poesia in attesa di un nuovo Vittorini e di una nuova Americana).
Mettersi la cravatta non vuol dire essere di destra, anzi (sapessi quanti sepolcri/sansepolcrini imbiancati si nascondono sotto gli stracci); ma se la cravatta stringe troppo, finisce che uno sputa certe sentenze e magari si entusiasma se in qualche angolo della penisola una superstite Penelope tesse la trama di un poema di seicentomila pagine in attesa del ritorno di Ulisse-lettore dallo stadio, circondato da quei proci dell'ex Gruppo 63.
Qualche avanguardista (più o meno operaio) di professione si spaventa, ma niente paura, come si è detto, avanti c'è posto, c'è posto per tutti. In realtà c'è posto per tutto se ogni cosa è al suo posto.
Torniamo al nostro esempio di critica comportamentista: i più attenti avranno notato (non senza rabbrividire) che lo « spirito » del complesso dei pesci era da spiritoso d'annata, da autore di quella barzelletta nata da un successo della tragicissima Dalida che diceva: il complesso di Edipo ha suonato Mama. Da una parte dunque si scivola nella celebrazione di un'Italia non migliore della sua nazionale di calcio, dall'altra la ricerca sperimentale viene uccisa (o si suicida, gesticolando in maniera tanto esagerata che la scimmia nuda si vede imitata da scimmioni pelosissimi e non si riconosce ed esce dalla galleria che espone body art o dal teatro dei gestuali convinta di essere quanto mai sapiens) relegandola in ambientini ad hoc.
All'inizio si è accennato al conflitto tra esistenza naturale e tendenza creativa. Non è un conflitto che tende a una soluzione. Quella del « tutto è arte » non è migliore di quella « vita come arte ». Nel primo caso si tende a porre l'Es là dov'era l'Io (oppure a passare attraverso la formula: la politica è tutto), nel secondo si coltiva l'illusione (anche un po' crociana, se vogliamo) della creazione spontanea e si finisce spesso per entusiasmarsi per il quadro della gallina del contadino furbetto (si tratta infatti sempre della gallina di Pascoli ritratta col pantografo). Il conflitto (che si intreccia al dualismo individuale/collettivo) non va risolto. *Un albero è anche un albero e ci si può arrampicare sopra.* Viene in mente un certo fumetto di Linus dove un cane veniva scambiato per dirigente industriale e quando si metteva a far pipì contro un albero tutti dicevano ma che bravo ma com'è disinibito poi scoprivano che era un cane e lo buttavano fuori dalla porta. Quello che va evitato è un impoverimento culturale programmatico. *Se non te la senti non sei obbligato a far pipì contro un albero.* L'importante è non farsi scambiare per dirigente industriale, per padrone tanto da diventarne un servo.
I futurologi dicono che in Europa siamo come in Grecia dopo la guerra del Peloponneso (vedi che fare il classico serve sempre, dice soddisfatto qualche candidato al ruolo di Quisling dell'Imperatore della Roma di domani, pensando all'investimento migliore: giocare al ribasso con le azioni Aristotele/Ari?). Ma c'è una differenza: i Greci non potevano sapere che cosa sarebbe successo dopo, noi sappiamo cosa è successo a loro e forse possiamo fare qualcosa.
Ma uno spazio operativo come Spazioarte cosa può fare?
Poco. Meno male. E' minore il rischio di non fare niente.
Può dunque invitare chi, al di là dell'area specialistica anche, si occupa di immagine a sbrevettare la propria produzione, a metterla cioè in circolazione liberandola da un codice ristretto per immetterla nel collettivo. Parole. Certo. Parole che non vogliono anticipare e selezionare a priori la pratica. Parole che vogliono soltanto suggerire agli operatori di tener conto dell'esercito dei consumatori di santini. Di quelli cioè che continuano a seguire tonache di vario genere e conseguentemente, nel campo dell'immagine, continuano a prediligere i santini. Qualcuno, mi pare Flaiano, diceva che non importa prendere la droga per essere drogati, basta che la prendano gli altri. Si tratta quindi di spiegare, di rendere (con i mezzi espressivi che ognuno ritiene più congeniali, dalla lezione alla provocazione) esplicito il proprio processo creativo o critico. Se si fa un segno, si tratta di raccontare, magari con altri segni, come si è arrivati a quel segno. Raccontare come? Per esempio avvicinando quel segno artistico ad un segno analogo comune.
Allora, cominciamo?
Che differenza c'è tra un albero e un albero?

Arte gioco

Quando l'uomo, fanciullo, gioca cavalcando una scopa, pur senza volerlo afferma la priorità del non-impegno sintetico e gestuale sull'elaborazione precostituita della rappresentazione. Se poi, adulto, preferirà descrivere un cavallo bardato, sarà solo perché vorrà completare in lui un'immagine ormai nota e purtroppo convenzionale; non godrà più di quel problema che felicemente l'illuminava lasciando una sua parte nell'ombra, ma ricalcherà la soluzione imparata a memoria. Scrive Schiller: « L'animale lavora se il movente della sua attività è la mancanza di qualche cosa; e gioca se invece lo muove la pienezza della sua forza, se a stimolare la sua attività è un'esuberanza di vita ». Nel fanciullo che gioca c'è in effetti il senso vitale, felice del « fare » e del « creare », sempre alieno dalla preoccupazione dei fini che potrebbero essere assegnati all'esercizio ludico. Non intendo qui riprendere le teorie del Froebel sulla pedagogia del gioco, essendo puramente incidentale il riferimento all'infanzia; è però noto come non sia possibile analizzare a fondo il fenomeno artistico, senza tener presente — in qualunque forma e circostanza — il suo carattere sostanzialmente ludico. (. . .)

La componente ludica dell'arte consisterebbe così in una disposizione a fare, indipendente dal possibile risultato. In linea teorica tale concezione è perfettamente giustificata, ma la sua letterale interpretazione offre all'artista pigro (o smaliziato) il comodo usbergo dell'esercizio ludico inconseguente, privo per definizione di valori estetici. (. . .)

La nozione di « morte dell'arte », a causa di quest'equivoco, verrebbe riassorbita dall'altra, sdrammatizzata e più disponibile, di « vita dell'arte per il **gioco**, per l'evasione ludica — letteralmente — dell'uomo-massa. La disposizione curiosa della collettività a manifestazioni di questo genere, dimostra che il cosiddetto fruitore è oggi molto spesso lontanissimo dal comprendere la differenza dei gradi di fruizione, tra la semplice « socialità » cointeressata e **complice** e l'effettivo interesse sociale per la creazione dell'artista. La componente pseudo-ludica è infatti considerata la via più facile, più corta, per coinvolgere brutalmente la socialità, ma non è certo la via migliore. Una ludicità di questo tipo rappresenta tutto sommato la forma meno evoluta per risolvere il problema arte-fruizione; è infatti evidente che tale indispensabile collegamento non può essere effettuato con operazioni ambiguamente ludiche, che del gioco estraggano solo i dati illusivi e caduchi, come estemporaneità non durevole e senza effetto sulla socialità dell'estetico.

L'arte come **gioco** si giustifica invece non solo in se medesima, ma soprattutto per il risultato; e poco importa se quest'ultimo non sia previsto dall'artista nella maniera in cui poi viene a realizzarsi; importante è che un risultato di valore sia realmente possibile. Gratuito nel modo, il gioco estetico è quindi estremamente concreto nel risultato. Qesta imprevedibilità costituisce la dinamica autonoma del fare-arte come fare-gioco, e risiede principalmente nella capacità del segno di oggettivarsi e di ridursi a valore.

Nel presente saggio mi sono proposto di dimostrare che — nonostante ogni apparenza — l'artista è oggi in crisi perché non sa (o non vuole più) « giocare » per riscoprire la virtù dei propri segni, la loro funzione contestuale. Il gioco cui crede di partecipare è invece quel sostanziale non-gioco, che in realtà gli impedisce di affermare la propria congeniale e creativa capacità ludica. Credendo d'indicare al contesto sociale una possibilità liberatoria ed evasiva, egli in effetti invita gli altri a giocare quando egli stesso ha ormai perduto il gusto e la stessa nozione di arte come gioco; in luogo di segni, rileva quindi semplici connotazioni di un'allusiva e letteraria miscredenza.

La odierna situazione delle arti si può così riassumere nell'impossibilità o nel rifiuto di forme di comunicazione e di segnali autonomi. L'artista non sceglie il segno, ma viene piuttosto scelto per una segnaletica che attinge la sua priorità dall'uso comune; oppure è introdotto all'operazione estetica da nozioni basate su dati verificabili a priori, che crede stabiliti dalla scienza e dal progresso tecnologico. L'arte odierna in fondo non è riuscita ancora a sostituire, salvo poche eccezioni, l'espressività delle poetiche del passato (anche recente) con dei segni di pari valore. Fino a qualche anno fa, un sacco poniamo di Burri o la traccia significante d'una tela di Wols, oltre ad avere un preciso carattere semantico, costituivano un valore in se, che non era necessariamente determinato dal tipo di comunicazione o di segnali prevalente in una certa area di civiltà e di storia. Cioè, il suo peculiare significato non gli derivava tanto dall'essere in accordo o in opposizione all'ideologia ed ai problemi del proprio tempo storico, quanto dal fatto di porre in modo nuovo e connaturato allo

stesso « fare » artistico, una realtà originale di segni e di segnali. Quale sollecitazione autonoma che si esplica nell'ambito della civiltà e della cultura, l'arte non può infatti assumere che ipotesi e forme di comunicazione originali, le quali sono tali solo se assumono valore in quanto problemi e sollecitazioni di problemi.

Nell'attuale situazione dobbiamo invece constatare questa quasi generale costante, che il segno problematico e incisivamente autonomo, non è stato sostituito da segni o segnali, da oggetti o forme altrettanto problematiche e incisive. Noi sappiamo che qualsiasi problema ha un carattere infinitivo; la problematica artistica raggiunge questo carattere in ragione del valore e del significato che attraverso l'operazione estetica rivela nell'opera compiuta e propone nelle nuove ipotesi. E' evidente, invece, che il carattere infinitivo dei problemi artistici non è posto oggi che in termini di teoria, il più delle volte priva del conforto di un autentico « fare »; la teoria in questo caso resta un apriori, che convalida se stesso con la semplice forza presunta della profezia.

Nei problemi dell'arte, A non significa mai A, ma A+1+2+3, e così via. Il rischio appunto che l'arte oggi corre, è quello della mimesi inconseguente, che non consiste solo nella riproduzione pedissequa e inutile dell'oggetto, ma anche nella ripetizione meccanica e illusoria di un'operazione che tende semplicemente a riprodurre se stessa. Il gioco, come « metodologia » dell'inedito e riproposta della virtù del segno, può invece costituire delle possibilità operative di tipo contestativo e demitizzante, quelle appunto che anche in altre occasioni ho voluto definire « ironistiche »; perché vi è oggi indubbiamente nell'arte — e direi in generale nella cultura — una crisi nella crisi: quella dell'ironia creativa.

Non è necessario sottolineare che la concezione ironistica dell'arte è assai diversa da quella di comune accezione. Filosoficamente, e nella sua derivazione romantica, l'ironia è « la chiara coscienza della eterna mobilità », per cui l'idea non rimane mai ristretta in una sfera puramente ideale, ma diviene fatto, motilità ed esperienza continua. « Un'idea è un concetto condotto fino all'ironia » (Schlegel). L'ironismo dell'arte è quindi il trasferimento della motilità dell'idea al segno, come recupero di possibilità altrimenti disperse o inutilizzate. L'arte come gioco non può essere pertanto che un'arte ironistica, in quanto modo di pervenire all'evento, a un grado di valore inedito e tuttavia sempre aperto al nuovo problema. L'ironismo del segno respinge ciò dove sia tutto chiaro, tutto spiegato; è di conseguenza lo scacco alla cattiva abitudine di credere o di ridere facilmente, per eccesso di ottimismo e di fiducia. Mentre oggi si teorizza la fine dell'atteggiamento creativo, per assumere risultati già definiti in altra sede, per altre e diverse finalità, l'ironismo dell'arte può ancora offrire la possibilità di assumere valori durevoli; valori che vengano affermati nel tempo, alla stessa stregua della loro successiva negazione. Con l'atteggiamento ironistico, l'artista opera sapendo che il suo atto è in ogni istante una forma di superiore conoscenza e di dubbio, una parentesi che allevia la nostra angoscia del finito, un segno che ci ricollega all'infinito attraverso la indefinitiva problematicità.

Per l'artista non ci sono infatti che due modi di porsi di fronte al mondo contemporaneo, alla scienza e alla tecnologia; uno è quello di integrarsi nel problema nella sua totalità idealistica, con una operazione di carattere sostanzialmente metafisico e quindi non dialettica e non contributiva; l'altro è il modo dell'arte come **gioco** del fare, quello della motilità e dell'**ironia**, per il quale la scienza stessa viene continuamente riconsiderata nei suoi riferimenti linguistici al problema dell'arte; la quale in questo modo aiuta non solo se stessa ma anche la scienza, che viene spronata a ripensare continuamente il suo stesso significato.

Vi è in ciò una possibilità operativa di sottrarre il prodotto estetico alla cosiddetta « morte hegeliana », in quanto l'ironismo può configurarsi — nella sostanza — come una **razionalità** più elevata ed utilizzabile; e in questo l'arte non solo non muore ma può divenire il correttivo della nostra « sapienza », o meglio una **scienza delle scienze.**

(da « Socialità del gioco e valore estetico » di Guido Montana, Ed. SILVA 1966).

SCHEDA INCHIESTA N.1

compilare le risposte su di un foglio e spedirlo o consegnarlo insieme con la scheda a SPAZIOARTE
Via A. Brunetti, 13
Roma

SPAZIOARTE

1 Quale funzione esercita ancora l'arte nell'attuale società tardo-capitalistica?

2 Nel veloce "ricambio" delle correnti d'avanguardia vede un interesse di mercato od una reale necessità culturale di ricerca?

3 Quale è il ruolo delle gallerie d'arte nel contesto attuale?

4 E quale dovrebbe essere?

5 Quale è il ruolo dei Musei nel contesto attuale?

6 E quale dovrebbe essere?

7 Quale è il ruolo del critico nel contesto attuale?

8 E quale dovrebbe essere?

9 Quale è il ruolo dell'artista nell'ambito attuale della società?

10 E quale dovrebbe essere?

11 In quale misura gli attuali mass-media riescono a informare il pubblico sulla reale situazione culturale e artistica?

SPAZIOARTE

Da una necessità
di analisi sociologico-culturale
della frammentaria e nebulosa
situazione artistica attuale,
si è venuta formando l'idea di
un certo tipo di operazione che,
nell'intento di un confronto di contenuti,
si ponga al di sopra delle barriere
di tendenza e delle suddivisioni
tra mezzi espressivi diversi.
Proponiamo quindi una diversa gestione
culturale, sia su queste pagine
che negli ambienti di « Spazioarte ».
SPAZIOARTE, dunque,
nel senso pieno della parola,
come abbattimento sia del concetto di
« galleria-sacrario »,
che dell'innaturale rapporto tra
questa e lo « sprovveduto-visitatore ».
I mezzi per raggiungere lo scopo?

● « Comunicazione continua »,
« intervento attivo »,
sostituzione di concetto di
« galleria da visitare » con quello
di « spazio d'incontro ».
Offriremo infatti spazio a tutti coloro
che operano nei diversi settori dell'immagine.
Ogni operatore avrà modo,
con diversi mezzi, di poter chiarire
la propria scelta di linguaggio
confrontandosi con la critica
e con il pubblico.
Come abbiamo accennato,
caratteristiche di SPAZIOARTE sarà
la comunicazione continua,
attuata in diverse forme, e di conseguenza
la possibilità di « intervento attivo »:

● Il primo canale di comunicazione
è costituito da questo foglio periodico
su cui saranno ospitate le tavole rotonde
relative ad ogni intervento a Spazioarte
oltre ad articoli su problemi d'attualità
nel campo dell'arte
e della sociologia dell'arte.
Uno spazio libero sarà poi lasciato
a disposizione di quegli operatori culturali
che avranno degli interventi da proporre.

● Altro canale di comunicazione
al servizio di SPAZIOARTE
è il video-tape. Chiunque avrà quindi.
la possibilità di accedere in ogni momento
alla visione dei dibattiti e
degli interventi registrati,
nonché di intervenire direttamente,
con apporti originali, sull'argomento.
L'attrezzatura, come lo spazio libero
del periodico,
sarà a disposizione
di quegli operatori culturali che
vorranno verificare all'interno di SPAZIOARTE
il proprio lavoro.

● Verrà inoltre messo un tabellone murale
a disposizione di tutti,
artisti, fruitori e critici,
per interventi estemporanei e
per confronti di idee.
Sullo stesso tabellone saranno inoltre
affissi articoli (pubblicati da quotidiani
e periodici) sull'arte come spunto
dialettico, oltre a brani di libri
particolarmente interessanti,
o la recensione degli stessi.

● Un certo numero di saggi critici sull'arte
e sulla sociologia dell'arte saranno
comunque sempre a disposizione
per la consultazione.

● Una SCHEDA-INCHIESTA (allegata anche
al presente numero di SPAZIOARTE)
sarà distribuita a critici,
artisti e galleristi nonché
ai visitatori di diverse gallerie di Roma,
per raccogliere dati significativi
sulla situazione attuale dell'arte,
che saranno poi elaborati statisticamente
alla fine della stagione.

● I risultati saranno riportati
e commentati su di un libro
che riassumerà il lavoro
di analisi e ricerca attuato
nell'ambito di SPAZIOARTE.
Tutta l'operazione di SPAZIOARTE
per la stagione 1974-75
sarà quindi sostanzialmente una *proposta:*
la proposta di « giocare » con le immagini;
(a questo proposito sembra opportuno
riproporre un saggio
in cui appare evidente il valore
che assume il carattere ludico-creativo
dell'intervento artistico:
« Socialità del gioco e
valore estetico »
di Guido Montana, pubblicato nel 1966
e di cui riportiamo nella pagina
precedente uno stralcio).

tipo di studi effettuati
- ☐ scientifico
- ☐ umanistico
- ☐

a livello
- ☐ medio
- ☐ universitario
- ☐

tipo di cultura nel campo dell'arte
- ☐ scolastico
- ☐ autodidattico
- ☐

professione | età

nome

cognome

indirizzo

SPAZIOARTE

Periodico mensile
Anno 1, Novembre 1974
Numero unico in attesa di autorizzazione
Distribuzione gratuita

Direttore responsabile: Valerio Eletti
Redattori: L. Belli, V. Eletti, M. Marafante

Grafica: Leila Arrankoski
Stampa: Multigrafica Editrice s.r.l.