

Interventi di:

Cavart, Dalisi, De Angelis, Global Tools,  
Gruppo « Teoria », La Pietra, Mendini,  
Natalini, Raggi  
sull'argomento

L'ARCHITETTURA RADICALE  
È MORTA: VIVA  
L'ARCHITETTURA RADICALE

# SPAZIOARTE

10 & 11

inchiesta / ANCORA QUADRIENNALE  
Bellonzi, Ekhard, Mori, Nicolini,  
Vincitorio, Volo  
biennale / Crispolti  
documenti / D'Amore, Marziano  
partecipazione / Summa  
lettere / Calvesi  
repliche / Potestà  
schede articoli  
schede libri

anno IV - giugno/ottobre '77  
abb. postale - gruppo IV

L. 2.000

# SPAZIOARTE

periodico di analisi e studi  
sulle comunicazioni visive

N° 10 & 11 - Anno IV - Giugno/Ottobre 1977

Coordinatori: Valerio Elettì e Mauro Marafante

Segretaria di redazione: Giulia Salvi

Intervento per immagini sull'inchiesta « Ancora Quadriennale »:  
Giancarlo Montelli

Servizio schede: Paolo Boccacci

Hanno collaborato a questo numero: Fortunato Bellonzi, Lapo Binazzi, Cavart, Enrico Crispolti, Riccardo Dalisi, Bruno D'Amore, Almerico De Angelis, Godwin Ekhard, Global Tools, Gruppo « Teoria », Ugo La Pietra, Luciano Marziano, Alessandro Mendini, Virgilio Mori, Adolfo Natalini, Renato Nicolini, Simonetta Potestà, Franco Raggi, Franco Summa, Francesco Vincitorio, Andrea Volo.

Ha collaborato al coordinamento della parte monografica: Ugo La Pietra

## SOMMARIO

|                                                                          |    |                                                                                                                                                 |
|--------------------------------------------------------------------------|----|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| L'ARCHITETTURA RADICALE<br>È MORTA: VIVA<br>L'ARCHITETTURA RADICALE      | 1  | Cavart, Riccardo Dalisi, Almerico De Angelis, Global Tools, Gruppo « Teoria », Ugo La Pietra, Alessandro Mendini, Adolfo Natalini, Franco Raggi |
| ANCORA QUADRIENNALE                                                      | 21 | Fortunato Bellonzi, Godwin Ekhard, Virgilio Mori, Renato Nicolini, Francesco Vincitorio, Andrea Volo                                            |
| DISSENSO SUL DISSENSO?                                                   | 28 | Enrico Crispolti                                                                                                                                |
| SU CERTI PROBLEMI DI<br>METALINGUAGGIO IN ARTE<br>E NELLA CRITICA D'ARTE | 31 | Bruno D'Amore                                                                                                                                   |
| A MISURA DI TERRITORIO                                                   | 32 | Luciano Marziano                                                                                                                                |
| ARTE FIERA DI BOLOGNA                                                    | 33 |                                                                                                                                                 |
| PARTECIPAZIONE                                                           | 34 | Franco Summa                                                                                                                                    |
| LIBRI                                                                    | 36 |                                                                                                                                                 |
| LETTERE                                                                  | 37 |                                                                                                                                                 |
| REPLICHE                                                                 | 38 | Simonetta Potestà                                                                                                                               |
| FUORI TESTO                                                              |    | Schede                                                                                                                                          |

Direzione, Redazione, Amministrazione e Pubblicità:  
Spazioarte, Via di Monte del Gallo 26 - 00165 Roma

telefono: 6372810/6375374

conto corrente postale n. 19845007

Direttore responsabile: Valerio Elettì

Direttore editoriale: Mauro Marafante

Registrazione Trib. di Roma n° 15688 del 20-11-1974

Abbonamento annuo L. 6.000 (studenti L. 4.800) - Estero L. 8.000

Periodicità: bimestrale

Editore: Patrizio Graziani (Edizioni dell'Urbe)

Spedizione in abbonamento postale gruppo IV



associata all'USPI





## UGO LA PIETRA

Al di fuori del sistema, dai primi anni del '60 ad oggi, si sono avvicendate una serie di esperienze, che i detentori della disciplina architettonica hanno spesso ignorato o comunque sono riusciti facilmente a liquidare in quanto nate e sviluppatasi in modo « anormale ».

Al di là di analisi particolari, su situazioni o autori più o meno impegnati al di fuori della logica che il lavoro dell'architetto non deve necessariamente esaurirsi nel « costruito ». L'abitazione, l'oggetto, l'urbano nella loro fisicità non sono stati il fine ultimo delle proposte formulate dagli architetti radicali, ciò che maggiormente ha occupato l'attenzione di questi operatori (come altri operatori estetici) è riferibile soprattutto alla ricerca di modi per migliorare « la qualità della vita » nel rapporto tra individuo e ambiente.

Ancora prima del famoso '68, attraverso una serie di analisi critiche spesso di grande lucidità, alcuni architetti, come molti uomini di cultura, avevano preso coscienza che lo spazio all'interno del quale ci trovavamo a vivere ed operare non era altro che la descrizione fisica del potere.

Questa constatazione pose molti operatori in un atteggiamento critico « di attesa » posizione questa che determinò uno scollamento tra la teoria e la pratica di detti operatori.

In questa situazione di attesa l'architetto radicale riuscì comunque ad operare con interventi che non rispondevano alla logica dello sfruttamento e che non erano, ovviamente, le forme della situazione « liberata ». La sua azione quindi è stata quella di « disequilibrare » mediante l'analisi

e la verifica delle situazioni ambientali e sociali all'interno delle quali ci trovavamo ad operare, con una fisicità critica e soprattutto con l'uso dell'immagine intesa come strumento disvelatore delle situazioni in cui l'utilità e l'abitudine avevano creato una struttura di comportamento molto rigida.

Questo atteggiamento sviluppò quindi una vasta ricognizione sui mezzi di espressione e sulle capacità di utilizzare nuovi strumenti per sollecitare soprattutto la presa di coscienza di alcuni fenomeni legati alla società urbanizzata.

Il disegno, l'immagine fotografica, il video-tape, il cinema e altri mezzi di espressione non furono quindi semplici strumenti per la rappresentazione di un « progetto » da realizzare, ma costituirono momenti autonomi e « finiti », al pari del progetto architettonico tradizionalmente inteso.

Anche se spesso i vari autori o gruppi di lavoro usarono differenti termini per indicare le loro esperienze (Superarchitettura per i primi progetti degli Archizoom e Superstudio, Architettura inconscia per i cataloghi di strade e paesaggi americani di Gianfranco Pettena, Architettura Disequilibrante per i progetti e gli interventi provocatori e disvelatori di Ugo La Pietra, Architettura Eventuale per Almerico De Angelis, Architettura d'Animazione per i lavori di Riccardo Dalisi a Napoli, Urbanistica Vegetale per i fumetti degli Street Farmer, Architettura Povera per le azioni del Libidarch a Torino, Progettazione di Comportamento per gli Ufo) in effetti tutte queste proposte non finirono mai nei libri di testo né all'interno delle Facoltà di Architettura né riuscirono mai a competere con le opposte tendenze (vedi « neo-razionalismo » e « monumentalismo »). Queste ultime sono oggi decisamente vincenti su tutti i fronti (proprio come a Kassel oggi è vincente la corrente artistica della cosiddetta Nuova Pittura) esse vivono

il loro successo nelle accademie, tra di speculatori e i burocrati proprio e soprattutto per il recupero di quella « specificità disciplinare » che si andava irrimediabilmente perdendo.

Un recupero di disciplinarietà è scapito dell'individuo e dei suoi bisogni: è sufficiente guardare i progetti di questa corrente per notare come siano sempre privi della presenza umana. Plastici monocromi, prospettive centrali con ombre nette a 45°, atmosfera di piazze metafisiche e di monumenti ispirati al « patrimonio » formale esplorato durante il periodo nostrano « razional-fascista », sono gli elementi più ricorrenti nei progetti che ormai riempiono tutte le riviste di settore e che, al contrario di ciò che è avvenuto per gli elaborati dell'architettura radicale, sono l'espressione « esaltata » di ciò che dovrà essere il costruito.

Oggi, alla sfrenata attività del neo-razionalismo vincente ed operante si contrappone (soprattutto in Italia) la fine di quasi tutte le esperienze radicali.

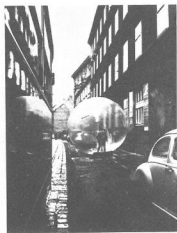
In questo senso si parla ormai della possibilità di storicizzare questo fenomeno; in effetti, sono quei fenomeni esauriti o in via di esaurimento sono suscettibili di questo tipo di analisi; per esempio dopo la costruzione del Museo Georges Pompidou a Parigi potrebbe essere possibile storicizzare il Gruppo Archigram Inglese, dalle sue origini culturali (Buckminster Fuller) alle sue prime battaglie ideologiche dove mass-media e tecnologie industriali avanzate si fondavano per proporre nuove tipologie e nuove forme di insediamento.

E ancora, dopo la scomparsa dalla scena radicale dei vari gruppi fiorentini alcuni integrati nel processo di inserimento e di scalata alle ancora esistenti strutture baronali della Facoltà di Architettura, altri completamente riconoscibili nella logica produttiva della « grande industria » credo che sia possibile storicizzare il



PRODUZIONE INDUSTRIALE  
E  
CREATIVITÀ INDIVIDUALE  
scena 6

IL CAPITALE aveva rivolto da tempo la sua attenzione ai SERVIZI. «Controllando i SERVIZI» — diceva il CAPITALE — «mi sarà più facile controllare la società» e mise delle PRESE DI CORRENTE A PAGAMENTO nel TERRITORIO nella foresta e dappertutto. Il PAESAGGIO si popolò di TRALICCI di STAZIONI DI PEDAGGI e GABELLIERI e di TELEFONI.



loro lavoro e comportamento, e soprattutto capire la loro evoluzione e il loro atteggiamento «radicale» che non fu mai frutto di una scelta, ma unica possibile strategia (di disturbo) che la «povera» provincia consentiva ai giovani architetti di allora di sviluppare in attesa di raggiungere qualche posizione privilegiata!

Molto difficile sarebbe invece sviluppare una teoria di analisi completa in riferimento a tutte quelle forze radicali che ancora sono presenti sulla scena internazionale, anche solo come presenza produttiva (vedi le recenti mostre di Hollein a New York e degli Haus Rucker a Parigi).

Ciò che comunque colpisce non tanto uno storico quanto un qualsiasi uomo di cultura che si era avvicinato a certi problemi e che magari aveva letto il libro «Architettura radicale», è la difficoltà di ritrovare, tutta una serie di autori (che solo due anni fa con il loro saggio la Navoni e Orlanndon citavano tra i maggiori rappresentanti dell'architettura radicale) ancora operanti al di fuori del sistema, contro le istituzioni, i burocrati, gli speculatori.

Effettivamente dove sono finiti i vari operatori fiorentini, che animavano fino a poco tempo fa il più grosso gruppo di «radicali»: La Global Tools? dove sono finiti i gruppi di Torino Strum e Libidarch? dov'è finito il progetto della Global Toois (laboratori didattici per la liberazione della creatività individuale), progetto a cui partecipavano ben cinquanta architetti radicali sparsi su tutto il territorio italiano?

Tutto finito.

Tutti o quasi nel migliore dei casi hanno ritenuto di seguire altri itinerari!

Una scelta fatta da molti ma che non corrisponde certo alle necessità del momento; l'unica cosa che può consolare è che questo tipo di comportamento in effetti forse nasce dall'esigenza di lasciare il posto a forze più

giovani o più profondamente radicate ai problemi reali della nostra società. Questa ipotesi è confermata dal fatto che gruppi e operatori che lavorano «nel» e «per» il territorio ormai non si contano più: animatori, organizzatori di centri sociali, di centri giovanili, gruppi teatrali, operatori estetici che intervengono nell'ambiente urbano, visualizzatori che applicano tecniche nuove di decodificazione; l'Italia sembra ricoperta da una fittissima rete di operatori che lavorano nel sociale.

E anche se all'interno di questa rete pochissime sono le presenze legate al passato dell'architettura radicale non è difficile cogliere le matrici, le indicazioni e le anticipazioni che questa vasta e sotterranea area culturale ha saputo insinuare nella cultura degli anni sessanta e i cui risultati incominciano ad apparire oggi.

Convinto di questa analisi a tutti coloro che mi annunciano che «l'architettura radicale è morta» io rispondo: «viva l'architettura radicale».

«Abitare è essere ovunque a casa propria». (Ugo La Pietra)

«... Nel mio lavoro distruggo gli oggetti nella fantasia e li ricreo in modo da eliminare la costruzione. Probabilmente quello che dico significa soltanto che non ho mai imparato a progettare». (Max Peintner)

«I pali sono un'energia informativa che si può trovare ovunque». (D. Greene / M. Barad)

«La mia testa è la mia città, la mia città è il mio cervello, il mio cervello è la mia rivoluzione». (Gruppo Salz der Erde)

«Ogni pianificazione urbana si comprende soltanto come campo della pubblicità-propaganda di una società,

vale a dire organizzazione della partecipazione a qualcosa a cui è impossibile partecipare». (Internazionale Situazionista)

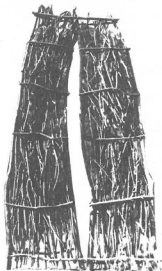
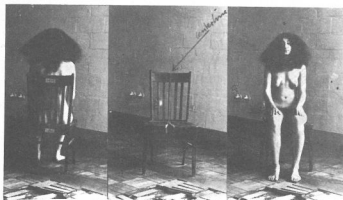
«L'architettura d'opposizione non ha stile, non è una soluzione, si definisce come pluralità di approcci, spregiudicati, critici, provocatori, alla complessità e alle contraddizioni del reale». (Franco Raggi)

«La radical architecture si colloca all'interno del più generale movimento di liberazione dell'uomo dalla cultura, intendendo per liberazione individuale dalla cultura la rimozione di tutti i parametri formali e morali che agendo come strutture inibitorie (inibitorie in quanto non auto-progettate) impediscono all'individuo di realizzarsi compiutamente». (Andrea Branzi)

«Muovetevi assieme e fate esperienza della gravità. Toccatevi con le mani l'un l'altro rispettivamente e reagite alle forze di gravità». (Ann e Lawrence Halprin)

«... Si avverte l'esigenza di inserire, tra ricerca tecnologica e studio dell'antico, un atteggiamento di ricerca radicale, una riflessione sulla forza di partecipazione, sulla capacità comunitaria della creatività e del libero sviluppo della intelligenza immaginativa». (Riccardo Dalisi)

«Vi hanno insegnato che la vita è 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 este-



tici. Siate consapevoli del fatto che siete capaci e responsabili di formare esteticamente il vostro ambiente». (Gruppo TOK - 1973)

«... Il nostro compito dovrebbe essere il disegno dei sistemi e processi per il completamento delle necessità creative umane, più che un disegno di prodotti e ambienti funzionalmente ed esteticamente perfetti, in modo da inserire l'utente nel processo creativo stesso». (S. Ivekovic - 1972)

«... Le invenzioni si verificheranno non nei laboratori ma nelle strade. Non ci saranno pionieri di tecnologie liberatorie in camice bianco, bensì operatori disimpegnati con strumenti e azioni e arnesi che utilizzeranno come veri e propri giardinieri». (Street Farm - 1971)

«... Gli oggetti a nostra disposizione sono scomparsi, gli accessori i soprammobili i mobili le pareti e anche la casa la città e tutto il resto, che bello! Rimane il pianeta il cielo le stelle gli alberi... per ricominciare da capo. Purtroppo si scoprono delle prese di corrente a pagamento nel territorio e dei telefoni-spia, il capitale è arrivato fino a lì. Ecco! il territorio non è solo immaginario si comincia a porci attenzione ora e forse è già tardi. Ci restano degli attrezzi rudimentali con cui possiamo fare qualcosa, un golf all'uncinetto, un ricamo, dei comportamenti rudimentali come scalare un albero, fare una nuotata, un giro in bicicletta, delle tecniche rudimentali come canalizzare acqua, orientarsi. (UFO, Lapo Binazzi - 1971)

«L'Architettura commestibile: Tre mesi prima del primo allungaggio statunitense il dipartimento di stato americano chiese a tutti i governi di promuovere una celebrazione mondiale in tale occasione. L'Austria si impegnò a collaborare alla richiesta e invitò i propri astronauti, Haus-Rucker-Co, a preparare le cerimonie nazionali austriache.

Haus-Rucker-Co non hanno avuto dubbi sul modo di esprimere la gioia degli austriaci. Disegnarono una torta a forma di luna gigante, simbolo della abilità austriaca nel cucinare e simbolo anche dell'altra valentia austriaca: l'arte del mangiare. (Haus-Rucker-Co - 1969)

«... Gli Ossi, oltre a servire generalmente di sostegno e d'appoggio alle parti molli, sono ancora impiegati del costruire le casse Ossee per la custodia dentro di loro di certi importanti Visceri, onde vengano ad essere sicuri e difesi dall'ingiurie, e dalle pressioni, cui potrebbero soggiacere in virtù dell'incontro e dell'impulso dei corpi esterni. Il corpo 9999 è in trepidante attesa per il fatidico momento dell'arrivo dello 0000 nella finestra del contatore digitale». (Gruppo 9999 - 1972)

«Da un po' di tempo penso che quando si disegnano gli strumenti basterebbe rappresentarne scarsamente il diagramma delle operazioni fisiche, mentali e psichiche che il corpo umano compie mentre li usa. Penso anche che si possano disegnare oggetti come diagrammi o promemoria di stati elementari cioè cosmici del corpo umano; sia che si tratti di stati muscolari, ormonali, mentali o psichici». (Ettore Sottsass - 1971)

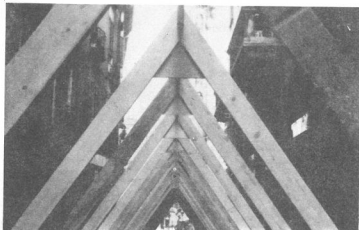
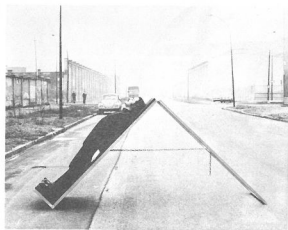
«Il sistema su cui agire progettualmente è la cultura architettonica intesa come campo di valori trasmissibili e come mezzo (utensile) per trasformazioni sociali. Questo "sistema" è l'unico "oggetto" che ci interessa. Un oggetto dunque che non coincide né con il "prodotto" né con le sue "parti": un oggetto-struttura un meccanismo a reazione multipla, un oggetto tangibile, omogeneo ed isotropo, coerente al sistema sociale che lo produce e sostiene. La cultura architettonica si presenta oggi stabilizzata in categorie e generi autosufficienti e perfetti (dove l'interdisciplinarietà è

un'associazione di mutuo soccorso, i metodi scientifici mutue garanzie) organizzata secondo modelli tecnologici e artistici e condizionata dalle strutture formali del potere. I suoi processi sono concatenazioni logiche, le verifiche sono semplici check-in tesi al controllo della restituzione di tutti i dati immessi. La cultura istituzionalizzata mima il potere: quando lo contesta o lo critica resta nel suo ruolo di giullare cui tutto si perdona (purché serva). I modelli di qualità coincidono con i modelli di quantità. Ogni azione si progetta elabora e trasmette secondo precise sequenze. Sconvolgere questi tempi, interrompere la concatenazione causa-effetto comporta la squalifica culturale: vuol dire non stare alle regole, perciò non funzionare, quindi "sbagliare". (Superstudio - 1970/71)

«Tutto è architettura», perché l'uomo fin dai primordi crea condizioni artificiali, si protegge fisicamente e psichicamente e allarga la sua sfera, determinando l'ambiente, e così agendo manifesta se stesso comunica con gli altri partendo dalla coscienza dell'origine religioso-liturgica dell'architettura e dell'arte, le quali originariamente visualizzano simbolo, segno, espressione, "monumentum". Questa architettura, intesa in senso stretto e nel suo significato più vasto, diventa per l'uomo il mezzo per realizzare in essa se stesso il suo spirito e la sua carne quali fatti sensibili e spirituali». (Hans Hollein - 1972)

«Adhocismo è: l'usare uno spazzolino per pulire la macchina da scrivere. Adhocismo è: l'usare gli avanzi della minestra per fare la salsa della pastasciutta. Adhocismo è: usare un coltello come cacciavite, un cacciavite come cesello, un cesello come pugnale e un pugnale come coltello...». (Charles Jencks - 1970)

«Suonare la città significa che un giorno, lontano, quando vedremo un



uomo, giocare con un lungo bastone, attraverso una cancellata, e lo sentiremo fare con gli elementi paralleli della cancellata delle linee tratteggiate di rumore, più fitte o meno fitte non vedremo un poliziotto arrestarlo perché disturbava l'ordine». (Giuseppe Chiari - 1970)

«La città intermedia promuove la creazione di strutture alternative di controinformazione per demistificare l'ideologia dei padroni per informare delle lotte, per dare strumenti nuovi alla creatività proletaria. Centri attrezzati, silos di informazioni, flussi di messaggi creano nodi e reti di una struttura urbana eversiva che riqualifica e dà senso alla città». (Gruppo Strum - 1972)

«Le loro "costruzioni impossibili" nascono in luoghi semplici nella loro formazione, che danno così loro la possibilità di esercitare la [loro fervida] fantasia. Tecnicamente precisi, si dedicano al lavoro di gruppo. L'interesse per lo spazio ha radici essenziali. Elegge nel suo ambiente un luogo in cui stabilirsi e vivere, creandone uno spazio espressivo, una emanazione di volumi, i loro rapporti. L'architettura non è ancora nata. Il mattone non è stato ancora inventato. Ma evidentemente l'uomo Kavard ha braccia e idee grandiose. Plasma l'argilla con le mani, aspetta sino a che l'oggetto "verde" cioè l'argilla cruda, si asciughi a dovere, calcando anche solo approssimativamente temperatura e durata di cottura, è indice di una mentalità progredita, di una civiltà che ha già una grande coscienza tecnica». (Gruppo Cavart - 1975)

«L'architettura povera rifiuta qualsiasi colloquio di tipo progressivo con le tecniche di razionalizzazione delle contraddizioni del capitale. Nell'ideologia del nuovo urbanesimo, infatti, l'elaborazione intellettuale è esclusivamente finalizzata a unificare soggetto e oggetto della produzione, a com-

porre le contraddizioni, a giustificare e consolidare l'esistente». (Gruppo Libidarch - 1974/75)

#### ALESSANDRO MENDINI

*Architettura radicale  
e riviste di architettura*

La storia delle riviste di architettura concentra in sé gioie e dolori dell'intero fenomeno dell'architettura, mettendone in evidenza e concentrandone criticamente tutta la problematica. Perciò credo che gli anni di Casabella che vanno dal 1968 al 1975 contengano degli elementi interessanti per la lettura della cosiddetta «Architettura Radicale» nel mondo, e in particolare per quella italiana. Casabella da me diretta è finita assieme alla produzione utopistica degli architetti radicali; questa coincidenza non è casuale, e non va attribuita solo alla manovra editoriale di potere che la ha tolta dalle mie mani in modo brutale. Anche se la manovra dimostra che Casabella dava fastidio sia al mondo professionale dell'establishment sia al mondo baronale universitario, è tuttavia evidente anche che il mio gruppo aveva svolto una parabola ideologica completa e finiva il suo ruolo storico assieme al declinare delle istanze dell'avventura radicale. La mia Casabella, in sostanza, ha smesso al momento giusto.

Il terreno sul quale era nata la problematica radicale era stato quello dell'opposizione politica all'egemonia delle destre, svolta in tempi in cui il Partito Comunista Italiano era un partito di netta opposizione; dopo le grandi vittorie elettorali ottenute dalle sinistre, l'attività libertaria della cultura architettonica alternativa ha cambiato il tipo di nemico, trovandosi spiazzata proprio nella sua essenza

di forza minoritaria. La nuova fase storica di quegli operatori, oggi in crisi, che furono i protagonisti dell'architettura radicale, richiede atteggiamenti e alleanze nuove, nuovi rapporti con le forze della sinistra (l'odio-amore per il PCI!), metodi e progetti ancora ignoti ma che non possono ricalcare ambienti, idee, slogans e immagini del tutto finite.

In questo clima tutte le riviste di architettura e design, radicali o no, soffrono paradossalmente della maggiore crisi di immagine di qualsiasi altro genere di periodico, sono fuori tempo, sorpassate nella struttura, nelle tecniche, nella grafica, nei modi di lavoro e di comunicazione. Il caso di Casabella in tal senso è clamoroso: da piccolo organo libero per la trasmissione di idee di punta essa si trasforma, con il nuovo editore che la considera un business adatto a coagulare una concentrazione di testate meno prestigiose, in una emittenza di cultura ufficiale, strumentalizzata a fini che non coincidono con quelli diretti ed istituzionali di un periodico, cioè con la trasmissione di notizie e di idee ai lettori. Anche il caso di Cree, divenuta un organo ufficiale della cultura di stato francese, indica che oggi la vita per le riviste autonome è dura.

Circa l'ipotesi di un possibile loro rilancio, è prevedibile che un radicale rinnovamento della loro storia debba passare attraverso un cambiamento di pubblico, di metodi, di potere, di struttura editoriale e soprattutto di immagine.

Nel formulare il progetto della rivista «Modo», che ora sto facendo, penso al necessario giro di boa che deve compiere la stessa architettura radicale. Mi pongo l'obiettivo che la rivista divenga un manuale di informazione estessissima, critica e profonda, capace di centrare i punti-chiave della politica e del costume sul design, per trasmetterne le istanze più diffi-



cili in maniera facile a qualsiasi lettore. Cerco lettori fra tutti gli individui che lavorano al complicato intreccio del fenomeno della formalizzazione dell'ambiente: quegli individui mi interessano come interlocutori, siano essi solo e specialmente degli utenti curiosi, oppure dei veri e propri pianificatori, produttori, industriali, studenti, artisti, tecnici, sindacati, persone di marketing pubblicità e distribuzione, e (perché no?) anche progettisti.

Non esiste che io sappia una rivista di architettura o di design che, miscelando attentamente tutti i momenti che corrispondono a quelle attività senza privilegiarne alcuna, tenda a compiere delle sintesi sul piano del costume generale del fenomeno, così come esso si delinea nell'intero arco degli scontri fra le parti in causa. Per uscire dall'isolamento e dalle torri d'avorio anche le riviste di architettura devono essere fatte da specialisti della comunicazione (cioè da giornalisti) con i mezzi tipici dell'attività giornalistica (servizi giornalistici invece che assemblaggio di saggi).

Penso a una rivista doppiamente eclettica che non solo si occupi di fatti infradisciplinari, ma che questi fatti sviluppi sui due piani poco conciliabili delle risposte a breve e a lungo termine. Importante è compromettere fra loro questi due piani drammaticamente paralleli cercando dentro e dietro le cose « costruite e prodotte » i punti di fuga formati dalle grandi utopie dell'architettura, del design e dell'arte: quella ragnatela di esperienze umane, progettuali, produttive, didattiche, critiche e letterarie che costituirà nei prossimi anni l'apporto specifico delle nostre aree di attività settoriale a quelle di dimensione globale.

Un progetto di rivista labile con molti gradi di anarchia, simile a un possibile progetto di architettura post-radical.

ADOLFO NATALINI

*Com'era ancora bella l'architettura nel 1966...*  
(Superstudio e l'architettura radicale, dieci anni dopo)

Nel '65 moriva in mare Le Corbusier. La sua architettura continuava a crescere nei volumi dell'« Oeuvre complète ».

Lou Kahn aveva fatto esplodere l'antichità classica (Aldo Rossi aveva pubblicato « l'architettura della città »). Mies e Aalto continuavano a produrre i loro modelli (serissimo l'uno, sorridente l'altro). Per i più smaliziati o scientifici c'era poi la metodologia della prefabbricazione e l'industrial design.

Per gli appassionati dell'avanguardia, i Metabolisti giapponesi e Yona Friedman continuavano a sfornare megastutture (Tange docet) e gli Archigram irrompevano sulla scena con la loro tecnologia ironica con sottofondo di Beatles e Rolling Stones...

In Australia Pichler, Abraham e Holsen facevano cose incomprensibili e a Milano Ettore Sottsass e Ugo La Pietra portavano avanti (solitari) i loro lavori (sorridente l'uno, serissimo l'altro): ma di queste cose in giro se ne sapeva molto poco... Che anni, ragazzi!

Alla Facoltà d'architettura di Firenze eravamo andati a scuola da Benevolo, Quaroni, Ricci e Savioli.

Noi però leggevamo soprattutto « Architectural Design » (con Stirling e gli Archigram), L.C. (a quei tempi voleva dire Le Corbu), e pensavamo che l'architettura fosse un mezzo e non un fine.

Con addosso tutta l'insicurezza e lo scetticismo (male oscuro, alienazione eccetera) e un po' di cinismo decidemmo di diventare *super*.

Alla fine del '66 ci fu l'alluvione di Firenze e la mostra della « Superarchitettura » con cui nacquero l'Archizoom e il Superstudio (A. Natalini, C. To-

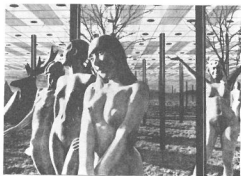
raldo di Francia, R. Magris, T. Frassinelli, A. Magris). Forse gli storici dell'architettura radicale non hanno mai meditato abbastanza su tale straordinaria concomitanza d'eventi, ma se ne accorse con sottile intuito orientale Arata Isozaki col suo articolo « Superstudio, ovvero Le tracce del diluvio » nel 7109 di Toshi Jutaku.

I primi lavori tra il '67 e il '69 rispondono a due esigenze: liberarsi dai residui e dalle infatuazioni architettoniche attraverso massicce ingestioni di progetti-immagine e iniziare la demolizione della disciplina attraverso azioni di guerriglia (è la teoria del cavallo di Troia degli Archizoom). In questo modo, operando un po' alla disperata tra architettura e design, nasce « l'antidesign » che preoccupa ed irrita i designers milanesi con la sua volgarità (ma piace all'industria per il suo brivido della novità...).

Con « Arrivano gli Archizoom » (Domus, ottobre '67) iniziava una valanga di pubblicazioni. « Le stanze vuote e i Gazebo » degli Archizoom (Domus, maggio '68) e « Design d'invenzione e design d'evasione » del Superstudio (Domus, giugno '69) celebravano la nascita delle nuove stelle: l'architettura radicale cominciava a far spettacolo.

A Firenze, sull'onda della rivoluzione studentesca del '68, erano già nati gli UFO. I 1999 avevano iniziato con lo Space Electronic la loro folgorante carriera. Gianni Pettena giocava già il suo personaggio della spia. Ci rivolgevano tutti a Sottsass come al fratello maggiore, con molto affetto, e cercavamo di capire, con molto rispetto, cosa fosse « il sistema disequilibrante » che La Pietra portava avanti da anni.

Tra il '69 e il '72 nascono tutti i « classici » dell'architettura radicale. Gli Archizoom pubblicano la « No-stop city » su Casabella nel luglio-agosto del '70 col titolo esplicativo di « Città catena di montaggio del sociale: ideologia e teoria della metropoli » e con-



tinuano ad elaborarla e perfezionarla fino alla perfezione grafica e linguistica.

La no-stop city è un'utopia critica, è un modello di comprensione dei fenomeni strutturali della città e del sociale. L'utopia della quantità si sostituisce all'utopia della qualità. I piani neutri illuminati e climatizzati della no-stop city, popolati in libertà da ipotetici personaggi indossanti sgariganti prodotti di « dressing design » non ipotizzano alcuna architettura e urbanistica alternativa.

Analizzando i rapporti di produzione della fabbrica e della città indica nel supermarket e nella catena di montaggio i modelli « ideali »: la società non ha più bisogno di alcuna rappresentazione poiché si rappresenta da se stessa...

Nel concorso per l'università di Firenze gli Archizoom dimostrano la versatilità e validità di tale modello critico: con questo allucinante progetto si chiude la storia iniziata con la folgorante intelligenza del concorso per un centro espositivo alla Fortezza da Basso di Firenze, un'enorme piastra estesa a coprire tutta l'area a disposizione.

« Il monumento continuo », e « Le dodici città ideali » del Superstudio utilizzano con intenti critici l'utopia negativa. La metafora, la « dimostratio per absurdum » e svariati espedienti retorici vengono usati per un discorso allargato sull'architettura. La operazione del Superstudio è chiaramente didattica: analizzare ed eliminare la disciplina architettonica usando i mezzi « popolari » dell'illustrazione e della letteratura di consumo (Gregotti parlerà di « terrorismo religioso »).

Un modello d'urbanizzazione totale e didici utopie vengono usati come reattivi mentali per il processo liberatorio dalle « archimanie »... Naturalmente ci sarà chi non saprà vedere al di là della metafora e prenderà il tutto come un'ennesima propo-

sta utopica (hanno preso la stessa cantonata anche per la no-stop city). Peggio per loro.

Nel '71, per iniziativa di La Pietra (che con Mendini resta il maggior generatore di pubblicazioni sull'architettura radicale, anche questo articolo nasce per le sue insistenze telefoniche) esce l'ormai mitico numero 2-3 di IN. Il numero inizia una serie, coordinata da Archizoom e Superstudio, che ha per temi: « La distruzione dell'oggetto; l'eliminazione della città; La scomparsa del lavoro ».

Accanto agli interventi dei protagonisti e compagni di strada, Germano Celant vi pubblica un articolo « Senza Titolo » dove per la prima volta appare il termine di « architettura radicale » applicato alle varie operazioni critiche concettuali e comportamentistiche.

« Casabella » di Mendini era intanto divenuta il luogo deputato dei nostri eroi. Nel '72 Sottsass vi pubblicava il suo capolavoro « Il pianeta come festival » (con una appendice su IN). Branzi vi pubblicava tre articoli sul ruolo dell'avanguardia (« La giocanda sbarbata », « L'Africa è vicina » e « Abitare è facile ») velenosi e fondamentali. Da Napoli arriva a Casabella Riccardo Dalisi con valige piene di disegni accartocciati, cartapesta, spago e ritagli di legno, fotografie e diari della sua esperienza coi bambini del Rione Traiano.

Con Dalisi la tecnica povera iniziava la sua rivolta, ben lontana dagli schemi poveri-si-ma-con-cupole-geodesiche-e-gigantesche-auto-usate dei drop-outs e dei Whole Earth Catalogue made in USA.

Il Superstudio pubblica su Casabella nel gennaio « le dodici città ideali » (già apparse con onor di copertina nel dicembre precedente su Architectural Design e di lì rimbalzate su numerose altre riviste, con un totale di 9 traduzioni in lingue diverse) e nel luglio vi inizia la pubblicazione delle « Cinque storie »: in copertina

un Gorilla Gorilla Beringei incontrato al Natural History Museum di New York battendosi il petto propaga le notizie dei trionfi del radical design al Museum of Modern Art.

In quell'estate infatti si era aperta a New York la mostra « Italy: the new domestic landscape » che segnava l'apoteosi e morte del design italiano (radical incluso).

La mostra, organizzata secondo categorie e simmetrie fantastiche da Emilio Ambasz (argentino e quindi compatriota di Borges), poneva il design italiano come modello di sperimentazione.

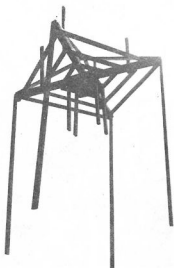
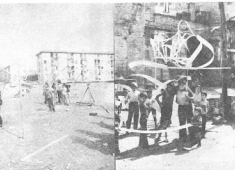
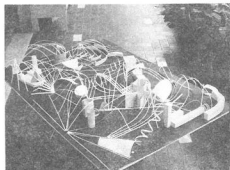
Nella mostra convivevano i migliori oggetti prodotti negli ultimi dieci anni e una serie di environments commissionati dal museo ad alcuni designers, divisi in tre categorie a seconda del loro atteggiamento positivo, critico o negativo nei confronti del design.

Dai contenitori grigi di Sottsass, all'operazione politico-didattica del gruppo Strum, alla cellula abitativa come strumento di comunicazione di La Pietra, all'archeologia del futuro di Pesce, alla stanza vuota degli Archizoom (« a ognuno la propria utopia »), la counter-design-culture dichiarava le proprie posizioni.

Non so quanto questi messaggi fossero recepiti dai visitatori americani affascinati dai giocattoli di Zanuso, Colombo, Aulenti, Bellini e compagni... Il Superstudio, cercando di combattere ad armi pari, presentava uno short pubblicitario « all'americana » propagando una vita libera dagli oggetti.

Il film si chiamava « Supersurface », cioè: « Supersuperficie, ovvero della immagine pubblica dell'architettura definitivamente moderna » o, più semplicemente, « Vita » e rientrava in una serie sugli « atti fondamentali ».

Tra il '71 e il '73 il Superstudio produceva una serie di racconti ad illustrazioni che si trasformavano in cinque films: « Vita educazione cerimonia amore morte ».



Dopo l'ironia, la dissacrazione la negazione e lo smontaggio, il lavoro sugli «atti fondamentali» costituiva un tentativo di rifondazione antropologica e filosofica dell'architettura in una serie di processi riduttivi.

Definitivamente doppiato il capo dell'architettura, abbandonando ogni tentativo di tecnicismo o di rappresentazione, le scienze umane divenivano il campo e lo strumento d'indagine. Contemporaneamente divenivano evidenti le nostre decisioni di agire in prima persona attraverso il comportamento e la didattica (l'educazione a tutti i livelli).

Tanti anni prima Hollein aveva dichiarato «tutto è architettura - alles ist architektur»; noi dicevamo: «io sono (tu sei, egli è, noi siamo, voi siete, essi sono) architettura vivente». E per chi proprio voleva insistere nel progetto avevamo suggerito: «l'unica cosa da progettare è la nostra vita. E basta»...

Nel tentativo di ridar vita a un fenomeno in via d'esaurimento, con l'abile regia di Andrea Branzi, e col sospettoso appoggio di tutta l'armata Brancaloneo radicale, il 12 gennaio del '73 nasceva la Global Tools, «un sistema di laboratori a Firenze per la propagazione dell'uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti [...] con l'obiettivo di stimolare il libero sviluppo della creatività individuale [...]». L'insegnamento avverrà attorno a temi quali: uso dei materiali naturali ed artificiali, sviluppo delle attività creative individuali e di gruppo, uso e tecniche degli strumenti di informazione e comunicazione, strategie di sopravvivenza». (Documento 1).

Notava Mendini: «Terminologia, assunti, metodi e strutture sono curiosamente semplici: come di chi intende colmare la distanza alienante che si è stabilita tra il lavoro delle mani e quello del cervello». E Branzi, parlando di una strategia dei tempi lunghi «al di là dell'effimera vita dei colpi di mano sulle riviste» osserva

come il recupero della creatività «non servirà a creare un nuovo sistema di modelli e di meriti, ma semplicemente a realizzare un nuovo e più avanzato equilibrio psicosomatico, e quindi un nuovo grado di libertà e autodisponibilità».

«I miei amici dicono che si può provare» (Sottsass).

Nel gennaio del '73 Almerico de Angelis pubblica il saggio «L'antidesign» dove, seppur con polemici attacchi alla no-stop city, ricostruisce con obiettività e chiarezza la storia del movimento.

Dopo i tentativi di riorganizzazione, ecco parallelamente i primi bilanci: un segno evidente che tutta la faccenda era già conclusa... È il momento dei distinguo, delle datazioni piccose, delle prese di posizione.

La Triennale costituì il luogo dello scontro frontale tra la Tendenza (la scuola di Aldo Rossi) e l'architettura radicale. Il Superstudio partecipava alla Triennale in tutti e due i campi! Nella mostra «Architettura Razionale» esponeva progetti per razionalisti del '69 (i cataloghi di ville, il monumento continuo) e nella sezione (radical) design due dei cinque films: «Vita» e «Cerimonia» del '72-'73. Questa duplice posizione ci attirò le ire di entrambe le parti: per noi era solo la dimostrazione che ormai lo scontro era solo una commedia e che il gioco delle parti era l'unica risposta...

L'una e l'altra erano stati momenti successivi nella nostra formazione - momenti dialettici, esperienze complementari consumate e superate.

E questo l'avevamo già dichiarato molto tempo prima nel nostro curriculum - autobiografia ufficiale:

*Frammenti da un museo personale*

«Il nostro lavoro si è sempre svolto per inventari e cataloghi, e forse l'unico lavoro oggi possibile è l'autobiografia come prospetto di vita.

Dal '65 al '68, abbiamo lavorato con

la convinzione che l'architettura fosse un mezzo per cambiare il mondo. I progetti erano la ipotesi di trasformazioni fisiche, erano modi di ipotizzare qualità e quantità diverse.

*Un viaggio nelle regioni della ragione*

Tra il '68 e il '69, abbiamo iniziato ad interessarci di trasposizioni e metamorfosi: l'architettura cessava di essere uno «specifico», perdeva i suoi connotati di «scala» per diventare una progettazione astratta di entità platoniche, neutrali e disponibili. Questo lavoro è raccolto nel secondo catalogo:

*Istogrammi d'architettura*

Tra il '69 e il '70, abbiamo elaborato un discorso al limite sulle possibilità dell'architettura come mezzo di conoscenza e d'azione per mezzo di un modello architettonico di urbanizzazione totale. Questo lavoro è raccolto nel terzo catalogo:

*Il monumento continuo*

Tra il '70 e il '71, abbiamo intrapreso a produrre progetti didattici, discorsi critici sull'architettura, abbiamo usato l'architettura come autocritica, cercando di indagare i meccanismi promozionali e i modi di lavoro. Sono progetti didattici:

*L'architettura riflessa*

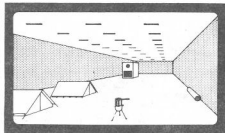
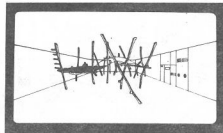
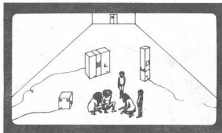
*L'architettura interplanetaria*

*Le dodici città ideali*

Dal 21 Marzo 1971 al 20 Marzo 1973, abbiamo lavorato ad una serie di films sugli atti fondamentali incentrati sui rapporti tra l'architettura (come formalizzazione cosciente del pianeta) e la vita umana. I films prodotti costituiscono una propaganda di idee al di fuori dei canali tipici della disciplina architettonica. I cinque films sono:

*Vita architettura cerimonia amore morte*

Per diversi anni (dal '66 al '72) ab-



biamo portato avanti un discorso critico sull'ambiente umano adoperando diversi mezzi, dai progetti alle mostre, dai films all'insegnamento. I luoghi in cui cercavamo di lavorare erano il professionismo culturale e le pubblicazioni. E tutti e due i luoghi ci sono sembrati troppo stretti. Negli ultimi due anni i luoghi in cui abbiamo principalmente lavorato sono stati l'università e altre scuole, qui e in altri paesi. E di questi anni di attività paziente e appassionata non abbiamo immagini né saggi, né li vogliamo.

Con la Global Tools quindi non abbiamo programmi, anche perché le scene globali sono sempre più confuse, come Wholearth vista con le nuvole intorno.

Vorremmo solo continuare tutti insieme il nostro viaggio, dall'architettura alle cose, al corpo, alla terra.

Una specie di terapia di gruppo.

Il non-programma può avere due (tanti) aspetti: con coloro che della progettazione (design) hanno esperienza e frequentazioni potremo esaminare le motivazioni e cercarne le alternative, con gli altri (ammesso che ne esistano nel nostro mondo fatto da e per gli addetti ai lavori) parleremo di come vivere con meno attrezzi possibile ».

Il Superstudio fa il bilancio della sua attività con due mostre itineranti. La prima (Austria, Germania, Svizzera) si chiama « Fragmente aus einem persönlichen Museum » (Frammenti da un museo personale) e si compone di cinque ambienti, ognuno dei quali dedicato a uno dei cinque temi: vita educazione cerimonia amore morte. La seconda, con Ettore Sottsass (negli Stati Uniti) s'intitola « Sottsass & Superstudio: Mindscape » (paesaggi mentali).

Nel catalogo Ettore fa la storia della sua vita: « Quand'ero piccolissimo, che ero un bambino di cinque o sei anni... ».

Anche il Superstudio cerca di raccontare la sua storia, che poi è la storia delle sue produzioni:

Questi... « sono frammenti di progetti eseguiti dal 1966 a oggi per la modificazione del paesaggio naturale e artificiale che ci circonda e per la modificazione di noi stessi attraverso le idee.

Continuando per anni a sognare sulla carta testamenti, promesse d'amore, immobili colloqui con invitati di pietra (colloqui conviviali col commendatore), affidando alla carta messaggi in bottiglia, poesie d'amore, sussurri invisibili... »

e ancora: costruendo sulla carta castelli e città e oasi inviolate tra le sabbie e case vuote o magazzini di oggetti inutili o funebri possessioni... Avendo per anni interrogato le stelle sugli itinerari da seguire, il navigante disegnò nella notte le costellazioni.

Avendo nei secoli interrogata la terra, il contadino tracciò figure geometriche sui colli e le valli, trasformandole in mosaici.

Tratti infine gli auspicci, il fondatore della città tracciò sulla terra un perimetro, geometrico, e ve la costruì. Cartografi innumerevoli delinearono l'urbe terracqueo, segnarono confini invisibili che poi si trasformarono in scie di sangue sulla terra e sui mari. Altri disegnarono col sangue bandiere e con l'oro. Così fecero anche vesti di re e d'alti dignitari. (Gli indiani invece fecero disegni di sabbia colorata, destinati a durare pochissimo dopo la lunga magica fatica di farli, e il padre insegnava al figlio l'arte con l'esempio).

I segni che lasciamo sulla carta, o i pezzi di foto incollati insieme e le prospettive e l'assonometrie eliografate, e i pezzi usciti dalla copiatrice, quelli fatti con la matita colorata o quelli sfumati all'aerografo, erano impronte e mappe per futuri viaggi.

Erano impronte di percorsi nei territori della volontà o della speranza. Erano piani di viaggi, programmi di

attività, calendari magici, liste di doni. Erano sempre progetti.

I disegni che restano sono testimonianze di vite mai vissute, di oggetti invisibili, di costruzioni leggere.

All'inizio disegnavamo cose da realizzare, disegni che sarebbero diventati legno e acciaio e vetro e mattoni, o anche plastica...

Poi producemmo solo grafici neutri e disponibili, poi infine utopie negative, immagini premonitrici degli orrori che l'architettura ci preparava, con i suoi metodi scientifici di perpetuazione dei modelli esistenti...

Poi anche le immagini sono lentamente scomparse, come nello specchio: ora restano favole e parabole, descrizioni e discorsi. Non più immagini ma tracce di un comportamento volto a coinvolgere gli altri in una ricerca comune, volto a suggerire le possibilità magnifiche di riscoprire noi stessi e di autogestirci. L'unico progetto è così il progetto della nostra vita e delle nostre relazioni con gli altri ».

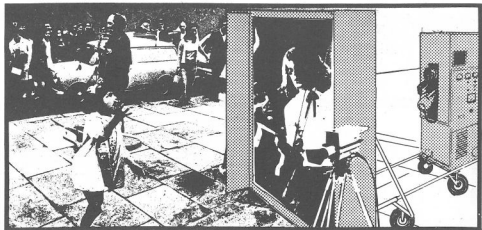
(da: « Superstudio on Mindscape », 30-4-1973)

Nel '73 la Global Tools si presentava compatta ad altre due mostre « storiche » sull'architettura radicale: la partecipazione a « Contemporanea » a Roma e « Design als Postulat / am Beispiel Italien » all'IDZ a Berlino.

In quest'ultima, con germanica efficienza, figurava un'antologia di scritti sul design ed antidesign ed un saggio di Franco Raggi (poi ripubblicato in italiano su Casabella) su « storia e destino del pensiero negativo nella pratica del radical design dal '68 ad oggi - il ruolo delle avanguardie tra evasione e impegno disciplinare ». Ma a parte la partecipazione alle mostre e una gran quantità d'incontri, il clima eroico e creativo degli anni pre-'72 non esisteva più.

La Global Tools fu un insieme di incontri, di documenti, di problemi legali, di entusiasmi, rabbie e dispetti. Si individuavano faticosamente i





campi di attività: il corpo, la costruzione, la comunicazione, la sopravvivenza, la teoria.

Ma tutto restava nelle intenzioni. Ci accorgevamo sempre di più che la stagione dell'entusiasmo e delle azioni era finita (e non volevamo ammetterlo).

Per la festa dei santi e dei morti, nel novembre '74, si svolse il seminario alla Chiesa Vecchia di Sambuca, con l'organizzazione del Superstudio, ormai trasformato in società di muratori, imbianchini, falegnami, cuochi e sgatterai.

Malgrado i programmi, la scuola e i laboratori tardavano a nascere: nella primavera successiva il Superstudio si dimise clamorosamente dalla Global Tools poiché pensava che l'attività nell'educazione (all'università di massa che era ormai la scuola d'architettura di Firenze) fosse più importante malgrado gli sputtanamenti e frustrazioni...

Iniziava intanto il periodo della storizzazione...

Numerosi giovani studiosi d'architettura scrivono tesi sulla neo-avanguardia. Di queste la più fortunata è quella di Paola Navone e Bruno Orlandoni, pubblicata nel '74 nei «documenti di Casabella» col titolo «Architettura radicale».

E con questa si entra in piena storia. Anche se il libro assomiglia troppo a un volume di critica d'arte con una lettura non sempre strutturale dei fenomeni, costituirà il testo base per i futuri studiosi: nei casi dubbi anch'io ne consulto la bibliografia...

I precedenti del libro, Design Quarterly n. 78-79 1970 sulla «Conceptual architecture» coordinato da J. Margolies e «Arthropods» di Jim Burns, 1971-72, erano stati di scarsa utilità per la diffusione del movimento, data la loro difficile reperibilità e il taglio antologico.

I meriti del libro della Navone e Orlandoni «consistono nella circolazione di un'informazione coordinata, di

un quadro generale di riferimento, su fenomeni fino ad oggi assolutamente incompresi dai più nel loro insieme o attribuiti a esplosioni insolate di follia» (A. Branzi).

... Ma forse il maggior metodo consisteva nel riconoscere che il movimento, ormai catalogabile, non esisteva più.

O meglio, l'attività cambierà direzione e modi, e i nostri eroi, distaccandosi progressivamente gli uni dagli altri, sceglieranno se affinare le loro ricerche-azioni o scomparire.

Così usciranno per la tangente gli Archizoom inseguendo il loro mito di alto professionismo, mentre si preciserà sempre di più attraverso riviste libri e films la ricerca di La Pietra sulla riappropriazione dell'ambiente e quella di Dalis sulla creatività emarginata e sulla tecnica povera. Sottsass si ritirerà in poetiche meditazioni progettando stecchi e rocce e il Superstudio s'immergerà (scomparendo) nell'educazione.

L'attività del Superstudio era sempre stata «didattica», e non solo nelle intenzioni.

Oltre al mio coinvolgimento dal '66 in poi nella facoltà d'architettura di Firenze, c'era stata una lunga serie di lectures, seminari, corsi tenuti in varie scuole in Europa e America, e in particolare alla Rhode Island School of Design (con Abraham, St. Florian e Mike Webb) a Providence, USA, e all'Architectural Association a Londra (con Peter Cook, gli Archigram, Price, e poi Koolhaas, Zenghelis e Krier).

Dal '73 il Superstudio concentrava la sua attività nella scuola, abbandonando le pagine delle riviste e le luci della ribalta. Da allora abbiamo tenuto corsi su «Le motivazioni dell'architettura», «La galassia degli oggetti», «Oggetti d'uso semplici» e «Cultura materiali extraurbane».

Nell'università era rimasto ben poco da distruggere, e così il programma delle neoavanguardie «la distruzione tecnica della cultura» suonava fuo-

ri luogo.

La cultura egemone era ormai messa in liquidazione: studenti stranieri, studenti fuori sede, studenti lavoratori, epigoni del '68, fricchettoni e indiani metropolitani avevano ben altro per il capo.

Il processo di trasformazione dell'università, il suo divenire università di massa attraverso la proletarianizzazione, il suo divenire luogo di lotta e di affinamento di strategie (politiche e di sopravvivenza), la rendono uno dei luoghi-chiave (con la fabbrica, la campagna, la città).

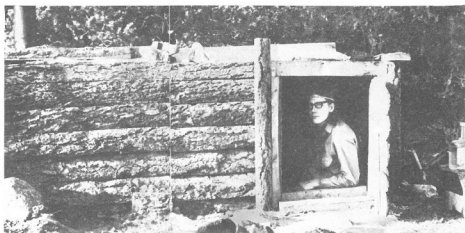
Il nostro lavoro nell'università consiste nell'analisi del progettare (delle sue motivazioni, dei suoi modi di gestione e delle sue relazioni col sociale e con l'ambiente) ricercandone modi ed usi alternativi.

Utilizziamo oggetti d'uso semplici, processi di trasformazione autogestiti (come l'agricoltura e l'artigianato) e le culture materiali extraurbane come campi d'indagine.

Gli oggetti d'uso semplice vengono esaminati come un corredo per la sopravvivenza: attraverso inventari critici, progettazione riduttiva, manualità ed uso, cerchiamo di capirne la struttura profonda. Gli oggetti, come mediazione tra noi e il mondo, divengono un reattivo mentale per processi di autoanalisi in una terapia liberatoria per la creatività.

Le culture materiali extraurbane vengono studiate e sperimentate come un'enorme enciclopedia (che non è Diderot e nemmeno il Whole Earth Catalogue): per due anni ci siamo interessati degli utensili e dei loro rapporti col lavoro e le trasformazioni ambientali, ora ci occupiamo degli oggetti della casa dei loro rapporti con la vita dell'uomo e per i prossimi due anni programiamo una ricerca sull'energia e sul tempo (il supporto e il luogo della vita).

Il metodo antropologico viene usato come strumento d'analisi e di interpretazione.



La sperimentazione diretta (il fare come pensare) la manualità, l'uso e il comportamento vengono usati come strumenti di riappropriazione di noi stessi e dell'ambiente.

*Cercando di riassumere dieci anni di lavoro*

Quando si producevano i progetti e le immagini, gli scritti e gli oggetti dell'«architettura radicale», l'architettura radicale non esisteva.

Ora che questa etichetta esiste, l'architettura radicale non esiste più. In altre parole, non si trattava di un ennesimo movimento o scuola con caratteri omogenei ben definiti, ma di una serie di situazioni intenzionali e comportamenti.

Architettura, design, arte, comunicazione, ... ed anche: comportamento, animazione, critica, filosofia, politica sono stati i vari modi di essere. La negazione della disciplina e la distruzione della sua specificità sono state le tecniche liberatorie.

L'ironia, la provocazione, il paradosso, il falso sillogismo e l'extrapolazione logica, il terrorismo, il misticismo, l'umanesimo, la riduzione e il patetico sono state le categorie del fare di volta in volta usate.

Lo spostamento continuo, la discontinuità (UFO), il superamento dialettico e «la mossa del cavallo» (Menna) sono state le componenti motorie.

Ora per il Superstudio i metodi della analisi e dell'azione si sono modificati. L'antropologia culturale, la ricerca sull'uomo e le sue produzioni mentali e materiali, i tentativi di modificazione cosciente dell'ambiente e di noi stessi, sono tutte parti di un processo di educazione permanente che ci coinvolge completamente.

Le tracce visibili di questo lavoro sono molto scarse. (Lo specchio moltiplicatore di immagini si è definitivamente spezzato), ma attraverso l'impegno nel banale quotidiano si configura lentamente ma con sicurezza

la coincidenza (l'identità) tra memoria e progetto, lavoro e scuola, personale e politico.

L'architettura radicale, nel suo impegno critico, distruttivo e liberatorio ha creato le premesse per questa coincidenza.

Al di sopra del cimitero cartaceo che si lascia dietro questa è stata, secondo noi, la sua validità.

18-7-77

ALMERICO DE ANGELIS

*Per un'architettura eventuale*

Fin'ora sono state scritte soltanto le storie dei vincitori. In tutti i campi; e l'architettura non poteva fare eccezione. Pure è la storia dei perdenti quella infinitamente più ricca - non solo per ricchezza di valori, ma anche quantitativamente.

Per le tre piramidi di Giza giunte fino a noi, decine di migliaia di abitazioni di fango sono scomparse. Ma non per questo hanno avuto un ruolo minore nella formazione della storia dell'uomo: i condizionamenti trasmessi agli uomini che le abitavano, attraverso i loro figli, sono giunti fino a noi: appartengono alla nostra memoria.

Le costruzioni su palafitte, le tende dei Sioux, i riti scomparsi, gli accampamenti militari, quelli dei terremotati, le baracche, l'architettura mobile delle nostre città, il circo, i concerti pop, la folla delle strade appartengono alla storia dell'architettura, anche se la loro presenza può apparire non debba lasciar traccia.

È — si intende bene — un'architettura diversa, ma non per questo meno determinante nella formazione della immagine ambientale.

Una struttura effimera, un velo colo-

rato, sono sufficienti a modificare uno spazio e permettere così all'uomo di lasciare il segno del proprio essere. Quello di segnare l'ambiente per identificarlo, di modificarlo in funzione delle proprie esigenze, anche solo visive, lasciando una traccia del proprio passaggio, è stata e resta una delle principali esigenze dell'uomo, sotto il profilo antropologico.

Questa attività dell'uomo si chiama architettura.

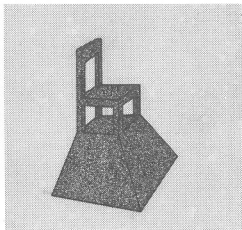
Si può segnare un ambiente mettendo una pietra sopra un'altra pietra, facendo un segno sul muro; ma anche piantando un albero, compiendo un rito. Il valore, la durevolezza, l'immovibilità, la compiutezza sono elementi che nel linguaggio comune vengono considerati appartenenti in modo inscindibile al concetto di Architettura, o comunque indispensabili perché questa venga giudicata (nei libri di storia) tale.

Al contrario, la principale componente di un'architettura «eventuale» è quella di essere sempre «in progress». Questo significa anche che, se per un certo modo di intendere architettura, il momento più esaltante è quello immediatamente successivo al completamento del manufatto, prima che questo venga «contaminato» dallo uso, in quest'altro caso il manufatto stesso, e per conseguenza il suo completamento, sono soltanto un momento di un più complesso processo in continuo divenire.

Si capirà anche come, se l'attenzione è spostata dall'artefatto ai processi umani che nascono intorno a questo (nella fase di progettazione e costruzione), e per effetto di questo (nella fase di uso), sia anche immediato lo spostamento del termine architettura dall'artefatto alla stessa azione.

Questo è quello che io nel 1973 ho chiamato «architettura eventuale» - architettura come evento.

Basta separare dal concetto di architettura i due attributi limitativi di «preziosità» e «durevolezza» per capi-



re, anche facendo riferimento alla definizione morrissiana, secondo la quale architettura è l'insieme delle modificazioni apportate all'ambiente in vista delle umane necessità, come queste modifiche possano riguardare anche la sola sfera dei comportamenti. Un gesto, una movenza di danza, un grido saranno architettura nella misura che se prendono forma dallo spazio, al tempo stesso lo configurano.

Il discorso solo apparentemente si limita al piano dell'immagine. Aver trasferito il valore del segno dalla componente di preziosità a quella immaginifica, e aver accettato il carattere di precarietà significa fondamentalmente una cosa: che ognuno può fare architettura, e in termini reali. Aver fatto coincidere il momento del segnare con la stessa gestualità, implica l'esistenza di spazi che siano al tempo stesso modi di essere e modi di rappresentare, ma cosa ancora più importante, della realtà che ciascuno possa vivere secondo la propria cultura, ma possa anche modificare, lasciando così il segno del proprio essere.

Il « Movimento Moderno » aveva avvertito il bisogno di introdurre nella scala architettonica il concetto di funzione; ma aveva commesso l'errore di collegare un valore assolutamente mobile — nel tempo e nello spazio — come può essere la funzione, con una struttura sostanzialmente statica quale era l'architettura intesa in senso tradizionale.

L'uso dello spazio — la funzione — è estremamente collegato con la « cultura » del potenziale fruitore. È una dipendenza questa che non può essere elusa. Ma sappiamo anche quanto questa cultura sia soggetta a continue modificazioni e variazioni, non solo in funzione del tempo, quindi della storia, ma anche collegate con la appartenenza territoriale, di classe o, ancora più, generazionale.

Nel 1977 la « cultura » di un indivi-

duo di 25 anni è completamente diversa da quella di un individuo di 50 appartenente allo stesso ceppo sociale, quindi alla stessa classe e allo stesso territorio.

Lo stesso termine « architettura » può non avere più significato, o averne di assolutamente differenti.

Per dei bambini proletari « architettura » potrà essere la « casa » che si costruiscono con due scanni e una tavola, per gioco, o per ripararsi dalla pioggia.

Probabilmente per dei bambini di una ricca famiglia borghese mitteleuropea « architettura » potrà essere la capanna ricavata da un gruppo di tue potate a tal scopo in un angolo del loro giardino « all'italiana ».

Sono casi questi in cui il significato deriva dalle proiezioni del « vissuto » sui valori ambientali. Sono anche queste le matrici con cui vengono generati i riti.

La nostra società, sostanzialmente intollerante e repressiva (come difesa alle sue insicurezze), nel tentativo di imporre un suo unico modello culturale aveva cercato di estendere il suo controllo anche sull'immagine ambientale, facendo sì che quest'ultima rispecchiasse nel modo più fedele possibile i suoi valori e, al tempo stesso, fosse poco o nulla permeabile a tutti gli apporti provenienti dall'esterno, dalle singole individualità, i soli capaci di permetterci di vivere una nostra dimensione ambientale e di restituirci alla fine una forma dell'ambiente frutto dell'immaginario collettivo anziché immagine del potere dominante.

Quello di cui l'uomo ha bisogno è delle strutture ambientali che offrono la massima permeabilità alle proiezioni del nostro vissuto.

Degli spazi provocatoriamente disponibili alla nostra creatività anziché delle gabbie in cui imprigionare la nostra esistenza.

Solo così sarà possibile riscoprire i riti perduti, e con loro l'uomo.

## CAVART

È cosa certa che il ripercorrere un itinerario ormai datato muoverà lo spirito attento a nuovi spunti di radicalizzazione; ma a tanto portano le necessità di confronto in questo peculiare universo dell'informazione. Per quanto ci riguarda, come colui che si rivolti indietro a misurare con il ricordo i crediti maturati lungo la via, osserviamo delusi i risultati a cui è pervenuto il conformismo critico. A nulla sono valsi, per evitarci il peso del luogo comune, i moti di benevolenza o di ostilità travasati nel piatto comune dei commenti scritti e/o parlati. Per la quale ragione altro non è stato possibile se non il ricavarne un sistematico invito anti-progettuale; come a dire, cioè, l'opposto di quanto sarebbe sembrato logico aspettarsi.

Come non maturare allora la convinzione che l'uso di certi temi ricorrenti, scomodati anche a nostro proposito, dalla « alienazione dell'uomo della civiltà dei consumi » al « compiacimento per la decadenza della società borghese », non sia che un non premeditato ma congenito disegno di coloro che, volendo mettere in guardia il pubblico e noi attraverso questi richiami, sortiscono a causa della propria confusione, l'effetto opposto, lavorando per un impoverimento generale.

Che cosa dire poi di certi richiami alla realtà, dispersa, povera, nel delta canalizzato delle suggestioni sociologico-politiche alla moda, dove non si praticano sconti di sorta nel fare appello alle masse di operatori culturali come agli operatori culturali di massa; gli uni e gli altri a bella posta riciclati da una sottoccupazione all'altra immersi in quella, a noi tutti familiare, sagra del dilettantismo. Mentre, a noi sembra lecito e semplicemente utile, tanto per fare un esempio con Ettore, « capire che cosa è una casa e che cosa è un uomo



in una casa e che cosa è un uomo con una donna in una casa e che cosa vuol dire lavorare e poi dormire e mangiare e andare e tornare e prendere pioggia e neve e che cosa vuol dire «dentro a tutto questo» invecchiare... e camminare per ore interminabili della propria vita in mezzo a monumenti, a palazzi, a banche, a fabbriche e a tutte queste cose...; dove l'idea del «capire» è adeguatamente resa al progettare. Un lavoro chiaro, definito, apparentemente artigianale come un tavolo ed una sedia del tipo «fatevelo da voi». Ma facciamo attenzione perché giunti a questo punto, che può essere in qualche modo definito, noi crediamo, di riappropriazione del ruolo, si aprono strade diverse la cui divaricazione deve aver portato allarme e confusione in coloro che, come si diceva in precedenza, si sono infilati nella faccenda con l'intenzione, raramente giunta a buon fine, di capire e di spiegare, confondendo purtroppo, in qualche caso non raro, le due operazioni. Sta di fatto che, a diversi livelli sociali e culturali, viene portata avanti l'immagine di una società dove, per dirla in breve, l'unico ammalato è quello di mente. La ragione di questo scaturisce probabilmente da un doppio ordine di osservazioni, vorremmo dire superficiali: il fallimento della tecnologia nella cura della malattia mentale; la malattia mentale come frutto della tecnologia. Va aggiunto a questo, secondo noi, un sottile processo di identificazione, una sorta di tacita solidarietà tra la persona negativamente coinvolta nella civiltà tecnologica ed il malato che la rifiuta o vi rinuncia. Ma questa è reazione. Come è reazione certo modo antitecnologica di intendere i materiali poveri (altra variante del problema) i quali hanno un significato ed una ragione culturale solo quando ad usarli sono i poveri; i quali poveri, come si vorrebbe palesemente o subdolamente, a livello conscio od

inconscio, fare intendere, in nessun modo sono depositari di un mondo felice e/o di una vita da auspicare per tutti. Da qui l'estrema attenzione con cui affrontare questo problema. Tutti muoveranno al di là dell'attuale tecnologia senza compiacimento alcuno per una demagogica età dell'oro.

Un altro aspetto da chiarire brevemente ad alcuni nostri interlocutori è, a proposito di alcuni lavori, che altro è sperimentare per capire, molte volte anche insieme, altro sperimentare per proporre. In questo quadro certi sociologismi di moda (moda di importazione) così spesso chiamati in causa suonano gratuiti. Non è lecito sollevare polveroni confondendo i fenomeni sociali, che si esprimono nel desiderio di ricerca e di partecipazione e via dicendo, per strumentalizzarli alla propria convinzione. Su questa strada si procede verso il riciclaggio improvvisato e di comodo generando quei personaggi che sono i «prodotti della nostra cultura borghese, capaci di camuffarsi ed adattarsi ad ogni nuova moda o necessità legata al guadagno e al potere» come Ugo dice. Impossibile non rimanere perplessi di fronte a certe improvvise cadute da cavallo, a certe catechistiche conversioni ai nuovi codici che, come si dice, fanno molto spesso cambiare la pelle ma non il vizio. Non è forse frutto di mascheratura, di certo psichedelico opportunismo quel bisogno di chiudere tutte le responsabilità come se tutto potesse accadere e risolversi nelle piazze, nei quartieri, nei consigli di condominio mettendo a posto la coscienza di fronte al proprio generale impegno che non solo in quei luoghi si può esaurire. Esistono problemi anche ad altra scala che non possono né devono essere ignorati. D'altra parte questo esodo stagionale verso gli ambiti del petrodollaro sociale dove trovare una sorta di gratificazione di gruppo, non convince

nessuno e rischia di chiudersi in un nuovo intimismo particolaristico di nuova debole lega.

CAVART: Piera Paola Bortolami, Pietro Brombin, Michele De Lucchi, Boris Prenrù, Valerio Tridenti.

RICCARDO DALISI

*L'Avanguardia del Disordine*

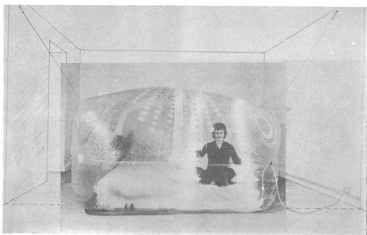
Incontrai nel '73 Andrea Branzi che venne in mezzo al «mare dei disordini» che è il mio studio e, discutendo, apparve che il lavoro che svolgevo al Traiano, poteva essere considerato talmente opposto a quello degli Archizoom (a No Stop City) tanto da renderli affiancabili; limiti estremi di un unico discorso.

Tutto sommato No stop City non si interessa del come «riempire» la non architettura che propone, non si interessa dei processi di formazione creativa dello spazio disimpegnata dal mercato se non, prevalentemente al livello teorico.

L'architettura radicale, l'avanguardia che ho incontrato subito dopo (Triennale XV) mi dava l'impressione di occuparsi prevalentemente degli involucri (teorici ed effettivi), della «atmosfera di discorso» sull'architettura e del rituale della sua distruzione. Solo in parte riusciva a diventare pratica attiva ed esemplificativa di tale distruzione.

Il tentativo di fondare una scuola: la «global tools» andava appunto sulla direzione del «concreto» ed era giusta ed importante l'iniziativa. Mi ci sentivo molto all'interno, ma la sua fine mostra una debolezza imperdonabile dell'architettura radicale. Non ho mai smesso di aver fiducia nel lavoro aggregativo.

Nel '75 assieme ad Allison ed a D. Rossi ho cercato di non far morire del tutto l'iniziativa della Global Tools qui a Napoli ed ho fondato le «Arti





Minime» proponendo e stimolando in tutti i modi iniziative di vario tipo sul modello di piccolissimi laboratori sparsi un po' dovunque (Napoli, Salerno, Caserta, Ponticelli, Lecce, Aversa ecc.).

Attualmente ho ripreso in pieno una «dinamica di gruppo» per la progettazione strutturata sull'«errore».

Anche se non mi sono mai identificato totalmente con l'architettura radicale, purtuttavia ne ho ricevuti alcuni contributi importanti, forse molta mia produzione (in cartapesta specialmente) è improntata al discorso radicale.

Credo che attualmente molti punti andrebbero modificati, vi sono altre cose che hanno quella forza dirompente e culturalmente distruttiva che avrebbe voluto sviluppare l'architettura radicale.

#### Animazione e Disordine

I contenuti centrali del mio lavoro di ricerca sono, forse, in queste pagine.

#### Animazione e disordine

Le ricerche operative (oggetti e didattica) nelle tecniche povere si identificano con l'interesse delle forme «disordinate» ed «imprevedibili», per tutto ciò che è creato al di fuori delle «predeterminazioni» appesantite, mentalistiche, analitiche, scolastiche in uso nelle progettazioni correnti ed in quelle pseudoscientifiche e «rigorose».

Partecipazione ed animazione obiettivo della tecnica-povera, stimolano al «disordine creativo», alle tecniche eterogenee, alla utilizzazione al recupero di ogni tipo di apporto di ogni momento, di ogni prodotto che i «metodi del rigore» rigettano selettivamente.

Il «metodo del rigore» opera attraverso la «caccia all'errore», attraverso la supremazia di ciò che è «più aggiornato» e corretto, tutto il resto è schiacciato e buttato via.

Opera attraverso la paura di sbagliare. Le tecniche povere della partecipazione (si deve rivendicare la partecipazione anche nell'università), i «metodi dell'animazione» operano, inversamente, attraverso la lotta alla paura ed alla fortissima e straordinaria «dinamica dell'errore» alla utilizzazione del vago, del poco chiaro, dell'inverosimile, dell'improvvisato, del convenzionale ecc.

Un capitolo della tecnica povera è la «metodologia della frantumazione», la ricerca del segno elementare.

Gli esercizi non sono altro che l'invito ad operare per segni elementari (segmenti, linee ritmi).

La logica della frantumazione (cioè uso di segni elementari: segmenti, gesti, sequenze immediate, soluzioni estremamente parziali, concezione del frammento) non esclude, ovviamente, la logica «razionale» ma si basa sul fatto che anche la immaginazione, ad esempio, ha la sua logica. Il «disordine» (un corso di massa e una partecipazione nel sociale non possono non tener conto di forti aliquote di «disordini») ha una sua logica e sue regole che si possono studiare. Dal punto di vista delle conseguenze che un simile metodo, una simile poetica può avere nei riguardi della progettazione e della pianificazione, dell'intervento nelle città e nel territorio sono notevoli.

Nei centri antichi, ad esempio, in atteggiamento razionalista (anche se da ideologia avanzata), una poetica del rigore e della chiarezza è sempre tentata ad una selezione (come è successo in più esempi) di parti «non convenienti»; prima o poi proporrà sventramenti passando sulla testa dei residenti (guarda caso sempre sottoproletari). Scavalca i piccoli episodi, la «storia semplice» di millenni, i legami socio-psicologici e tutta la ripercussione sull'economia del vicolo che ancora serpeggia, vitale e significativa, nei meandri dei tessuti più popolari. La poetica del disordine

e dell'animazione richiede, come essenziale ed importante, l'apporto di tutte queste aliquote tentando, sempre, un'azione d'innesti, di risignificazione e di rivitalizzazione. Il «recupero dell'immondizia», per dirla con alcuni operatori estetici, acquista un profondo significato metodologico e politico. Al di fuori della «logica del disordine» non rimane che lo sventramento e la dipartizione di centinaia di migliaia di cittadini poveri.

Logica, ma anche «poetica del disordine», cioè senza il «gusto» la sensibilità profonda dell'eterogeneo del misero, del contraddittorio, un semplice convincimento razionale non ha occhi e metodi per intervenire con accorta coerenza.

Un analogo ragionamento si estende al rapporto con la natura, col paesaggio agrario, coi residui di cultura soppresse, colle formazioni spontanee e misere che sembrano cancellate dall'attenzione degli studiosi.

La valorizzazione dell'utilità del residuo, della scoria, del modesto è contro la logica del consumo che si svolge linearmente e non ammette svolgimenti ciclici, recuperi «riutilizzazioni» adattamenti. È quindi orientata su situazioni oppositive, di lotta alla logica dell'abbaglio consumistico che sembra toccare anche la classe operaia sprovvista com'è di metodi e concezioni alternative riguardo alla «ideologia» poetica della forma strumento diretto del consumo. Il bisogno del perfetto, del nuovo, dell'aggiornamento, le promesse del «confronto», dell'efficiente, dell'automatico, del comodo entra nella ideologia lineare del consumo. Il recupero di ciò che è oggi trascurato erode questi parametri, ne combatte i miraggi e forza l'attenzione sui tempi presenti; nelle contraddizioni, nelle conseguenze deleterie del mito efficientista utilizzata nella dinamica economica presente. Fare entrare nella prospettiva di una creatività di mas-



sa la possibilità produttiva, baluginante in ogni direzione: produrre per il proprio spazio, per i propri oggetti, per la propria economia (cioè partecipazione) attraverso sistemi di animazione (da noi studiati in piccola parte), che sono infiniti, poggia su una responsabilizzazione diffusa ampiamente ed a largo raggio penetra nelle masse.

Partecipazione in questo senso non ha niente a che vedere con i molti sistemi di gestione utilizzati dal sistema, che stimola la creatività effettiva della consapevolezza politica. Il «recupero dell'immondizia» esercita nella difficile disciplina della valorizzazione del «poco appariscente» del modesto e fa scoprire cose nascoste.

Abitua, senza alcuna illusione, alla tollerante forza del senso comunitario, per il quale tutti, anche il meno efficiente e disadattato, è utile, è necessario.

Senso comunitario così difficile a ritrovare nello stesso spezzettato movimento degli studenti.

Non credo che gli avvenimenti quotidiani, la cui apparente eterogeneità si fonderà un giorno in prospettiva storica, possano essere ignorati da una critica responsabile e cancellati da un rifiuto a priori come se non fossero mai accaduti.

Le lotte per la casa, ad esempio, così come si sono svolte negli ultimi anni, nelle loro molteplici forme e direzioni (azione sindacale, occupazioni, advocacy planning, ecc.) si offrono alla discussione, alla polemica, al giudizio critico e magari, relativamente a certe forme, a condanne irrevocabili delle valutazioni politiche: quel che è certo, è che l'architetto, che pure si arroga l'investitura di questi problemi, non può ignorarne l'urgenza e la complessità delle implicazioni. Le occupazioni delle case, tutte le lotte di quartiere, portano con sé dati, indicazioni, critiche che diversamente non sareb-

bero mai venute alla luce.

Lavoro di quartiere, dunque, sarà inevitabilmente anche quello di chi intenderà utilizzare in pieno il suo interesse per l'architettura per aprire la strada ad infiniti argomenti insoliti, a possibilità inesplorate, a nuove relazioni fra cose e persone. In tale situazione non sarà un caso incontrare sulla propria strada teatranti, operatori estetici, politici, missionari, proletari e sottoproletari di difficile classificazione, curiosi, giornalisti, artigiani, sindacalisti, ex-combattenti del '15-18 e maestri di feste. È un modo questo di raccogliere in quantità notevoli, le informazioni più disperate, ma di prima mano, su cose che riguardano immediatamente l'organizzazione dello spazio, e le condizioni più originarie dell'habitat: che riguardano i bisogni primari ed i raggruppamenti umani allo stato nascente (sottoproletari che si raggruppano per la lotta comune).

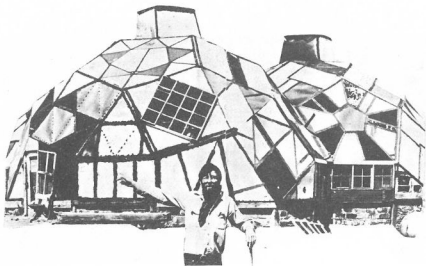
Così ci si può trasformare e maturare anche nella scoperta di quanto sia difficile, ambiguo e spinoso il «dare una mano», il fornire un servizio, lo stabilire un rapporto di cooperazione effettivo. Comunque, la conquista più importante è, forse, la coscienza della rottura del proprio cerchio specialistico. L'«architetto di quartiere», divenuto alquanto antropologo, conoscerà da vicino convenicole strane di emarginati, volontari e non, e meglio leggerà condizioni brute del minimo spazio esistenziale: rifugi, grotte, capanne, baracche, cantinole, ecc. e che tuttavia mostrano tracce di comportamenti validi per lo studio specifico dell'architettura.

Se l'«architetto di quartiere» vuole andare oltre l'incontro solidaristico ed occasionale, cioè, se vorrà restare architetto senza diventare dama di S. Vincenzo o agitatore politico, dovrà «provocare» in qualche modo l'ambiente: il suo lavoro di ricerca potrà essere quello di animatore, af-

fiancato a quelli che fanno studi diversi, spingendo «oltre», le ricerche estetiche, nei contenuti, nelle tecniche, nel linguaggio. Faccio un esempio personale, quando mi è capitato di occuparmi di un carro «per la festa primaverile di Cicciano», su commissione di una lega contadina (interesse suscitato in occasione di un lavoro d'animazione in quei luoghi) mi sono trovato all'improvviso, sbalorditivamente proiettato ai primordi del fare architettura: come quando, «si licet parva componere magnis», architetti del passato, che hanno lasciato tracce ben visibili nella città, progettavano effimeri addobbi urbani, per le feste, volute dai potenti, ma destinate nella esecuzione ad una fondamentale partecipazione creativa «dal basso». In quel caso tutto l'apparato promozionale e popolare che era intorno ai riti urbani, coinvolgeva l'architetto famoso o non, ponendolo in scambio culturale fecondo con artigiani, maestranze ed altri esperti. Questo ci fa anche ricordare come molti spazi urbani, prima di essere progettati ed edificati, erano già stati definiti dall'uso popolare, disegnati dalla spontanea concezione funzionale degli utenti o dai rituali delle feste o dagli addobbi provvisori in carta legno e stoffa. Tornando al carro delle feste di Cicciano, mi è sembrato, come dicevo, di recuperare una condizione dell'architetto che sembrava definitivamente perduta...

*Prima di andare al quartiere ho cominciato ad elaborare progetti (di partecipazione) che dovessero provocare la fantasia: spazi a girandola, a strutture a fiore, geometrie intrecciate, forme modificabili, tecniche povere.*

*Nel frequentare i bambini ed i ragazzi del quartiere mi sono reso conto dell'importanza di creare tutto un movimento di fattibilità immediata, di oggetti, modelli, disegni, spazi. A tal*



fine ho cominciato ad elaborare una quantità di mobili, sedie, modelli e disegni in maniera sempre più intensa.

L'aspetto singolare, credo, dell'esperienza consiste nel fatto che l'andare al quartiere costituiva in sé, globalmente, uno stimolo continuo e crescente a provocare i bambini alla produzione creativa.

Volevo accumulare una estesa esperienza di creatività manuale non liberissima, spregiudicato atteggiamento nei confronti del risultato formale. Al mio studio ho elaborato prima le sedie con pezzi di legno mai incastrati, spago e balestre di compensato (in mille combinazioni), poi sedie-sculpture con residui di legno (pratica già conosciuta dai bambini sia pure istintivamente, comunque ad essi connessa dalla prima infanzia e che nei ragazzi sottoproletari sembra possa protrarsi fino ai 10-12 anni).

In una terza fase ho cominciato ad usare la cartapesta (tecnica eminentemente popolare), esperienza non ancora comunicata al quartiere. Evidentemente occorrono attrezzature, laboratori-scuola, cose che sto cominciando lentamente ad organizzare. Cartapesta disegni e composizioni che ho eseguito al di fuori di ogni contatto immediato col quartiere, registrano con la loro furiosa stranezza la mia modificazione, la presenza in me del quartiere. I bambini del Triano hanno elaborato disegni su carta, su stoffa, su legno; madri e sorelle hanno ricamato, scegliendo i colori, e poi cucito.

I bambini hanno inoltre elaborato sedioline, alcune autonomamente, altre componendo pezzi di legno sagomati da me (triangolari, curvi, ritagliati vari, di risulta).

I bambini mi hanno visto disegnare con loro, cogliendo liberamente, il « modo astratto », e hanno visto i miei oggetti di legno.

Gli oggetti ed i disegni sono ben distinguibili. Quelli elaborati soltanto da

me e quelli elaborati soltanto dai bambini, e quelli misti.

Le cartapeste i bambini quasi non le hanno viste, eppure vi è in esse, più che negli oggetti simmetrici di legno iniziali, l'irruenza scomposta del « popolare ». Per questo, forse, diventano teatrali, votivi, un po' sacrali e religiosi, con quel tanto d'ironia verso la stessa tecnica, necessaria, visto il tempo nel quale viene proiettata. Il problema cosa è del quartiere e dei ragazzi, cosa appartiene a me è secondario, ma chiaro. Cosa appartenga all'avanguardia e cosa al popolare.

In primo piano balza inutile la rottura d'uno schema mentale, cioè di una distinzione netta tra cultura popolare (od addirittura plebea) e colta.

Altro fatto importante è che un rapporto intenso (un rapporto umano) stimola la creatività alimentando, oltre ogni limite, i contenuti; cioè un lavoro di quartiere è capace di sovvertire totalmente i punti di riferimento linguistici di un « operatore estetico », ed è anche capace di mutare, alla radice, il destino sociale di individui emarginati nei quartieri di massa.

Fino a che punto questo valga politicamente è un discorso difficile: Chi sostiene che si può parlare di didattica nuova, di cultura nuova dopo la « rivoluzione », ricalca lo stanco indovinello della gallina e dell'uovo.

FRANCO RAGGI

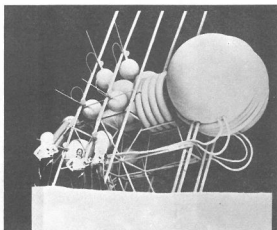
*L'Architettura radicale non esiste? Lezione per frammenti...*

Cercherò di dimostrare con una breve disamina storica che l'architettura radicale non è esistita, né come corpus teorico di dottrine specifiche né come sistema linguistico. Tutt'al più può essere classificato come un movimento filosofico esistenziale come

ve ne furono molti in quegli anni. Cercò più di agire sulla cultura architettonica che sulla architettura costruita, considerando che la cultura era il modo di mettersi in rapporto, di usare l'ambiente e le cose. In modo confuso e spontaneo, percorse il continente europeo e nordamericano lasciando segni profondi ed incancellabili in alcune comunità specialistiche dell'Italia centrale e della Pianura Padana, ma senza coinvolgere altre popolazioni e specialmente senza lasciare nessun segno tangibile e permanente sul territorio, e quindi senza raggiungere la dignità della vera Architettura Banale, della quale però abbozzò alcune profetiche intuizioni...

... Reperto: la diapositiva mostra un recente reperto rinvenuto all'interno di una costruzione in pietra e mattoni probabilmente usata da popolazioni rurali. Si tratta di un contenitore di creta a forma di pollo, di incredibile finezza con impresso un marchio a pallini disposti regolarmente secondo due assi ortogonali. Secondo me questo manufatto è analogo a quello riprodotto in maniera oscura sul retro di un fascicolo, probabilmente un manuale, riemerso durante il Riordino dell'Inventario. Questa immagine come quella in copertina di una palla di carta volante a pallini, conferma il carattere sacrale e rituale che questi gruppi attribuivano agli atti primari come il mangiare e il giocare. Attitudine questa che li portò a trascurare la costruzione di manufatti duraturi. D'altronde la realizzazione di questi a quel tempo imponeva una disciplina durissima e l'applicazione ottusa e ossessiva di principi teorici e formali secondo regole sociali e culturali a sfondo monastico che rifiutavano la grandezza del Banale...

... la storia di questa cultura marginale è curiosa per la molteplicità e diversità dei destini dei suoi protagonisti che a mio parere illumina sul-



la loro natura, e conferma l'intenzione meramente speculativa e riflessiva del loro fare. (Come ogni grande filosofia infatti essa predicò che i grandi mutamenti esterni conseguono ai grandi mutamenti interiori e che questi ultimi suggeriscono una diversa interpretazione del mondo; il quale poi può anche rimanere come prima).

Trascorsi gli anni più intensi, alcuni si ritirarono e con grandezza sdegnosa si diedero alla pratica dell'insegnamento sfogliando splendidi album di ricordi. Nel Napoletano uno di essi, forse il più geniale, spinse gli studenti a pratiche abominevoli con bambini, che portarono alla sollevazione le popolazioni di San Giovanni a Teduccio.

Alcuni dei teorici più prestigiosi del gruppo, trasfughi dall'Italia centrale per motivi di abigeato, si applicarono a ricerche alchimistiche per trasformare l'architettura primaria delle cose, suggerendo con decenni di anticipo quella diaspora dallo specifico architettonico che doveva portarci oggi alle sublimi certezze del Banale. Molti pagarono di persona il proprio rigore intellettuale e furono costretti ad esercitare le professioni più infami. Chi collaborò con screditati e faraonici Enti Pubblici (era allora in uso elargire somme notevoli in una sorta di Olimpiadi dell'arte e della cultura), chi si dedicò al maniacale ridisegno di strumenti di tortura per riviste di secondo ordine; chi allestiti in incognito carri del carnevale Viareggino.

Tra coloro che operarono al Nord, a Milano, uno va ricordato per l'incensante opera didascalica di disvelamento della realtà che compì attraverso improbabili modelli di comprensione. Fino alla fine cercò di coinvolgere uditori sempre più disattenti. Soffrì molto...

...Essi vissero il periodo di transizione dall'architettura Moderna all'Architettura Banale. La Architettura infatti

a quel tempo, ultima tra le arti materiali rifiutava di ammettere la superiorità del dato quantitativo sul dato qualitativo. Malgrado nell'universo materiale visibile tale regola biologica fosse universalmente applicata, la pratica architettonica si rifugiava nel disperato tentativo di attribuire qualità alla solitaria esercitazione linguistica. Mentre tale cultura vagheggiava improbabili spazi espressivi, inarrestabili processi biologici sancivano quantitativamente il prevalere dell'ovvio e l'impotenza dell'architettura ad interpretare e svolgere l'immenso tema della progettazione del Pianeta. Mentre nel chiuso di serre universitarie si sperimentavano deboli pianticelle in vitro, all'esterno una vegetazione uniforme cresceva.

Nel confronti dell'idolatria dell'oggetto e del progetto, come cosmogonia visivo-formale chiusa allora molto diffusa, proponevano l'esercizio sistematico del dubbio e dell'ironia, scorrendo della vita come di un progetto totale, della cultura nelle sue forme rituali progettate, ricercando la ragione dell'architettura e l'essenza nel quotidiano arcaico tentativo dell'uomo di sopravvivere per mezzo degli oggetti e di esprimere con queste Speranze, oltre che bisogni, violenze e paure. Per i loro progetti furono perseguitati ed adulati, e questo conferma il carattere paranoico e schizofrenico della cultura nella quale operavano. Tentarono sempre di sfuggire alle sistematizzazioni critiche e furono totalmente e pateticamente incapaci di qualsiasi operazione di potere culturale nei luoghi deputati all'insegnamento dell'architettura; quelle poche che tentarono furono considerate curiosi fenomeni di cultura marginale.

Per una serie di eventi del tutto casuali — si potrebbe dire per uno di quei casi di «distrazione» della storia — ebbero per alcuni anni il controllo della più prestigiosa rivista di architettura del tempo (oggi glorio-

samente tornata alla sistematica documentazione delle forme più minute di manutenzione domestica). Furono spazzati via da forze che probabilmente nemmeno si accorsero di loro. Di quel periodo si ricordano le forme di organizzazione collettiva più mature del gruppo: dei fantomatici «laboratori per lo sviluppo della creatività individuale», che si proponevano una verifica pratica del lavoro teorico dei singoli in una ipotesi di ricerca didattica per quei tempi assolutamente rivoluzionaria data la sua regressività strumentale.

Ma all'inaugurazione dell'attività accademica per ragioni mai chiarite gli animi si alterarono e la cerimonia finì in una zuffa generale. Sostengo che questo momento coincise con l'inizio del declino fisico e mentale di molti di loro.

Dopo questi fatti le vicende attengono più alla psicopatologia dei singoli, con conseguente perdita di spessore culturale; e anche quando questo ci fu, ebbe caratteri così frammentari estemporanei eterogenei da non concedere la classificazione sub specie architettonica del movimento anche se una arcana preveggenza permise loro di intuire e prefigurare rozzamente i caratteri precipi della Condizione Ambientale contemporanea.

A proposito si legga il mio provvidenziale: *Alta cucina politica e omeopatia culturale in Italia nel secolo XX*, in «Critica banale», anno 375, numero 4113.

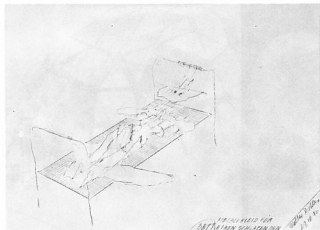
## GLOBAL TOOLS

*L'Architettura SCRITTA è un esempio di «smaterializzazione».*

*Caro Ugo, ti spedisco in ritardo il «pezzo», ti prego di pubblicarlo in corsivo.*

*E se la SUDAMERICANIZZAZIONE fosse già avvenuta?*





Se possibile in corpo 6, mi sembra più adatto per il tipo di cosa che voglio fare.

L'intellettuale si trasforma purtroppo in MISSIONARIO, e si aggira furtivo fra « ghetti » e « favelas » suburbane alla ricerca dei BUONI SELVAGGI in odio/amore per la sua degradata « condizione » e la necessità di scendere a patti col « nuovo potere », tanto ce n'è sempre uno.

Potresti tagliare il corsivo in due parti e inserirlo a intersecazione dei tre blocchi discontinui di architettura scritta, come la chiamo io.

Le battaglie BIZANTINE sulla « forma » o sulla « sostanza » o su entrambe a 'sto punto sono dei « falsi problemi ». Il tentativo di consolidare i « privilegi » rivoluzionari, come il parassitismo dell'insegnamento con tre mesi di ferie pagate, riserva di occupazione precaria, orbita di parcheggio per consumatori di BENZINA durante il week-end, funzionali alla « ristrutturazione » senza aggettivi, cercano di stabilire il primato, qualcuno dice a torto « egemonia », della borghesia sulle teste dei veri proletari? Come ti pare questo modo di intercettare? Se vuoi caro Ugo puoi intervenire in cui così diventa una tavola rotonda!

I LUPACCHIOTTI affamati e molto aggressivi stanno organizzandosi, per il grande banchetto finale, ma a me non pare che sarà una gran « bella festa ».

Insomma taglia cucì ripiega fa un po' quello che vuoi.

Non è che in SUDAMERICA per dire in una città terziaria piccola o in paese si stia poi tanto meglio FESTE DI PIAZZA e TARANTELLE ELETTRONICHE possono fiaccare più del lavoro in fabbrica.

E anche far l'amore che nelle riviste di architettura non se ne parla mai. A.G.D.G.A.D.U. come dire questa identificazione dell'Architetto con Dio, perché sembra un po' distante il filo a piombo dal caldo corpo di donna.

Bisognerebbe smettere con GESUITI-SMI, ti ricordi degli anni '50 quando ognuno di noi aveva una doppia vita. Che adolescenza difficile caro Ugo!

Ciao Ugo!

tuo Lapo Binazzi (UFO)

GRUPPO « TEORIA »  
Relazione di Lapo Binazzi

10 ottobre 1974

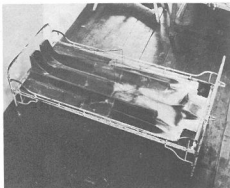
Si ritiene necessario operare una ridefinizione del concetto di TEORIA come CREATIVITÀ PURA.

Per questo mezzo la teoria può essere espressa dall'uomo che reagisce globalmente alla realtà preferibilmente con azioni, comportamenti, ecc... semplici e tecniche, pensieri, ecc... elementari.

Il processo di identificazione istantanea di teoria e prassi capovolge copernicamente qualsiasi definizione della teoria come strumento per costruire oggetti mentali, modelli di cultura e società. La distruzione di queste mediazioni disciplinari e accademiche attraverso progressive riduzioni è invece ciò che interessa.

In questo senso la teoria come viene intesa comunemente non esiste. Esiste al contrario il processo inarrestabile di autoliberazione dell'uomo da ogni condizionamento, per la completa espressione della sua creatività.

Con la nascita dell'informazione nasce il problema della DISCONTINUITÀ. Ogni cosa può essere pensata, definita, divulgata istantaneamente. Per far CAMBIARE CORSO ALLA STORIA bastano poche parole, o pensieri. Si può addirittura ipotizzare cosa cambia in seguito a pensieri non espressi ma solo formulati come energia pura allo stato di creatività. Nasce la possibilità di pensare una cosa e il suo contrario simultaneamente. È il problema del codice dei codici e della liberazione anche da



questo. In pratica il pensiero, che può contare su una serie collaudata di sistemi di pensiero, è ormai in grado di realizzare differenti sistemi di grado più elevato e di negarli al suo interno con verifiche di segno opposto.

Si tratta di definire una serie di strumenti semplici che facciano funzionare il meccanismo.

Le idee sono costruzioni di oggetti che equivalgono alla costruzione dei modelli di potere come struttura della società.

La riduzione opera come procedimento una prima destrutturazione. La pura creatività si propone la de-intellettualizzazione non solo dei prodotti ma anche dei metodi.

Discontinuità e sconnessioni diventano gli elementi distanziatori semplici di qualsiasi ricomposizione.

Si rendono possibili esercizi semplici come pensare due o più cose contemporaneamente, fare due o più cose contemporaneamente. Mettere a confronto elementi sempre più lontani fra loro, originare sistemi volutamente imperfetti, ecc...

Applicare a campi reali la ricognizione pura di questi procedimenti come il problema dell'amplificazione del « segno » (artistico) come corpo-nero assorbente l'energia in eccesso dell'immaginario collettivo, che restituisce una unica radiazione semplice, secondo la direzione anti-persuasione invertire riduzione.

La crescita in progressione geometrica della velocità del pensiero pone problemi di adattamento e di sfruttamento delle proprie capacità, fino ad un radicale mutamento delle azioni, dei comportamenti delle teorie e delle tecniche.

La vita, l'ambiente sono i termini globali in cui si verificano strumenti, tecniche, teorie.

Proponiamo una serie di operazioni elementari per evidenziare la fissione di teoria e prassi.

Sembra necessario che ad una fase



di analisi segua una di interventi. Il rapporto con gli altri gruppi sarà indispensabile per non ricreare specifici disciplinari, o quanto meno una confidenza diretta all'interno del gruppo della teoria con i settori del corpo della comunicazione costruzione, sopravvivenza che ridefiniscono il campo di interessi della Global Tools.

L'originalità del procedimento potrà anche rivolgersi a una suddivisione strumentale della teoria in: politica, religione, meditazione, storia, tecnica, ecc... per proporre temi particolari di indagine su cui si può accentrare di volta in volta l'interesse della Global Tools.

Per l'apertura dei seminari di novembre proponiamo tre possibili temi di discussione:

1) Rapporti fra architettura e magia. Studio dei rapporti criptici ai più alti livelli dell'organizzazione professionale. Piramide del potere. Oggetti magici. Problema della scienza...

2) Analogia sportiva.

Rapporto fra creatività collettiva come terapia di gruppo e squadre di calcio, di pallavolo, di rugby, di attività all'aria aperta come scoutismo, pic-nic...

3) Creatività pura.

...se io dico che farsi sparare da un cannone, per esempio, è un esercizio di meditazione, si rende necessario costruire il cannone e in una certa maniera perché ciò sia possibile... ...devo riuscire a farmi sparare nei luoghi più diversi tutte le volte che voglio.

**DE-ARCHITECTURIZATION - Un libro sull'arte e l'architettura ambientale - 1975**

#### Premesse

*Molti dei principi fondamentali dell'architettura moderna — particolar-*

*mente la progettazione formalistico-funzionale — sono state recentemente sfidate da un'area di attività ibride nell'arte internazionalmente emersa. Questo nuovo lavoro è né arte né architettura nelle qualificazioni convenzionali e propone adesso una totale rivalutazione degli assunti tradizionali. Per mettere a fuoco queste idee antiformali ed anti istituzionali, ON SITE pubblicherà un ampio libro, intitolato DE-ARCHITECTURIZATION. Il termine «de-architecturization» si riferisce ad una condizione (attitudine) a riformare ed eliminare alcune qualità ed elementi dall'architettura. Per ragioni documentative si suggeriscono le seguenti categorie:*

1. De-materializzazione, per descrivere la minimizzazione fisico - psicologico - intellettuale dell'architettura, (applicabile a tutte le categorie).
2. Indeterminazione, per includere processi di progettazione-design non

*sintattici, entropici, arbitrari.*

3. Inversione, per riferirsi ai cambiamenti nel linguaggio rettorico dell'architettura come sovvertimento di significati originali.

4. Synergia, per descrivere un'arte-architettura a livello (esercizio) umano, la ripartizione delle risorse, la manipolazione delle risorse naturali, ecc...

5. Cosmologia, per definire un'architettura di simbolismi, cosmici, e metafisici.

6. Informatica, per coprire tutte le aree della comunicazione - processi mentali - energia, piuttosto che architettura come materia.

7. Discontinuità.

Queste suddivisioni possono essere cambiate, riviste ed eliminate, in conseguenza del lavoro ricevuto.

#### ITINERARIO N. ....

Sapete cosa sono gli A.N.A.S.?

Sono costruzioni moderne ben dipinte ai bordi delle strade...

Esse sono ARCHETIPI

|               |                       |                       |                                                   |        |
|---------------|-----------------------|-----------------------|---------------------------------------------------|--------|
| Casa<br>Villa | Fattoria<br>Villaggio | Magazzino<br>Villetta | Osservatorio<br>Casa di riposo<br>(per burocrati) | Bunker |
| Rifugio       | Mastio                | Motel                 | Locanda                                           |        |
| Home          | Fortino               | Nido                  | On the Road                                       |        |
| Castello      | Dogana                | Pedaggio              | Posta                                             |        |
| Capanno       | Base segreta          | Ripostiglio           | Casa da pastore                                   |        |
| Passo         | Cabina                | Bagno                 | Casa cantoniera                                   |        |
| Storile       | Silo                  |                       |                                                   |        |

— Sai ragazzo cosa ci stanno nascondendo dentro RAGAZZO?!

— COMPLOTTI contro il TERRITORIO! Perdio! ANTI-ANTICRITTOGA-

MICI! Sistemi troppo ecologici! Indiani licenziati dalle case di produzione imbavagliati a wounded knee e buttati nelle RISERVE A.N.A.S. dei grandi territori di caccia, tecnico-sottocapitati SCOMODI, qualche povero immigrato, ALCE-NERO e Nuvoletta-Rossa che è il figlio di Riccardo ed è ancora piccolo, Cavallo Selvaggio e

RINNEGATI dalle lingue biforcute con la scusa delle RISERVE irretiscono il territorio e i MUSTANGS nei recinti fremono e scalitano alla luna grande faccia pallida amica di LUPO SOLITARIO a caccia di sopravvivenza nella regione dei grandi laghi a S. POLO.

E anche il NONNO COSPARO di MIELE per farlo divorare dalle api e tutti gli insetti e gli orsi e le formiche giganti revitalizzate dall'ANTICRITTOGAMICO.

Gli interni delle ROULOTTES dove Billie Bis si sta preparando due uova al tegamino dopo aver fatto all'amore con la moglie-vedova del fuggitivo del GIRO D'ITALIA ... la ritroverà? ... la ritroverà?...

— Sì! figliolo! Le case A.N.A.S. sono delle incredibili assurde SCATOLE CINESI! DENTRO ci puoi trovare di tutto! Le MEMORIE CONGELATE dei turisti di ritorno dal MARE o dalla MONTAGNA, il corpicino del PICCOLO ERMANNINO, quello di MATTEI (presidente dell'ENI), le vittime dei Fascisti, la fine delle PISTE NERE, i rapiti, i rapitori, il PLASTICO o il fotomontaggio a tavolino dell'ultimo progetto d'architettura radicale, una attrezzatura completa da VIDEOTAPE, un pezzo di territorio sottratto alla comunità, attrezzi( tools), una riunione della giunta regionale, un corridore del GIRO D'ITALIA dirottato dai cartelli falsi della segnaletica borghese, l'INQUISIZIONE, il critico d'arte di moda, una galleria d'arte, l'acqua che manca in città, e ultimamente le INCETTE di GRANO E DI BENZINA e tutti i generi di prima necessità, capitali in via d'esportazione... il '68!

— Questi granai!

— Se vi capita di passarci vicino non fatevi scrupoli! Guardate dentro! Se vi riesce ad aprire cercate di alzarle da un angolo di smuoverle! Scoprirete che sono inamovibili-inviolabili ROCCAFORTI DEL POTERE, DELL'ABUSO DELL'IMMAGINARIO della sua distorsione della sua segregazione!

— Non vi siete mai accorti di ciò che vi era nascosto dentro eh?

Sono i testimoni di una realtà ormai più fredda come pietre miliari possono scandire i tempi di ricognizioni

di automobili motociclette, veri esempi di architettura assoluta, più in là non si può certo andare — hanno una grande varietà di stili dal Neoclassico al neo-illuminismo alla casa svizzera kitsch alla casa di frontiera della campagna d'Africa con palme e tutto il resto.

Tentare una minuziosa descrizione o volare sulla fantasia stessa cosa! Testimoni di assassini del traffico e quelli perpetrati ai margini delle grandi città o nel territorio sperduto lontano dagli occhi dell'uomo del giudizio...

— Le grandi praterie i grandi territori della caccia al bisonte parlano ai vecchi della tribù con parole di saggezza dei pericoli della guerra fra tribù dello stesso sangue indiano, ai giovani guerrieri scalpitanti di battaglie rinchiusi nella riserva parlano di ingiustizia del sottogoverno dei visi pallidi che si sono presi i territori migliori la BENZINA e i diritti di sfruttamento ma soprattutto la PROPRIETÀ.



Foto nel testo

- pag. 2: Salz der Erde
- pag. 3: UFO - Coop. Himmelblau
- pag. 4: R. Abraham
- pag. 5: U. La Pietra
- pag. 7: Archizoom
- pag. 8: R. Dalisi
- pag. 9: Archizoom
- pag. 10: Team a<sup>3</sup> - Strum
- pag. 12: Mendini - Cavart
- pag. 13: Salz der Erde - Huz/Ruker/Co
- pag. 14: A. De Angelis
- pag. 15: A. De Angelis
- pag. 18: W. Pickler
- pag. 20: Superstudio

Tutti coloro che fossero interessati al repertorio di documenti (scritti, foto, diapositive) degli operatori o gruppi che dal 1960 hanno partecipato a quel vasto processo di riappropriazione dell'ambiente in cui «l'architettura radicale» ha avuto un ruolo determinante, possono rivolgersi allo «Studioinpiù», Corso Garibaldi, 50 - 20121 Milano - tel. 807916.

## BIBLIOGRAFIA

### Riviste:

- «Casabella», «Domus».
- Publicazioni che hanno più coerentemente divulgato l'argomento:
- «In» dal 1970 al 1972.
- «Progettare inpiù», dal 1973 al 1975.
- «Che», dal 1975.
- «Archigram», «Utopie», «Street farmer».

### Saggi:

- Higgins - Vostell, *Pop architecture concept art*, Droste Verlag, Düsseldorf 1969.
- Cook, *Experimental architecture*, Studio Vista, Londra 1970.
- Borns, *Arthropods*, Academy, Londra, 1972.
- Gowan, *Project A.A. 1946/71*, AA. Cahiers series n. 1, Londra 1973.
- Navoni - Orlandoni, *Architettura radicale*, Ed. Documenti di Casabella, Milano 1974.

### Saggi a carattere monografico:

- Carlino, *Italiani*, Durschiag, Berlino 1971.
- La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Ed. Toselli, Milano 1970.
- Archigram, *Archigram*, Studio Vista, Londra 1972.
- La Pietra, *Il sistema disequilibrante n. 11*, Ed. Masnata, Genova 1971.
- 9999, *Ricordi di Architettura*, Capponi, Firenze.
- Pettina, *L'anarchitetto*, Ed. Guaraldi, Firenze 1973.
- Dalisi, *Architettura d'animazione*, Carucci, Roma 1974.
- La Pietra, *Autoarchitettura*, Jabik Ed., Milano 1975.
- La Pietra, *I gradi di Libertà*, Jabik Ed., Milano 1975.
- Cavart, *L'architettura impossibile*, Centro DI, Firenze 1975/76.
- La Pietra, *Recupero e reinvenzione*, Ed. Mariano, 1976.
- La Pietra, *La riappropriazione dell'ambiente*, Ed. Studioinpiù, Milano 1976/77.

Una bibliografia particolarmente ricca si trova nella tesi «Avanguardie pittoriche e architettoniche oggi», presentata da Angelantonio d'Amore (relatore il Prof. Marco Pozzetto) nell'A.A. 1975/76 alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Torino.

## ANCORA QUADRIENNALE

16 novembre 1974: dopo una lunga serie di riunioni preliminari, Spazioarte organizza un dibattito. Tema: La Quadriennale e la Nuova Generazione.

Dicembre 1974: esce il n. 2 di Spazioarte riportando uno stralcio del dibattito ed un comunicato-stampa in cui si denuncia il carattere demagogico e clientelare della «4ª Sezione» della X Quadriennale, quella detta appunto de «La Nuova Generazione».

Si forma una commissione. Si minaccia l'occupazione dei locali di Via Nazionale. Non succede nulla.

Marzo 1975: sul n. 3 di Spazioarte compare una intervista in cui Guido Montana analizza i rapporti di potere che stanno alla base delle nomine alla commissione della 4ª Sezione, denunciando una manovra in preparazione per inserire Fanfani Amintore tra i «grandi» al Premio Termini (cosa che poi si verificherà puntualmente nell'estate del '75).

18 aprile 1975: altro dibattito nella Galleria Spazioarte cui partecipano «gestori» ed «oppositori» della manifestazione, quindi pubblicazione di uno stralcio degli interventi di Calabria, Crispolti, Micacchi, Montana e Mori su Spazioarte n. 5 (maggio '75).

1977: spunta il coniglio della 5ª Sezione (la Sezione dedicata agli stranieri operanti in Italia) dal prodigioso cappello della Quadriennale.

Siamo andati allora a chiedere agli «addetti ai lavori» se ha senso continuare su questa strada. Riportiamo qui di seguito le opinioni di persone molto lontane tra di loro sia per formazione politica e culturale sia per la posizione assunta nei confronti della Quadriennale: Fortunato Bellonzi, Segretario Generale dell'Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale d'Arte di Roma, Godwin Ekhard, artista partecipante a questa 5ª Sezione, Virgilio Mori e Andrea Volo, facenti parte della Segreteria Provinciale della F.N.L.A.V., (cioè la C.G.I.L. Artisti, l'organizzazione che più si è battuta per un cambiamento di indirizzo del vecchio Ente), Renato Nicolini, nuovo Assessore ai Beni Culturali del Comune di Roma e Francesco Vincitorio, che dalle pagine de l'Espresso ha più volte criticato questo tipo di manifestazioni.

### FORTUNATO BELLONZI

Intervista al Segretario Generale dell'Ente Autonomo Esposizione Nazionale Quadriennale di Arte di Roma, Luglio 1977.

D. Perché questa V sezione della X Quadriennale dopo quasi quattro anni? Nel 1972 era stata prevista, nel 1973 sono finite le prime tre sezioni, nel 1975 si sono avuti i «giovani», e oggi questa V sezione...

R. Nessun'altra ragione se non quella che mancava il finanziamento per poterla realizzare. Avevamo esaurito i pochi fondi, di cui disponevamo, nelle mostre realizzate prima di questa. La V quindi avviene a distanza perché era mancata la possibilità di realizzarla prima, proprio dal punto di vista del finanziamento.

unica mostra anziché unirli al resto della manifestazione?

R. Il problema è stato affrontato fin dall'impostazione del piano generale della X Quadriennale: se fosse convenuto, o se fosse stato possibile, includere gli artisti stranieri, che operano in Italia, in ognuna delle nostre diverse manifestazioni. Si è poi ripiegato invece su questa soluzione di oggi: intanto perché sono molti gli stranieri che lavorano in Italia; e ciò avrebbe non dico appesantito, ma infoltito il numero delle presenze in ciascuna manifestazione singola. E allora, come primo tentativo di riunirli insieme, sia pure in un panorama necessariamente eclettico, ma informativo, e con una certa larghezza, abbiamo pensato di farne una esposizione a parte; anche perché si è desiderato che almeno questa prima presenza degli artisti stranieri operanti in Italia venisse realizzata da essi stessi, attraverso studiosi o artisti di diversi paesi chiamati da noi a scegliere i colleghi o gli artisti di cui avessero miglior conoscenza per riunirli in un'esposizione, che è appunto quella di oggi.

D. A questo proposito sono state fatte delle accuse alla Quadriennale da parte di diversi quotidiani: per esempio Dullio Morosini su «Paese sera» non si spiegava la presenza di alcuni personaggi e soprattutto l'assenza di altri che lui citava.

R. Questa domanda piuttosto che a me dovrebbe essere rivolta alla Commissione che ha realizzato gli inviti e che ha allestito la mostra. A tale Commissione appartiene il disegno dell'esposizione. Io non facevo parte, come nessun altro della Quadriennale, di tale Commissione. Abbiamo completamente affidato questo primo esperimento a degli studiosi e a degli artisti stranieri («di chiara fama»), e a loro abbiamo dato l'incarico di fare la selezione e l'ordinamento espositivo.

D. Lei è a conoscenza delle motivazioni che hanno indotto artisti come Twombly e la Morales a rifiutare l'invito?

R. Twombly ha fatto sapere che non desiderava partecipare a nessuna collettiva. Quanto alla signora Morales, era già



D. E perché gli stranieri (come anche i «giovani») sono stati accomunati in una

stata presente nelle nostre mostre ed è anche, infatti, cittadina italiana. (La Commissione ha cercato di dare l'invito unicamente ad artisti che non abbiano la cittadinanza italiana).

D'altra parte credo che la signora Morales ne facesse una questione politica per la sua appartenenza di origine ad una determinata nazione; ma la cosa è venuta a cadere in quanto la signora Morales è anche cittadina italiana. Ella aveva delle ragioni per non partecipare, le quali non erano né contro la mostra né contro la Quadriennale; erano ragioni personali, idee politiche sue, rispettabilissime.

D. *E veniamo al nocciolo della questione, cioè la Quadriennale come Ente espositivo che è stato attaccato da varie parti. Ci sono state le manifestazioni del Sindacato Artisti, le riunioni qui a via Milano. Insomma, da anni si chiede che questo Ente cambi, come dire, ragione sociale, si metta cioè più a contatto con le necessità culturali anche del Comune di Roma, e quindi abbia uno scambio maggiore con la realtà che lo circonda: non resti insomma una cattedrale nel deserto, una rassegna legata ancora a vecchi schemi.*

R. Io sarò personalmente felicissimo se invece di una cattedrale nel deserto sarà una casa di tutti in una città vivissima culturalmente; però non è cosa che dipende da noi: c'è un progetto di riforma dell'Ente, che è allo studio del Parlamento da vario tempo. Non possiamo farci attori di una riforma che in realtà non possiamo fare.

D. *In questo siamo d'accordo. Interessante invece sarebbe la sua opinione sulla struttura esistente e su come vedrebbe Lei la Quadriennale...*

R. Io la vedrei affidata unicamente a persone di cultura. La vedrei non politicizzata, pur rendendomi conto che la politica è cosa molto importante...

D. *C'è forse un riferimento alla Biennale?*

R. Non c'è alcun riferimento; è semplicemente un mio desiderio, senza sottintesi. Se volessi fare un riferimento, lo farei esplicito, perché non sono di quelli che si nascondono. Dico soltanto: so che tutto è cultura, ed anche la politica lo è; però questo concetto così estensivo rischia di ingenerare non la sintesi culturale, ma piuttosto la confusione delle lingue. A titolo personale le aggiungo che mentre apprezzo i tentativi di unificare tutte le forze della cultura, rimango dell'opinione che proprio in vista di una tale unità si debba tornare poi a distinguere; vale a dire che se la «vis creativa» dell'uomo è unica, non è però indifferenziata; e non è vero che uno strumento scientifico o un comportamento morale, mettiamo, siano paragonabili (o addirittura equiparabili) a un'opera d'arte. Ho sempre guardato con interesse alle operazioni unificanti, ed ho sempre cercato, per mio conto, che certi discorsi non si tengano per settori; ma ho anche, non

dirò il sospetto, ma la ferma convinzione che a questa unità si tenda troppo spesso affrettatamente, senza la base di una società rinnovata e senza neppure la volontà chiara di rinnovarla a misura e a vantaggio dell'uomo. Solo in un nuovo umanesimo si potrà realmente unificare tutto quello che dovrà e potrà essere unificato. Il mio maggior timore è l'unità esteriore, l'unità sotto l'insegna ideologica: ecco, qualunque sia l'ideologia, essa non mi piace, perché sono dell'avviso che il mondo ha bisogno di idee, non di ideologie. Esiste un terrorismo ideologico, infatti, ma non credo che esista un terrorismo delle idee o — come chiamarlo? — un terrorismo... ideale. E se esistesse, non spaventerebbe nessuno.

D. *Si potrebbe dire che Lei ha paura di un'arte di regime...*

R. Più che di regime, ho paura di un'arte cosiddetta di massa; e le risponderò con Majakovski, il quale disse chiaramente, in un suo scritto, che l'arte non nasce di massa, ma lo diventa. Anzi lo correggerei, dicendo che lo può diventare. E quando lo diventa, significa che l'opera d'arte ha colto nel segno. Ma non nasce «di massa», ripeto; e perciò non credo ad un'arte proletaria. Che non si parte col proposito di fare arte proletaria: si fa l'arte; e poi, quanto più è arte, tanto più diventa patrimonio di tutti (non solamente del proletariato, per quanto estesa possa essere la gamma delle accezioni che questa parola è venuta assumendosi a partire dal significato originario d'uomini che cantano solo perché fanno figli).

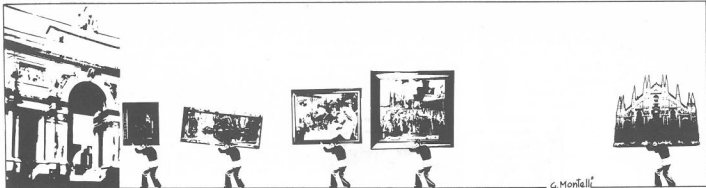
D. *Il discorso sull'arte si presenta però in maniera sbagliata, offrendo l'opera d'arte come un oggetto da ammirare e contemplare. Una cosa molto più utile sarebbe invece un discorso di partecipazione.*

R. È una questione molto difficile. Forse sarebbe auspicabile quello che Lei dice, non so. Ma perché non estendere il medesimo ragionamento alla letteratura, alla musica, alla filosofia, alla scienza, secondo il vecchio adagio che ogni uomo è filosofo, poeta e via dicendo? Mi pare, insomma, che il punto di partenza sia un'ipotesi velleitaria. Quando si suppone che il fare l'arte non sia più facoltà di poche persone dotate di capacità e possibilità creative, ma che al contrario ci sia (o possa esserci domani) un momento — come dire? — di cospirazione collettiva, e che l'arte finisca quasi col nascere da sé, secondo il concetto corrente che non sono gli uomini a far la storia ma le idee (come se poi delle idee non fossero produttori e portatori gli uomini!) ho l'idea — parlo a titolo personale, beninteso — che si tenga un discorso fin troppo tendenzioso di democratizzazione dell'arte. Sì, un processo di sviluppo dell'umanità, della personalità di tutti potrà avvenire quando la massa abbia acquisito, fatto proprio ciò che l'artista ha significato e portato avanti con l'opera sua: e io credo fermamente nei fatti educativi. Ma il collocare l'individuo-creatore, l'individuo-artista in una posizione subordinata rispetto a quella in

cui lo ha posto il Romanticismo (ma sarebbe più giusto dire la libertà) temo che si risolva da ultimo in un tentativo, pericoloso per tutti, di respingere l'individuo nell'anonimato (e l'artista, oltretutto, è quasi sempre un eretico scomodo). Sono così ritornato a quel processo di massificazione, di riduzione della personalità, di cui parlavamo poco prima. E, ripeto, un'opinione personale.

D. *Alla luce di questa opinione, come vedrebbe Lei allora la Quadriennale?*

R. Gliel'ho detto: la vedrei guidata da persone di cultura vera, che abbiano della cultura un concetto ampio, che cerchino anzitutto l'artista senza lasciarsi influenzare dalle poetiche e dalle mode. Io sono dell'opinione che l'artista debba essere lasciato lavorare liberamente, senza dirigersi autoritariamente e senza interventi della critica normativa. Non è già che sia favorevole alla mercificazione dell'arte, al contrario. L'opera d'arte, poi, non è vero che sia un oggetto da ammirare, da contemplare, come Lei dice; è un patrimonio di valori che maggiore chiunque gli si accosti e lo studi. Essa è — come diceva il Croce — «umanità totale»; e benché siano tempi di discredito del pensiero idealistico, e di quello crociano in particolare, mi pare che la frase non sia stata finora contestata e che non possa essere smentita. Sono ben convinto che l'opera d'arte non debba essere privilegio di pochi (non avrei altrimenti citato la definizione crociana) ma allora bisogna cambiare radicalmente il modello della società in cui viviamo; e purtroppo non vedo per ora alcun segno, pur tenue, che indichi una volontà di mutarlo. Anzi tutti i modelli politici e culturali, che ci vengono proposti, compreso quelli che appena ieri parvero nuovi e più promettenti e che ora hanno perduto totalmente credito, hanno per denominatore comune di essere incapaci di dare una risposta ai nostri interrogativi di fondo e alle nostre aspettative, mentre il nostro spazio personale, di pensiero e di azione, viene restringendosi di giorno in giorno, tanto nei regimi democratici quanto negli autoritari, che perciò finiscono con l'allinearsi e con l'identificarsi. «La fantasia distruggerà il potere», capita di leggere sui muri. Troppo bello per essere vero! Non lo distruggerà; è un'utopia, che se di vecchio anarchismo patetico e sterile. Ma potrà criticarlo, scoprirne sotto la maschera paternalistica la faccia necessariamente repressiva, renderlo meno credibile, costringerlo a cedere qualcosa, modificarlo, aiutarci a sostituirlo con un altro potere, che forse non sarà migliore del precedente, ma avrà almeno un nome diverso. Perciò gli artisti mi sembra che non siano mai stati tanto necessari quanto nel nostro tempo, intendendoli per individui, liberi di compiere le loro ricerche personali, le loro opere e i loro fallimenti. La collettività, educandosi, andrà loro incontro gradualmente, spontaneamente, fino a riconoscerne in essi. Così accade della letteratura, della musica, della filosofia, della scienza. (Forse, a conti fatti, è un problema di scuola).



## FRANCESCO VINCITORIO

*Intervista effettuata il 13 settembre 1977 a Roma.*

**D.** Tu sei sempre stato in aperta polemica per come è stata gestita e strutturata una istituzione pubblica come la Quadriennale di Roma. Qual'è, secondo te, l'alternativa all'attuale situazione?

**R.** Vorrei premettere che, malgrado le colpe dei responsabili — primo fra tutti il Segretario Generale, Fortunato Bellonzi — nelle mie polemiche non ho fatto mai questione di persone bensì di struttura. Ciò sono contro la Quadriennale per come è strutturata. Sono convinto (e le passate edizioni lo dimostrano) che da quel tipo di struttura, per una specie di generazione spontanea, non può nascere che un certo tipo di manifestazione. Un tipo di manifestazione che non svolge funzioni culturalmente utili. Non fornisce una corretta informazione artistica. Non stabilisce un reale rapporto tra la problematica degli artisti e la gente. Valga l'esempio dell'ultima edizione, quella dedicata agli stranieri in Italia, condannata dalla critica seria in modo unanime.

### Cosa proporre in alternativa?

Io credo che bisogna rifarsi, innanzi tutto, alla realtà italiana. La quale è caratterizzata da un intenso processo di decentramento e, in particolare, di regionalizzazione. Come si è visto con la legge 382, le difficoltà sono molte. Le forze contrarie sono parecchie e di notevole peso. Però mi pare che non stiano prevalendo. Penso che anche per le arti visive si debba lavorare in questa direzione. Smanellando o trasformando, al più presto, le istituzioni nazionali, con i loro difetti incancreniti, e creando, in loro vece, in ciascuna regione un istituto regionale che, in modo continuativo, promuova, sostenga, faccia conoscere la problematica delle arti visive. Naturalmente non limitandosi agli artisti che lavorano nella regione, bensì facendo scambi con le altre regioni e con l'estero.

Qui emerge il problema della qualità di

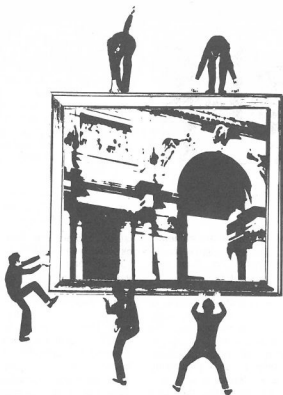
questo lavoro. Certe regioni, sicuramente, riuscirebbero a svolgerlo a livelli eccellenti. Altre, probabilmente, no. Ecco allora il discorso sulla Quadriennale. O meglio della sua trasformazione in un organismo centrale che coordini il lavoro di questi istituti regionali e operi per qualificarlo. In breve, un organo centrale che non svolga attività espositiva — lasciando questo compito agli istituti regionali — e funzioni invece da collegamento fra essi, stimoli e sostenga le loro attività, dia indicazioni metodologiche. Una istituzione agile, che abbia prevalentemente carattere di centro studi e al quale i singoli istituti regionali possano, fiduciosamente, far capo per collaborazione e aiuto.

Non è qui il caso di entrare in dettagli. Per maggior chiarezza vorrei tuttavia aggiungere che per la conduzione di questo organismo centrale, più che una sua dipendenza dal Ministero dei beni culturali, vedrei una direzione democratica. Per esempio, un comitato di tre membri nominati dalle regioni. Magari divise in tre gruppi: nord, centro e sud. Ma, ripeto, questi sono problemi di dettaglio. Fondamentale è il programma di una serie di istituti regionali e di un organo centrale di coordinamento, che nasca come trasformazione della Quadriennale.

A questo punto sorge però quell'esigenza, ribadita da tempo e da molti, di non limitarsi a parlare della Quadriennale. In un discorso sul riordino delle istituzioni artistiche, è infatti necessario affrontare, contemporaneamente, anche le questioni Biennale di Venezia e Triennale di Milano. Mi sembra che nella mia proposta, il campo d'azione della Biennale sia implicito e chiaramente individuabile. Una istituzione come la Biennale, proprio per il suo carattere di internazionalità, potrebbe svolgere un compito di collegamento tra gli istituti regionali e l'estero. Si tratta di un'azione indispensabile per non correre il rischio che le attività degli istituti regionali si impantanino nella provincialità. E poi non va dimenticato che gli artisti italiani, all'infuori del mercato, non hanno alcun mezzo per far conoscere il proprio lavoro all'estero. La Biennale, con il suo prestigio e la sua esperienza, dovrebbe servire, appunto, a questo scambio. Stimolare, facilitare la presenza di esperienze straniere nei programmi degli

istituti regionali e fare in modo che le esperienze italiane siano conosciute all'estero. Non meno importante potrebbe essere il compito di preparare e aggiornare i quadri tecnici, necessari a questi istituti regionali. Ritengo che questo compito possa essere svolto meglio dalla Biennale che da quell'organismo derivante dalla trasformazione della Quadriennale. L'Archivio storico ed i numerosi critici italiani e stranieri collegati con la Biennale potrebbero costituire, infatti, una base per questa attività. Pure l'organizzazione di qualche mostra-pilota, da fare insieme a questi quadri tecnici in preparazione, potrebbe inquadarsi in questo compito didattico. Un discorso abbastanza simile potrebbe esser fatto per la Triennale. Gli istituti regionali non potranno certo trascurare quei campi — design, interventi sul territorio, ecc. — che sono temi precipi della Triennale. Anche in questo caso si potrebbe pensare ad una trasformazione in una istituzione al servizio degli organi regionali.

Un'ipotesi di programma come quello che, a grandi linee, ho abbozzato esige, ovviamente, un ampio e approfondito dibattito. Ma, soprattutto, presuppone una forte volontà politica. E, secondo me, questa, attualmente, è la difficoltà maggiore. Non sarà facile, infatti, far capire alla classe politica che il problema delle arti visive è fondamentale per la cultura e, di conseguenza, per la nostra società. Affrontare le cause di questa insensibilità ci porterebbe troppo lontano. Qui è sufficiente sottolineare come questo divorzio tra classe politica e arti visive abbia assunto, oggi, proporzioni macroscopiche. Basterà citare il caso del progetto a medio termine preparato dal PCI e di cui si fa un gran parlare in questi giorni. Come è noto, è un progetto molto ampio che contempla svariati aspetti di modifica della nostra società. Logicamente anche quelli culturali. Guarda caso, alle arti visive non è dedicato il minimo cenno. Si parla di teatro, cinema, musica ma la parola arti visive non viene mai pronunciata. Secondo me, questo è un sintomo chiarissimo della situazione attuale per quanto riguarda il rapporto politica/arti visive. Qualsiasi proposito di trasformazione della Quadriennale e delle altre istituzioni artistiche dovrà fare i conti con queste difficoltà.



ANDREA VOLO

È troppo difficile — se non impossibile — dire qualcosa di nuovo sull'Ente Autonomo Esposizioni d'Arte Quadriennale di Roma. Questa istituzione culturale si segnala infatti per la sua fastidiosa vecchiaia, che in tempi di revival potrebbe trasformarla in oggetto di studi sul paleolitico delle «belle arti» d'Italia, o nel migliore dei casi in un «come eravamo» languido e nostalgico del saloon di tempi andati. Ora, senza scadere nella facile ironia di chi vorrebbe trasferire nel Palazzo delle Esposizioni di Via Nazionale — il museo delle cere — mantenendo beninteso sempre al loro posto gli attuali dirigenti — anche in considerazione del ruolo meritorio svolto dagli epigoni di Madame Tussot, bisogna pur convenire che questa Quadriennale, col suo statuto fascista del '37 (prima ed. '31), con la sua edizione «decima» iniziata nel '72 e che continua col sistema delle scatole cinesi fino ai nostri giorni, con la sua gestione impermeabile al controllo democratico, con la sua separazione dal tessuto culturale della città e del paese in cui proditoriamente opera, con i suoi organi dirigenti privi di legittimazione giuridico-formale, per non dire di quella culturale, è proprio decotta. Ma attenzione. Sbaglia chi ritenesse che ciò significhi una progressiva e naturale estinzione. La Quadriennale, pur essendo un feudo d.c., se è riuscita a sopravvivere sin'oggi a tutte le polemiche è anche perché un ruolo, a suo modo organico con la politica del salotto culturale, l'ha svolto. E negli anni passati sono ruotati intorno all'asse espositivo centrale, interessi culturali di rilievo che hanno dato legittimazione reciproca

e spazi operativi (pubblicazioni, mostre all'estero) a operatori e critici non certo riconducibili all'area democristiana.

Basta per questo leggere i «registi» della Quadriennale che accompagnano la proposta di legge democristiana per un nuovo statuto. Ed è sintomatico che l'unica proposta presentata nell'attuale legislatura alla Camera è dell'on. Felici, democristiano. Sintomatico, cioè che le rappresentanze politiche della sinistra, dopo essere state alla testa del dibattito politico e culturale sul tema Quadriennale — ricordo per inciso: la proposta Pieraccini (PSI) non ripresentata al senato, il convegno del teatro delle Arti del PCI, il dibattito alla Casa della Cultura di Roma — non abbiano saputo raccogliere gli stimoli e i contributi di artisti e operatori per trasformarli in una iniziativa di lotta e di proposta di legge, preferendo un sonnaccioso, quanto pericoloso, lasciar fare. Dico questo con profonda amarezza, testimone in prima persona di molti tentativi di smuovere l'attenzione di organismi di partito spesso restii — non senza qualche giustificazione — a mettere le mani su una materia magmatica, che con l'esperienza della Biennale s'è fatta scottante.

In questo quadro abbiamo un sindacato FNLA-CGIL, che pur tra mille difficoltà, risulta essere uno dei punti di riferimento per tentare di formulare proposte serie e credibili, tenendo in piedi un movimento rivendicativo attraverso assemblee e manifesti.

In queste assemblee, oltre a chiedere le dimissioni degli organi dirigenti, sono state avanzate alcune ipotesi che si incentrano su una attività permanente di ricerca, documentazione e promozione del-

le arti visive, in una visione polidisciplinare basata su strutture flessibili di laboratorio, aperte alle istituzioni e alle forze culturali della città e del Paese. In un quadro di programmazione con le altre grandi istituzioni culturali il nuovo ente dovrebbe svolgere funzioni di documentazione internazionale facendo circolare in Italia le mostre di interesse storico-artistico che oggi è possibile visitare solo all'estero, e promuovendo la conoscenza della produzione artistica italiana negli altri paesi non limitandosi a risibili iniziative per il «bronzetto».

Il risultato di maggior rilievo ottenuto dalle assemblee del sindacato lavoratori arti visive CGIL è stato l'impegno dell'Assessore alla Cultura, Renato Nicolini, per un convegno di studi promosso dal Comune di Roma sul tema della rifondazione della Quadriennale. In quella sede sarà forse possibile affrontare con la necessaria serietà critica le esigenze e le proposte delle forze culturali così come si sono via via venute configurando.

Tornando alla proposta democristiana, cosa se ne può dedurre?

Essa dice: l'Ente ha svolto una attività culturale abbastanza costante e proficua, pur tra contraddizioni e incertezze. Da qui è passata l'arte italiana nell'ultimo quarantennio ma si riconosce che nello statuto «sono venuti via via affiorando anacronismi e insufficienze». Quindi, rinnoviamo lo statuto adeguandolo ai tempi dando all'ente «lo scopo di concorrere alla libera promozione delle arti visuali contemporanee italiane, curandone la più diffusa conoscenza mediante esposizioni in Italia e all'estero ed ogni altra connessa iniziativa culturale che ritenga opportuno svolgere nei limiti del proprio bilancio».

Non è certo mio compito affrontare dettagliatamente i diciotto articoli di cui si compone il progetto. Voglio solo far rilevare che già l'art. 1 parla solo di «esposizione», fissa rigidamente i compiti nell'ambito delle «arti visuali contemporanee italiane» e non accenna in alcun modo a una attività permanente di ricerca e neppure al problema del decentramento. Inoltre c'è da sperare che su questo — come su altri eventuali progetti — si sviluppi il dibattito per correggerne gli orientamenti limitanti, per evitare che se ne parli solo nelle commissioni parlamentari e che alla fine prevalgano criteri legati ai costi, che in questi tempi di crisi economica hanno un peso decisivo. In questo senso il progetto DC ha un suo fascino: prevede una spesa annua di 500 milioni, soltanto.

Per ora, la Quadriennale, in barba a tutti i pluralismi che la DC richiede in garanzia dalle altre forze politiche, continua imperturbata a essere delegata a organizzare la presenza italiana alla Biennale di San Paolo del Brasile, appaltando l'incombente a un unico critico (Mantura). Non si può più tollerare che un solo critico (liberissimo di fare le sue personali scelte di tendenza) rappresenti tutta l'arte italiana contemporanea col terrorismo culturale tipico di una neo avanguardia démodé.

A Godwin Ekhard, artista partecipante a questa edizione della Quadriennale abbiamo rivolto le domande:

- 1) Tu hai accettato l'invito a partecipare a questa V Sezione della X Quadriennale. Riteni quindi utile questo tipo di manifestazioni?
- 2) Cosa pensi delle critiche rivolte da più parti alla Quadriennale?
- 3) Se sei del parere che qualcosa vada cambiato, come vedresti l'alternativa?

Ho accettato l'invito alla Decima Quadriennale per vari motivi. Dal mio punto di vista, manifestazioni di questo genere possono essere utili perché danno la possibilità agli artisti di farsi conoscere da un pubblico più vasto di quello offerto dalle mostre personali permettendo loro in questo modo di allacciare contatti con gallerie e con il grosso pubblico interessato all'arte contemporanea. Contatti questi necessari ad ogni artista che non abbia alle proprie spalle un mercante d'arte; che solitamente si preoccupa di pubblicizzare l'artista a lui legato ottenendogli la partecipazione alle grandi rassegne.

La Decima Quadriennale è stata senz'altro una rassegna molto pulita senza speculazioni di nessun genere, non è stata una fiera di artisti presentati dai propri galleristi, ed in questo modo ha offerto la possibilità di uscire dall'ombra ad artisti validi ma poco conosciuti perché non legati a nessun genere di mercato d'arte. È chiaro che in una rassegna così vasta come è stata la Decima Quadriennale finiscono per essere esposte anche opere poco valide per obbedire alla necessità che ogni nazione venga rappresentata. Inoltre sono sorti i problemi che inevitabilmente si presentano quando si tenta la sistemazione di quadri così diversi nel loro linguaggio artistico.

Questa Decima Quadriennale ha avuto la sfortuna di non essere ben vista da molti critici di quotidiani che l'hanno accusata di essere una manifestazione « mostruosa »: accusa questa che non mi sembra giustificata dalla realtà dei fatti, mentre ritengo che abbia radici nelle polemiche contro le manifestazioni di questo genere. Forse però la Quadriennale avrebbe richiesto più tempo per essere studiata ancora meglio come organizzazione e co-

me concetto. Ma proprio come concetto che cosa ci si aspettava? Credo che questo non sia il momento né di organizzarne una mostra di sorprese né di aspettarci un dialogo che fili correttamente.

Oggi non c'è una linea privilegiata. Tanti modi di esprimersi sono possibili e creduti. So che la critica si aspettava, o comunque diceva di aspettarsi, qualcosa di più interessante e di più nuovo. Allora quale sorpresa ci sarebbe dovuta essere? Non credo, come ho già detto, che questo sia il momento di sorprese. Penso alle ultime Biennali di Venezia che ho visto, alla Documenta di Kassel, che purtroppo ho visto soltanto in riproduzioni, ed è troppo poco per giudicarla, ma parlando del quadro generale dell'arte c'è molta insicurezza. Sono stati tentati molti esperimenti, infelici perché poco progressivi sotto tanti aspetti. Qualche volta gli esperimenti sembrano quasi regressivi, nei confronti dei grandi momenti storici dell'arte moderna, come il *dada* e altri. Senza altro c'erano dei momenti positivi nell'arte sperimentale del dopo-guerra, come la *op-art* ecc., che però sono andati a finire in un continuo ripetersi fino ad oggi.

Ed oggi l'arte è in crisi, si sa, ma la crisi è generale e coinvolge il campo della filosofia ed altri ancora. Ricerche per venire fuori sono svariate: nel campo delle arti figurative si tenta una specie di non-avanguardiaismo, un tornare cioè ad un certo realismo rischiando di perdersi in vie già battute. Il rischio più grosso che si corre è costituito dal dilettantismo e dal plagio che si è infiltrato in molte manifestazioni artistiche. C'è quasi un boom di pseudo-premi ecc. che occupano molte sale in cui si parla d'arte senza avere idea di cosa sia l'arte e la sua storia.

Quindi c'è da distinguere con molta attenzione dove sono i confini tra arte e dilettantismo, perché la storia stessa ci insegna che determinati stili — come per es. la *Jugendstil* (Liberty), considerato come un'arte, addirittura come una decorazione decadente, quasi di cattivo gusto — sono stati riabilitati dagli esperti e sono ora considerati come un movimento molto importante nella nostra storia dell'arte. Personalmente sono d'accordo che non ci sono dubbi sulla validità dello *Jugendstil*, che ha creato una vera estetica « quasi perfetta », iniziando ad ideare una casa individuale per ogni essere, fino al cucchiaino personale.

Ho detto questo per dimostrare che il vero critico è il tempo che passa, perché passato il tempo le cose si vedono con più distanza e quindi si capiscono meglio. La critica più oggettiva e ricca sull'avanguardia dal 1920 fino all'inizio della seconda guerra mondiale è stata scritta nel dopo-guerra, quindi dopo 25 anni. Il quadro di maestri « classici » moderni come Picasso, Ernst, Modigliani, Mondrian ecc. lo abbiamo solo ora, perché con la distanza del tempo è stato possibile allinearli sotto un certo profilo storico.

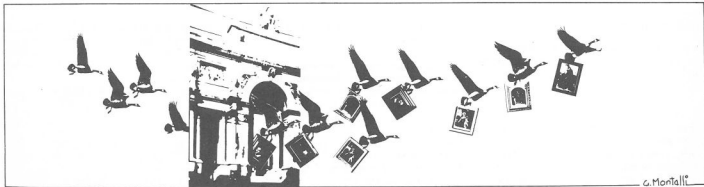
Come si potrà cambiare qualcosa nel tipo di rassegne non saprei dirlo, perché credo che oggi non sappiamo nemmeno con chiarezza ciò che desideriamo avere. Dal mio punto di vista è peggio aspettarsi troppo che l'arte sia la « santa » innovatrice dei valori perduti in generale. Forse conviene guardare con più attenzione a « che cosa si fa », anche usando un microscopio per vedere meglio le piccole qualità e sottili innovazioni. Il modo di scegliere il tipo di manifestazioni verrà da sé man mano, con il ritrovamento di un discorso sicuro nel linguaggio artistico.

Finora il compito di occuparsi della scelta delle opere da includere in queste rassegne era affidato a critici, spesso gente molto valida e competente, se non altro nella storia dell'arte. Mi rendo perfettamente conto che quello della scelta è un compito difficile già per la molteplicità delle espressioni, però anche qui c'è stata una certa soluzione dovuta al fatto che quasi ogni espressione attuale ha avuto i propri critici esperti.

C'è purtroppo anche da dire che sotto il nome di critico si è nascosta molta gente non competente e con una estrema « sottocultura » che ha creato un certo sottobosco nelle rassegne artistiche.

Un'alternativa non la vedo se non in una severissima e pulita collaborazione fra gli elementi interessati, cioè l'artista ed il critico che, insieme, dovrebbero affrontare con molta severità e lucidità, per risolverlo, questo problema ormai tanto caotico e che tocca noi tutti — perché una generazione senza cultura non potrà mai sopravvivere — per di più in un mondo confuso come il nostro, con tanti miti falsificati.

Dobbiamo trovare una ragione di esistere. Soltanto così si potranno trovare soluzioni di e come manifestare la cultura.



G. Monti



Non appena, in vista di una sua riforma, si cerca d'inquadrare il problema Quadriennale e si esaminano dei punti di riferimento, questi si rivelano inutilizzabili a causa dello stato di profonda crisi in cui si dibattono.

Per le Accademie di Belle Arti, che dovrebbero fornire i nuovi addetti, il Ministero della P.I. ha affidato lo studio di un progetto di riforma all'Istituto Pio Manzù, che lo ha annunziato finalizzato a sbocchi operativi concreti e alla produzione. Mi pare ovvio che una istituzione espositiva dovrebbe essere proiettata sulla stessa linea. Ma allora come si spiega la decadenza della Triennale di Milano che è il luogo deputato allo scopo? E la « crisi del design »?

Tutti hanno chiaro che la Quadriennale non può più essere quella che è stata fin'ora. Eppure le varie fiere mercantili di Roma, Bologna, Bari, non sono forse andate a sostituire le strutture pubbliche espositive occupando gli spazi lasciati liberi?

Lasciando andare ogni ulteriore ricerca di riferimenti, mi pare che in una situazione storica caratterizzata dalla pluralità e dal mutamento, sia legittimo immaginare la Quadriennale soltanto come uno strumento di misurazione di quanto avviene, piuttosto che come una struttura

di codificazione del presente. Questo per favorire la ricerca espressiva.

Cosa hanno fatto gli artisti per cercare insieme una linea coerente sul problema Quadriennale? Nella più recente cronaca della FNLA-CGIL, il problema dell'Ente è stato affrontato nella Conferenza d'organizzazione di Ariccia il 22/23-1-1977, poi dal Sindacato romano nel suo Congresso provinciale, poi al VI Congresso nazionale di Napoli, dove veniva presentata dai delegati romani una mozione, approvata all'unanimità, in cui si chiedeva che venisse considerato decaduto il rappresentante dalla FNLA-CGIL nel consiglio d'amministrazione dell'Ente. Il documento finale del Congresso ribadiva la necessità di una riforma. Il 27-5 il Sindacato romano indicava un'assemblea sul tema. Infine il 21-6 un dibattito pubblico veniva organizzato in Via Milano dove interveniva, fra gli altri, l'assessore alla X Ripartizione Arch. Nicolini. Dal dibattito risultarono meglio specificate le indicazioni già emerse da tempo, che sono:

— Rifondazione della Quadriennale attraverso un nuovo statuto democratico.

— Attività permanente di carattere interdisciplinare, di livello nazionale e internazionale.

— Programmazione in relazione agli altri grandi centri espositivi.

— Strutturazione di laboratori di ricerca e sperimentazione.

— Istituzione di un centro nazionale di documentazione delle arti visive.

— Distinzione delle competenze specifiche di gestione e di programmazione.

— Finanziamenti adeguati.

Va riconosciuto che l'Ente Quadriennale ha svolto complessivamente una funzione positiva. La sua attività, nonostante lo statuto, è stata, pure se tra ombre e luci, intensa, ma ora è assolutamente sfasata con i tempi. Sfasato è anche il disegno di legge di riforma dello statuto presentato dall'on. Felici ed altri, democristiani, che per ora è l'unico progetto presentato in Parlamento in questa legislatura. Per questo non va nascosto lo stupore che si è diffuso nel vedere che il consiglio d'amministrazione, scaduto da tre anni, e per il quale si erano chieste le dimissioni, è stato integrato con due ulteriori nomine.

Si sa che il Palazzo delle Esposizioni è del Comune di Roma. Se avranno corso alcuni progetti di attività della X Ripartizione, l'Ente Quadriennale vedrà bruciati e svuotati i campi di possibile intervento che pure il Sindacato aveva indicati.

Non è intenzione degli artisti perdere uno dei pochi strumenti di promozione per le arti visive rimasti, ma, di fatto, non si è riusciti a rimuovere le pesanti chiusure burocratiche presenti indistintamente in tutti i partiti, che hanno fin'ora impedito di affrontare decisamente il problema. Tardando ancora c'è il pericolo che ci si troverà di fronte a un cadavere imbarazzante invece che a un malato da curare.



C. Montelli

#### RENATO NICOLINI

*Intervista con l'Assessore ai Beni Culturali del Comune di Roma. 25 settembre 1977*

D. Roma ospita l'Ente Quadriennale, una struttura culturale attaccata ormai da più parti per la sua caratteristica di « fiera delle vanità ». Tu che hai invertito la tendenza demagogica e retorica assunta dall'Assessorato ai tempi di Filippi, pensi

che il Comune di Roma debba entrare nella questione?

R. Indubbiamente il Comune di Roma deve entrare nella questione dell'Ente Quadriennale per due motivi: per una questione di principio e soprattutto per una questione patrimoniale determinata dal fatto che il palazzo delle Esposizioni è del Comune che può decidere di utilizzarlo diversamente.

Assodato ciò, dovremo porci delle domande: se sia giusto che l'Ente Nazionale

Quadriennale sia un Ente con finanziamento dello Stato o comunque amministrato dallo Stato, oppure sia più giusto un Ente Quadriennale gestito da una legge regionale.

Questi dubbi sono leciti e la stessa esperienza della Biennale di Venezia ci insegna la giustezza della partecipazione dell'Ente locale; è però forse opportuna una chiarificazione di ruoli per evitare confusioni. Certi rapporti non sono ancora molto chiari.

Lo statuto della Biennale impone, con leg-

ge dello Stato, al Consiglio Comunale di Venezia di nominare un certo tipo di membri, questo è un fatto un po' anomalo e porta a qualche contraddizione. D'altra parte bisogna pur ricordare che il primo progetto di legge che il Partito Comunista Italiano presentò per la riforma della Biennale iniziava con un articolo in cui dichiarava che la Biennale era gestita dall'assemblea dei lavoratori del settore: un clima molto sessantottesco.

**D. Come mai è stata presentata una proposta di legge soltanto dalla Democrazia Cristiana, per quanto riguarda la riforma della Quadriennale?**

**R.** Io credo che la questione sia molto chiara. La DC è l'unico partito che allo stato delle cose è interessato a mantenere la Quadriennale così com'è ora. Io personalmente sono preoccupato del pericolo di colpi di mano. C'è una logica del tutto inaccettabile che porta a queste considerazioni. La Biennale ha un presidente socialista; la Triennale, anche se non se ne sente più parlare, ha — dicono — un presidente comunista; la Quadriennale, un presidente d.c.: per questo ci sono dei forti interessi da parte della DC a conservare questa posizione. Questo spiega la presentazione di questo progetto di legge che non vorrei preiudicasse, che so, ad un altro finanziamento. Su questo dobbiamo aprire un discorso ed il Comune di Roma intende aprirlo cercando di aiutare i parlamentari a rispondere a questa proposta presentata, tra le altre cose, in un modo molto singolare: con una autorevole firma, ma senza alcuna discussione.

Noi, come partito, abbiamo scelto un metodo diverso. C'è stato un convegno alla Casa della cultura, se n'è discusso e se ne discute, e credo sia questo il metodo più giusto di porre la questione. Presenteremo tra breve una proposta su cui stiamo lavorando, per un uso diverso del Palazzo delle Esposizioni, come una Kunstall, dove si verificano una serie di fatti non solo nel campo delle arti visive, ma anche del cinema, della TV, del teatro sperimentale, insomma del problema della comunicazione attraverso il visivo. Vorremmo anche impiantare, con la col-

laborazione di Istituti universitari, dei laboratori di sperimentazione attraverso il visivo. Questo dovrebbe essere il fondo permanente di attività sperimentale di laboratorio di una istituzione che abbia anche un suo momento nazionale. In questo modo, con un programma ben preciso e delineato, dovremmo bloccare la riforma proposta dalla DC.

**D. Certamente se il Comune parte con un programma operativo che avrà necessariamente un carattere permanente, ci sarà una reazione da parte del Consiglio di Amministrazione della Quadriennale che si vedrà precluso la gestione di questo spazio.**

**R.** Credo che non dovrebbero esserci ragioni di contrasto. Questo Consiglio di Amministrazione si trova in una situazione terribile, anche dal punto di vista legislativo (è infatti scaduto da due anni) e non ha quindi l'autorità per opporsi a questo. Comunque, i rapporti tra Comune e Quadriennale sono polemici, ma non credo che possa esserci una guerra dello spazio.

**D. Il programma di cui hai parlato prima non potrebbe determinare il pericolo di concentrare le attività al Palazzo delle Esposizioni tagliando di nuovo le gambe a tutte le sedi periferiche?**

**R.** Noi abbiamo anche dei progetti che riguardano il Mattatoio, il Forte Prenestino e altre cose; solo che sono programmi a più lunga scadenza. Per quest'anno, l'utilizzazione del Palazzo delle Esposizioni come Kunstall (sperando che si riesca a fare) non dovrebbe impedire una serie di sperimentazioni che nel settore del visivo possano essere avviate. C'è una proposta del Sindacato dei pittori romani di porre il problema della progettazione dell'ambiente, del suo rinnovo: temi molto affascinanti; e se riusciamo ad utilizzare queste sale vorremmo realizzare un intervento progettuale e sperimentale degli artisti nella periferia di questa città. Certo i margini di equivoco ci sono stati; l'esperienza dei murali sui muri ciechi di Milano e di Roma ce lo pone: non

sono certo quelli gli esempi di arte che affascinano, ma non è detto che debbano rifarsi degli errori.

**D. Tu vedi un proseguimento delle attività di tipo documentativo delle ricerche in arte o lo escluderesti?**

**R.** Anzi io trovo che un proseguimento sia necessario. Esistendo attualmente una tendenza dell'artista visivo di operare nel sociale, si è generalizzato il concetto del quadro obsoleto, che non serve: ciò non mi pare giusto perché questo esclude dall'attenzione critica tutta una serie di ricerche che vanno avanti.

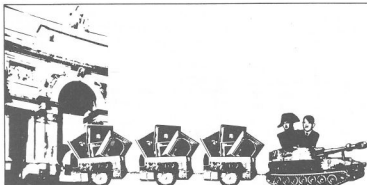
Credo che si debba evitare il rischio che l'operatività sociale si confonda nella genericità, nel velleitarismo di un impegno più ideologico-politico che tecnico-politico. Questo la Quadriennale dovrebbe riprendere a documentarlo; dovrebbe fare delle mostre autogestite, di breve ciclo, con rapido scambio e molta circolazione di pubblico. Quello che soprattutto manca oggi è un rapporto con il pubblico che vada oltre il tramite della galleria, poiché non c'è una struttura pubblica per la promozione.

**D. Previsioni quindi per una modifica a breve termine sono positive?**

**R.** Io credo che questo progetto possa essere portato avanti a brevissima scadenza, verso il 15 di ottobre, in modo da bloccare l'ipotesi di non-riforma che la DC propone.

Rimangono poi aperte, come ho già detto, molte questioni: prima fra tutte, se questa Quadriennale potrà diventare o no un Ente regionale; e poi ci sarà da discutere anche di questo rapporto, perché non vorremmo che regionalizzare possa significare provincializzare.

Certo senza strutture adeguate è un po' un terno al lotto, e allora possono valere anche le preoccupazioni di quelli che dicono che sia un'accettazione di minoritarismo rispetto alla Biennale. L'importante però è che si apra un dibattito pubblico costruttivo in modo da arrivare ad una Quadriennale più realisticamente rispecchiante la necessità di una realtà sociale.



c. Montali

## DISSENSO SUL DISSENSO?

*Intervista con Enrico Crispolti, ordinatore della mostra di arti visive nell'ambito della manifestazione della Biennale 1977 sul «dissenso culturale nei paesi dell'est europeo». 28 settembre 1977.*

D. Come si colloca la mostra di arti visive nel quadro della manifestazione sul dissenso culturale dell'est europeo? E quale ne è il contenuto?

Intanto, rispondendo subito al secondo interrogativo, vorrei precisare che la mostra di arti visive che sto ordinando assieme a Gabriella Moncada, e che esattamente si intitola «Avanguardia visiva nell'Est europeo - Aspetti di ricerca in Cecoslovacchia, Polonia, Ungheria, Unione Sovietica», non intende coprire l'intera area di cultura artistica attuale est-europea, ma soltanto delle situazioni campione: e ciò anzitutto per ragioni di tempo e di spazio e di fondi disponibili. Non si tratta tuttavia, rinunciando ad una documentazione a tappeto (che avrebbe potuto includere le aree rumena, bulgara, tedescoorientale e iugoslava), di ridurre la portata della nostra indagine e del suo contributo conoscitivo e problematico, ma di caratterizzarlo, anziché per panorama di pretesa esaustiva, per indicazioni di situazioni «campione». Nel corso delle discussioni preliminari con gli organi direttivi della Biennale e con alcuni collaboratori delle altre sezioni si è assunto il piano da me proposto che vede appunto definirsi tali situazioni «campione» nella presentazione critica delle due generazioni sovietiche operanti fra lo scorcio degli anni cinquanta e oggi, cioè la nuova avanguardia plastica sovietica, e nella presentazione invece dell'ultima generazione per quanto riguarda le aree cecoslovacca, ungherese e polacca. Si trattava infatti di definire un discorso complessivo plausibile: e tale appare, se si considera che il discorso sui russi investe appunto due generazioni rispetto alle quali si sono avute recentemente rassegne ampie, anche troppo anzi, a Parigi e a Londra, ma non criticamente vagliate, e soprattutto non aperte alle proposizioni più recenti, dei più giovani nella pluralità delle loro posizioni di ricerca. Il discorso critico è dunque tentato per la prima volta per le due generazioni. Per quanto riguarda invece l'area cecoslovacca, quella ungherese e quella

polacca si tratta di un aggiornamento, giacché molte situazioni sono ben note in Italia (e da anni) e in questo senso il discorso diventa criticamente produttivo soltanto se riesce a toccare un terreno attualissimo; come speriamo di essere riusciti a fare.

D. E la collocazione della mostra di arti visive nel contesto della manifestazione... esiste insomma un dissenso artistico?

Io in verità sono rimasto molto perplesso, e di fatto direi a mia volta «dissenzien-



te», di fronte alla formula del «dissenso culturale» quando fu lanciata da Ripa di Meana nella scorsa primavera, con le polemiche, subito scivolata a livello di speculazione politica, che tutti ricordano. Parlare di «dissenso culturale» è una formula d'effetto e perciò di facile successo. Più difficile è darle un reale contenuto. Dissenso non è infatti una categoria culturale, ma una condizione pratica, soprattutto una circostanza burocratica. È piuttosto la contestazione a riguardare i contenuti, non il dissenso. Il dissenso si verifica da parte del soggetto verso una norma, da parte dell'istituzione ver-

sò la mobilità anormale del soggetto. Ma, voglio dire, può cadere da un momento all'altro, con un cambiamento della norma stessa, che è sempre contingente e di circostanza. È dunque impossibile costruire un discorso seriamente culturale sulla motivazione del dissenso. Diverso discorso sarebbe invece quello condotto sulla contestazione, cioè su una contestazione culturale-politica di una condizione della società nella sua realtà politico-culturale. Nel caso poi delle arti visive questa situazione è molto chiara. Per esempio, gli artisti sovietici che appaiono come «dissenziati», lo sono in realtà nella misura in cui risultano esclusi o fortemente marginalizzati nella specifica cultura artistica sovietica ufficialmente riconosciuta (la norma); ma in realtà, in buona parte almeno, non esprimono contenuti di reale contestazione della società sovietica, in qualche caso anzi esattamente il contrario. Dunque il loro eventuale dissenso, provocato dall'emarginazione burocratica (nella letale saldatura, pressoché invalicabile, fra accademismo culturale e burocrazia statale e partitica), non esprime una reale contestazione, ma soltanto appunto un'emarginazione culturale rispetto ai canali ufficiali. È chiaro che occorre riportare la tematica del «dissenso culturale nei paesi dell'est europeo» a questa realtà, per verificare poi il margine di reale contrapposizione e contestazione come forma consapevole di lotta. E in questo senso il tema del dissenso è riportato metodologicamente (e per me è il solo modo corretto, non reazionario e pregiudicante di poterlo considerare) ad un parametro di validità universale: per un verso appunto nella sua realtà pratica e contingente, per un altro nella sua eventuale realtà di effettiva contestazione (che va dunque oltre la contingenza — sempre revocabile — del dissenso, in una radicale lotta per contrapposizione). La sezione italiana nella Biennale veneziana 1976 ha così, per esempio, documentato non solo il dissenso ma una effettiva contestazione a modelli di egemonia culturale e politica quali quelli imposti in Italia negli ultimi decenni dal regime borghese democristiano. La sezione arti visive nella manifestazione della Biennale 1977 sul «dissenso» ha forse il merito — nella realtà di una minore politicizzazione del settore e insieme di

una maggior peso burocratico su quello — di avvertire i limiti della formula generale della manifestazione stessa, e la necessità di trovarle contenuti culturali realmente verificabili in quanto tali.



D. Quali sono questi contenuti? Si può parlare veramente di avanguardia come pretende il vostro titolo?

I contenuti culturali da verificare sono quelli delle motivazioni della ricerca artistica più attuale nelle diverse aree culturali prese in considerazione appunto come situazioni «campione». Ciò di quale sia la condizione operativa e di quali siano i contenuti propositivi in senso ideologico-linguistico della ricerca d'avanguardia in quei paesi, secondo una ottica che inevitabilmente è la nostra, cioè un punto di vista critico occidentale, con i relativi parametri problematici (del resto a questi modelli da quei paesi si guarda, sia pure in un'intenzione di capacità in certo modo alternativa). Il contenuto culturale della mostra di arti vivive nella Biennale 1977 è appunto tale verifica, beninteso, fatta su un parametro assoluto e non relativo, cioè non con una benevola e caritatevole apertura verso culture ritenute prima ancora marginali (come traspare dalle diverse precipitose prese di posizione di nostri soloni critici, malinformati quanto inevitabilmente legati a vecchi modelli di aristocraticismo culturale sempre coincidente con i vertici del consumismo dell'industria culturale), dico prima ancora marginali che emarginate, ma con un vago critico di confronto nel contesto complessivo dell'arte europea, non prescindendo ovviamente dalle motivazioni socio-culturali che sono alla radice delle diverse proposizioni da esaminare. In questo senso mi sento più che mai impegnato a proseguire un discorso di analisi conoscitiva delle nuove avanguardie nell'est europeo (e del loro immediato «background») di avanguardie

già «storiche» o ormai comunque storizzate: infatti puntualmente rievocato nella mostra veneziana, che tiene ad essere fortemente didattica), riprendendo il discorso che ho avviato — quanto pionieristicamente — nelle grandi rassegne internazionali de L'Aquila, del 1965 e del 1968, «Alternative Attuali», nell'edizione delle quali del 1965 per la prima volta i capitoli della avanguardia sovietica furono proposti nel contesto della problematica europea e nordamericana (erano Sooster, Jankilevskij, Nusberg, Infante, Serbakov, e altri del gruppo «Dviženie», Kababov, cioè quelli che oggi appaiono i protagonisti della prima delle due generazioni proposte a Venezia). Ma ad Aquila erano presenti cecoslovacchi, polacchi, e qualche ungherese. E la stampa borghese accusò quelle manifestazioni di «comunismo» («Il Messaggero», per esempio). Il nostro dunque è un discorso sulle condizioni dell'avanguardia all'est: l'eventuale motivazione di dissenso sarà da verificare poi, nella misura di un minore o maggiore riconoscimento di liceità e di praticabilità pubblica per tali avanguardie in quei paesi (quasi inesistenti in U.R.S.S., e attualmente anche in Cecoslovacchia, esistente invece in Polonia, per esempio).

D. Avanguardia e dissenso, insomma?

Meglio, forse: realtà di una avanguardia che, come sempre e ovunque, finora tende ad essere o di fatto è emarginata (come è accaduto e accade anche in occidente), e qualche volta censurata (come accade anche, qualche volta, in occidente). E questo è un altro parametro che va tenuto presente per demitizzare la formula del «dissenso» nella realtà di una concretezza di condizioni operative. E, per esempio, un altro parametro da tener presente è che, al di là dell'emigrazione politica dai paesi dell'est europeo verso quelli occidentali (come si è verificata particolarmente forte dalla Cecoslovacchia dopo il 1968 e in parte dall'U.R.S.S. stessa anche in questi ultimissimi anni), esiste ben chiaro e inconfutabile il parametro di una tradizione di emigrazione culturale (quella che sollecitò un Kupka, un Kandinskij, uno Chagall, tanto per fare qualche esempio clamoroso). Insomma la mostra di Venezia tenta di porsi sul piano di una oggettività scientifica e di una oggettività politica. E proposta da un'ottica della sinistra italiana, con franchezza e senza mezzi termini. Mira a condurre un discorso complementare (o per contrapposizione o per aggiornamento) con quello svolto anche da organismi ufficiali di quei paesi (e anche nelle stesse Biennali veneziane). È un lavoro critico svolto sulle opere, senza la necessaria partecipazione attiva degli artisti (tuttavia in molti casi esplicitamente consenzienti). Un lavoro che tende a ricucire panorami culturali nazionali, anche al di là delle lacerazioni (ove siano realmente tali) delle emigrazioni. Un lavoro che mira a proporre un discorso critico che indubbiamente pro-

vocherà discussioni e contraccolpi, ma che credo darà un consistente contributo non soltanto informativo, ma di reale avvio ad una presa di coscienza di realtà problematiche molto precise. La mostra si presenta dunque come un'articolazione fortemente dialettica entro la formula generica e ambigua del «dissenso culturale nei paesi dell'est europeo», e non credo appunto sarà senza conseguenze nel senso di mettere in moto processi culturali di ordine critico (e forse di politica culturale).

D. Non si rischia così di vanificare la realtà, pur in alcuni casi inconfutabile, di un «dissenso» verificabile in effettive limitazioni di libertà?

È un rischio che si corre. La mia preoccupazione di contrastare, in correttezza politica e scientifica, un'accezione reazionaria del tema del «dissenso», mi può portare all'estremo opposto (ho già visto in questo senso un rimprovero su «Paese Sera» del 28-9). Non nego la gravità problematica di tali limitazioni, ma mi sembra indispensabile verificarle entro un quadro corretto di impostazione non pregiudiziale del tema del «dissenso». Del resto proprio entro quel quadro acqisteranno tutto il peso della loro gravità. E proprio soltanto in quei termini la sinistra italiana ed europea potrà aprire una vertenza, anche entro il quadro degli accordi di Helsinki e di quelli di Belgrado (terzo cesto). Tale gravità implica sempre ragioni politico-sociologiche-culturali assai complesse, che vanno comprese nella loro realtà (che esclude astratte chiazze manicheistiche), proprio perché la situazione avanzi in un profondo rinnovamento, anziché cristallizzarsi nelle contrapposte false certezze tanto care alle forze reazionarie.

Foto nel testo

pag. 28: Michail Kulakov  
«Azione», 1976

pag. 29: Rimma Gerlovina e  
Valerij Gerlovina  
«Zoo», Febbraio 1977

Strutture intenzionali  
di

A. FORA

GALLERIA APSA 8  
Roma

# LIBROGALLERIA AL FERRO DI CAVALLO

VIA RIPETTA 67  
00186 ROMA  
TELEFONO (06) 6797269

# LIBRO GALLE RIA



ARCHITETTURA  
ARTE  
FOTOGRAFIA  
CINEMA  
TEATRO  
MUSICA

# FERRO DICAVA LLO

opere grafiche di :

- LINDNER
- FOLON
- PACE
- BAY
- TAPIÉS

AGLI ABBONATI  
DI SPAZIOARTE  
SCONTO DEL 10%  
SULL' ACQUISTO  
DI LIBRI

## SU CERTI PROBLEMI DI METALINGUAGGIO IN ARTE E NELLA CRITICA D'ARTE

di Bruno D'Amore

*Con questo saggio l'autore fornisce un contributo al problema della critica d'arte affrontato sul n. 8 di Spazioarte da Guido Montana («Saper leggere il nominalismo della Neovanguardia»).*

Vi sono caratteri semiotici diversi, all'interno di ciascuna opera d'arte che si rivelano come indicazioni assai utili per una decodificazione sia dell'apparato puramente segnico seguito dall'autore, in quel particolare contesto, sia della struttura più profondamente significativa e quindi semantica. L'analisi comparata di questi due aspetti, solo apparentemente diversi e diversamente orientati, e quella della questione «lettura dell'opera d'arte», fornisce a volte tali informazioni e tali regole metalinguistiche per la «lettura», che si tenta di credere all'esistenza clinica e quindi del tutto passiva, di altri studiosi che pretendono di fornire pure informazioni «motivanti», ricorrendo alla lettura semplicemente istintiva ed epidermica dell'opera.

Questo abbozzo di discorso vale non soltanto per il settore artistico diciamo così «scientifico», come potrebbe essere quello concettuale matematico o quello geometrico; anche solo prendendo le mosse da considerazioni più storicamente approfondite, è possibile mettere in luce il doppio aspetto dell'operazione d'arte. E non solo «scegliendo» opportunamente l'autore o il periodo o la maniera: la chiave di doppia lettura è una chiave che si ritrova insita nelle migliori pagine di critica o di descrizione o di discorso dell'artista sulla sua arte. Così, abbiamo la bipolarizzazione negli artisti del Rinascimento i quali da una parte operano e dall'altra sono costretti a teorizzare per formalizzare quei procedimenti matematici che ancora non costituiscono teoria; analogo ragionamento vale per Kandinskij, per Mondrian, per Kosuth, e per tutti i teorici metaartisti. Il fatto è che ogni descrizione in duplice veste racchiude un discorso di coraggiosa sfida: è la denuncia di una mancanza, di una necessità, di una grave deficienza. La quale può avvenire in campo scientifico (non c'è la teoria scientifica adatta

a spiegare qual'è il fondamento fisico del «peso» di una massa colorata; non c'è la teoria matematica adatta a spiegare «come» realizzare la rappresentazione prospettica; e così via).

Ora, le analisi «duplici» sono a loro volta per due aspetti importanti. Da un lato, perché manifestano apertamente i semi mediante i quali le analisi stesse possono essere condotte; per esempio eliminando le zavorre interpretative, elidendo i contorni non necessari, evidenziando le strutture cui dare effettiva significazione. Da un altro lato, nella fase diciamo così «semantica», permettono di ricavare una sicura indicazione, fornita dall'artista stesso, e per ciò non involuta su posizioni illusorie e gratuite del mediatore, bensì già disponibili ad un discorso ampio, più aperto (dunque fruttifero, non manicheo).

La doppia dichiarazione dell'artista, però, non si manifesta sempre espressamente in uno dei modi e canali consueti della comunicazione; può avvenire, che la stessa opera sia di per se stessa dichiarativa (come esempi esplicativi, si pensi agli oggetti di Man Ray, di Duchamp, di Seurat, di Dan Graham); anche questo aspetto della questione, poi, può essere a sua volta duplici: la «dichiarazione» dell'artista può basarsi su una sua nota esplicativa (Seurat che dichiara l'inoggettività dell'immagine; Ben Vautier che scrive dichiarando la propria firma; Venet che espone un cartello nel quale è spiegata la sua teoria poli-pan-monosemica; e così via) oppure può essere contenuta nell'opera stessa, nascosta, in un certo senso, alla immediata percezione, cioè alla lettura in chiave critica che compiono i lettori frettolosi e non attenti (Man Ray, Duchamp, ma oserei anche dire Arman e molti dei pop).

La comunicazione dell'artista, dunque, è già di per se stessa in grado di fornire una doppia lettura, l'una in codice (trascrizione simbolica con interpretazione puramente semiologica dell'oggetto fornito); l'altra in espressione (decodificazione, lettura in chiave già critica, motivata dall'assenza, avvertita dall'artista, di

una capacità critica presente, in grado di manifestare compiutamente ed evidenziare la propria semantica di riferimento).

La lettura critica, d'altra parte, e qui torniamo al discorso iniziale che era rimasto aperto e sospeso, scavalca spesso la prima delle due fasi descritte; e questo non per incapacità o per incultura o per furbizia, bensì a volte per malafede, per disinteresse, per limitare il discorso dell'arte e proporre invece il più comodo discorso sull'arte. Il linguaggio, d'altra parte, è spesso espressione di segni che non appare come riflessiva, cioè come espressione *sui* segni; l'incultura presentata per secoli e dimostrata dai colti è oggi incredibile e fortunatamente colmata. Aveva cominciato Leibniz a riflettere sulla possibilità di un linguaggio ideografico che, dovendo essere «computabile», doveva anche, in qualche misura, essere autoreferente; e la necessità di ciò si manifesta nel seguente semplice argomento: come controllare la verità di una frase che afferma la propria verità? Evidentemente ciò è possibile solo se la teoria linguistica (logica, epistemologia, altre scienze, filosofia) è solo la prima delle due teorie che entrano in gioco, la seconda essendo la propria metateoria. Teoria *T*, sua metateoria *mT*, formano la coppia (*T*, *mT*) che risolve il problema di costruire un linguaggio in grado di formalizzare anche la propria semantica.

Leibniz non aveva i mezzi logico-critici per risolvere la questione; è stato necessario arrivare agli anni '30 di questo secolo per impostare correttamente la problematica, capirci qualche cosa di più, risolvere la questione. Dobbiamo il risultato a studiosi tipo Gödel, Tarski, Gentzen, Carnap, ed altri, tutti matematici. E dobbiamo ringraziare altri studiosi, in campi non tradizionalmente vicini alla matematica, se oggi queste teorie sono applicate un po' a tutte le discipline.

Il problema dell'autoriferimento è un problema molto interessante, oggi, in arte. La lucida e dettagliata analisi di Menna sull'arte che ha voluto chiamare «analitica» è già una prima proposta di lavoro in questa direzione. Di fatto, ciascuna

## A MISURA DI TERRITORIO

di Luciano Marziano

proposta, però, può essere pensata come una causa di ramificazione, come il punto di rottura di un equilibrio lineare. La verifica che è necessario compiere è di carattere decisamente critico; in altro scritto ho messo in evidenza la correttezza metalinguistica di Menna, nel testo cui accennavo sopra: egli non parla di critica d'arte, non fa espressamente critica; si limita a « narrare » la storia dell'arte analitica nei suoi diversi e molteplici sviluppi, intervenendo personalmente solo in quei momenti nei quali la sua stessa opera è citata come lavoro diretto ed in proprio. La correttezza sta in questo: l'intervento critico è necessariamente, per forza di cose, metalinguistico. Non può che essere così, dato che in esso si parla il linguaggio che contiene come referenti altri linguaggi, cioè le operazioni d'arte. Ora, una argomentazione corretta è quella che separa proprio i livelli linguistici dell'argomentazione stessa (per inciso, questa semplice constatazione ha molto giovato ai teorici del racconto; è ben noto che è nata tutta una teoria a partire dal Cervantes che, per bocca del suo Signore della Mancia, si rivolge al pubblico, apostrofandolo; o dal Defoe che fa parlare Crusoe come se ragionasse più con il lettore che non tra sé. Oggi, espedienti narrativi di questo tipo sono molto più diffusi: si noti, però, che si sono andati a cercare esempi assai meno contemporanei che non i vari Allen, Joyce, Eliot). Tornando alla correttezza di cui si stava dicendo, se Menna avesse in qualche modo iniziato e sviluppato un discorso a carattere chiaramente, cioè dichiaratamente, critico, avremmo avuto un caso di linguaggio autoriferentesi, di comunicazione a livelli linguistici misti, tutti campi assai ardui e tuttora in fase di studio da parte di teorici, in campi diversi. Questo esempio di correttezza linguistica non è sempre seguito, però, nel campo della critica d'arte. Anzi, proprio la contaminazione delle problematiche sulla descrizione e sull'interpretazione, forniscono ottimi spunti per malsane invenzioni critiche che evitano il ricorso corretto all'immagine linguistica e si rifugiano invece in contorti canali nei quali domina l'ambigua fascia elastica dell'immediata percezione, della impalpabile allusione, della velata piattezza argomentativa.

Il periodo che va dalla tarda primavera ai primi brividi autunnali in Italia, come è sufficientemente noto, è caratterizzato dal fiorire di mostre, manifestazioni culturali di vario genere. Le Pro-Loco, gli Enti del Turismo, i vari Comitati patrocinatori vivono la loro stagione d'oro e rivedendosi le ricorrenti istanze a vivere un sia pure effimero momento di celebrità da parte di quella sfumata specie che genericamente viene definita di artisti. In anni passati, grosso modo rimandabili fino a una decina di anni fa, il rituale era molto semplice, tranquillo: sul modello delle grandi manifestazioni (Biennale, Quadriennale) si allestivano più o meno grandi sale, si nominava una giuria, si assegnavano primi, secondi premi, targhe, si procedeva a segnalazioni; c'era la inaugurazione ufficiale, a volte anche la chiusura solenne e tutto si concludeva nel quadro di una esoterica congrega non eccessivamente preoccupata non diciamo della partecipazione che è termine di recente assunzione, ma della presenza del pubblico il quale era un elemento sostanzialmente estraneo, nonostante le apparenze delle dichiarazioni, semmai utile per quel tasso di risonanza sia pubblicitaria che economica che attraverso di esso poteva sortire.

Poi accadde alcuni fatti riconducibili a quel movimento generale che va sotto il nome di « contestazione » che mise in discussione principalmente le anzidette grandi istituzioni estendendosi poi alle micromanifestazioni che supposevano di aver assunto un rilievo di decoro e di dignità nazionale. Allegrò un momentaneo sapore di morte e la tentazione alla chiusura, poi l'istinto della sopravvivenza ebbe la meglio e dalle ceneri di una fenice, del resto uccisa più verbalmente che nella sostanza, riemersero le manifestazioni stagionali, periodiche ma necessariamente condizionate dal clima nuovo. E il nuovo implicava termini come partecipazione, didattica, coinvolgimento, decentramento, rapporti con il territorio, coscienza ambientale, sviluppi tematici, animazione.

Molti centri della penisola si animarono di happenings dei quali subirono il fascino anche artisti calati nella dimensione del cavalletto, del pennello e della tela. Ma erano frutti estemporanei non convinti spesso dai risultati controproducenti.

ti, ingorgati in riserve mentali, in dopiezzes che, nei casi più sofferti, potevano anche esporsi come uno stato di nevrosi, uno psicodramma leggero e qualche volta cinico dal quale peraltro non ne derivava un esito terapeutico perché non vissuto e non convinto. Così con il trascorrere degli anni la generalizzazione del comportamento, del nuovo rituale si scomponeva e negli spazi aperti si reinscrivevano le nuove manifestazioni. Alcune ricalcavano la formula prima adottata nella convinzione di avere operato in linea con le nuove istanze nella convinzione di avere sempre operato in coerenza che le linee e le esigenze ora emergenti, dal momento che la scelta di campo, ad esempio, quello astratto costruttivista implicava una selezione coerule, anche se non si eludeva il rituale del premio.

Sul versante dell'animazione e dei rapporti con il territorio, molte esperienze sono state deludenti basate su un'intervento elaborato a freddo, episodico, con modalità di nomadismo che spesso ha avuto bisogno di un supporto verticistico e burocratico. Si salvano in questo panorama le esperienze che, pure con tutti i limiti e condizionamenti ambientali, ha condotto Enrico Crispolti. Restano se non esemplari, certamente notevoli le Volterra, i Gubbio i quali segnano un riferimento sia per chi voglia operare nella specifica dimensione, sia per coloro che intendono evidenziare il coefficiente pubblico dell'arte.

Cade qui opportuno osservare come questo coefficiente non abbisogna di sottolineature perché è dato come acquisito. La pubblicità (cioè destinazione pubblica) non è un fattore programmatico e, dunque, velleitario ma è dato permanente che, semmai, viene esaltato proprio nel momento in cui la gestione della manifestazione è assunta dagli enti pubblici e, oggi, sono la quasi totalità; un intervento questo che, a parte il sostegno finanziario offerto, deve proporsi con una propria qualità e incidenza. In Italia la struttura regionale acquisita dalla Costituzione e consacrata recentemente dalla ben nota Legge che porta il numero 382, risponde a condizioni storiche precise e, si suppone, abbastanza note. Nell'orizzonte di una linea generale sussistono, tuttora, elementi di differenziazioni che con-



tradiscono l'amalgama di un cosmopolitismo apparentemente indifferenziato perché, al suo interno, si ricompongono situazioni di egemonia e di subalternità. È una situazione che si riflette sul piano culturale nel senso più generale.

È di tutta evidenza il fatto che spesso le chiavi interpretative di un'operazione, anche la più rarefatta, la più ineffabile, trovano il volano del funzionamento in specifiche situazioni non dico locali, ma sicuramente ambientali. Certamente, quando non significa riflusso ad un piatto provincialismo — e non è il nostro caso — questa tendenza si risolve in un arricchimento culturale e, dunque, operativo. Un arricchimento che, in quanto tale, non può riferirsi al singolo operatore o al milieu nei pressi del quale opera, ma alla più larga zona di una collettività ai cui confini culturali, nel senso antropologico questa volta, grosso modo possono ancora corrispondere ad una dimensione territoriale. Beninteso, non si vuole affermare che tale dimensione subisca prevaricazioni locali e sia causa di chiusure autarchiche. In tal caso la questione non si porrebbe perché saremmo in presenza di non fenomeni assolutamente fuori di una realtà basata su una diffusione cogente dell'informazione. Si vuole invece sottolineare l'ipotesi di una assunzione di linee e livelli avanzati da parte di operatori i quali hanno percorso un itinerario formativo non avulso dalla realtà locale assunta nell'estensione più ampia nella quale incidono strutture scolastiche, livelli e modalità di informazioni, scambi, rapporti, condizionamenti interpersonali. Sono dati oggettivi e materiali non facilmente eludibili che consentono ancora di fare riferimento ad un'arte italiana o francese e, poi, anche europea che chiaramente si pone come termine di confronto in relazione a qualcosa d'altro, quale potrebbe essere l'arte americana. Del resto il tentativo di un confronto è stato fatto da questa rivista con risultati molto interessanti perché hanno portato ad individuare aspetti degni di meditazione.

Se questa ipotesi ha fondamento, pare giusto segnalare l'operazione condotta dalla Rassegna di Avezzano, una manifestazione storica dalle linee non definite e, quindi, non condizionata da una sigla. Come tante altre ha attraversato

momenti di crisi, di cadute, ha interposto qualche periodo di inattività e alla XXII edizione che cade quest'anno ha voluto tentare un esperimento. Gli organizzatori hanno circoscritto la ricognizione alle forze operanti in un territorio corrispondente alla Regione Abruzzo, sono stati incaricati critici d'arte che vivono ed operano in questo ambito a segnalare artisti significativi di una situazione locale. Una verifica al fine di esperire un raccordo e la sua intensità con una situazione più generale veniva affidata a critici esterni che operano su un piano nazionale. La

formula con tutti i possibili limiti, è degna di considerazione perché l'evento culturale non resta limitato a coloro che operano e producono in prima persona, cioè gli artisti, ma consente un assaggio di una condizione culturale generalizzata data dalle scelte e dai comportamenti di tutti i protagonisti. Una incognita resta ancora il grado di risposta del pubblico e poiché le mostre, le manifestazioni artistiche sono un fenomeno al momento irreversibile, ogni tentativo di allargamento di partecipazioni va seguita con attenzione.

## ARTE FIERA DI BOLOGNA: UN PERCORSO NELLA FOTOGRAFIA

A soli due mesi dalle polemiche dell'Expo-Arte di Bari, Bologna si propone decisamente come il punto di incontro più qualificante per gli operatori dell'arte. Qui si può misurare la temperatura della situazione artistica italiana, con dei sintetici riferimenti a ciò che succede nel resto d'Europa ed in America.

Se escludiamo le mostre storiche di particolare importanza, possiamo infatti dire che chiunque volesse tenersi aggiornato, invece di visitare centinaia di gallerie durante tutta la stagione, potrebbe passare una settimana all'Artefiera ed avrebbe risolto i suoi problemi.

Quest'anno il signor chiunque, di cui sopra, a Bologna non ha potuto certo fare a meno di notare una caratteristica nuova nel materiale esposto: la fotografia. Non parliamo tanto del tipo di fotografia esposta dalla dozzina di «gallerie fotografiche» presenti ufficialmente all'Artefiera (che costituiscono comunque anche esse una grossa novità) quanto della valanga di immagini emulsionate che ha raggiunto la manifestazione, dopo un paio d'anni di abitazione coatta nelle gallerie d'avanguardia, ed altrettanti di lievitazione lenta ma inarrestabile nella terra di nessuno. Ma dire «la fotografia» in questo caso non dà assolutamente idea della complessità del fenomeno: il mezzo fotografico presenta infatti una gamma di usi talmente diversi da avere in comune solo

il rapporto fisico. Completamente diversi sono infatti, nei vari casi, sia i dati di partenza, che il contenuto ed il messaggio da comunicare, che l'impostazione del rapporto produttore-prodotto-fruttore. Il nodo che appare immediatamente è quello della divisione «foto-documento strumentale» e «foto-oggetto d'arte». Ma ben altre situazioni ricche di tensioni e di indicazioni latenti per una definizione (o più?) di fotografia vengono fuori da una visita più approfondita e da confronti più serrati. «Grande spazio (...) alla fotografia, non quella strumentale che documenta il lavoro della body art o dei concettuali, ma quella autonoma, dei grandi fotografi, da Brassai a Weston, Diane Arbus, Cartier-Bresson, Newton, tutte da 500 dollari in su» dice Rita Cirio sullo Espresso, liquidando in due righe il problema. Ma una posizione del genere, oltre che impostata male, ci sembra soprattutto oltremodo superficiale: non si può affatto affermare infatti che a Bologna appaiono soltanto due categorie ben distinte di foto (...) i buoni e i cattivi?, bensì un gran numero di proposte, coscienti o meno, di usi-abusi-soprusi del e sul mezzo fotografico.

Possiamo sì distinguere le immagini-documento delle azioni dei bodyartisti e quelle storizzate (sclerotizzate?) dei «grandi della fotografia» (chissà se i Fratelli Fabbri ne faranno una enciclopedia



Franco Summa interviene nel dibattito sulla «partecipazione» aperto da Spazioarte fin dal numero 7, con la lettera che pubblichiamo qui di seguito.

a dispense settimanali...), ma dobbiamo anche registrare una vasta gamma di atteggiamenti più o meno maturi nei confronti del mezzo: la pratica della giustapposizione, quella dell'uso delle immagini proprie e di immagini rubate ad altri (ma si ruba ciò che non ci appartiene, e le immagini dei mass-media sono nostre, terribilmente e ossessivamente nostre), l'uso delle tecniche di stampa e di fotocopiatura più banali per la costruzione di condizioni tutt'altro che banali... Una panoramica tale, insomma, da far credere che ci si possa finalmente trarre fuori dall'annoso e pedante problema del rapporto arte-fotografia, immerersi in una massa aggroviolata di proposte da cui si potrà uscire solo in avanti.

Si fa un gran parlare oggi dello scandalo della mercificazione dell'arte, della necessità di ritrovare più diretti rapporti tra arte e società. Sino a qualche anno fa il panorama dell'arte era un paesaggio tranquillo; il clima era segnato dal moltiplicarsi delle gallerie e delle iniziative. Si parlava anche, è vero della socializzazione dell'arte ma senza ansia, senza la sensazione del franare del terreno sotto i piedi. Si rispondeva alla domanda di superare la dimensione elitaria dell'arte con la proposta dei multipli: un oggetto o una grafica prodotti in un certo numero di esemplari, che ne permettesse la vendita ad un prezzo inferiore rispetto all'unicum, accessibile anche a categorie sociali meno abbienti. A fare i conti però, non ci voleva molto ad accorgersi che l'affare che permetteva di realizzare i «multipli» era molto più redditizio di quello dell'opera unica; che dunque se apparentemente si favoriva il possesso dell'oggetto d'arte ad un più largo numero di persone il guadagno maggiore era sempre quello che veniva conseguito a livello economico dal mercante. A parte il fatto che il multiplo non negava, anzi rafforzava la desiderabilità dell'opera originale ponendosi come primo gradino nella scalata del possesso, il livello qualitativo di questi prodotti era di solito abbastanza ridotto. In ogni caso con il «multiplo» si riaccreditava ed accentuava il concetto del «possesso» privato dell'opera d'arte, come forma pressoché esclusiva di fruizione. Sfuggiva alla considerazione del più che il «possesso» è specifico di un certo tipo di organizzazione sociale contraddittoria con quella che vede una partecipazione allargata alla gestione. Il «possesso» è inteso come possesso di merce; neanche minimamente viene ipotizzato un possesso diverso dell'opera d'arte. Non è necessario avere appesa nella propria casa un'opera d'arte per possederla; il possesso di un'opera d'arte, nel senso più autentico è intellettuale, non materiale. Ma in una società dove quello che si è viene misurato da quello che si ha è chiaro che il possesso intellettuale di un'opera d'arte viene sostituito dal suo possesso materiale. È sufficiente poter far vedere che si possiede un'opera d'arte riconosciuta per potersi accreditare un livello culturale. In verità, coloro che possiedono opere



«Sulla strada» - Scafa 1976

d'arte, nella maggior parte dei casi, ad eccezione di pochissimi, non possiedono una sia pur minima finezza intellettuale e dimensione culturale. L'opera d'arte fa parte dei segni sociali distintivi. Il multiplo è stato una ipotesi di «arte per tutti» soprattutto valida per far nascere il desiderio del possesso dell'opera d'arte come segno distintivo. Non si cercava di allargare la conoscenza attraverso una scuola che educasse con l'arte, ossia che usasse la conoscenza dell'arte come essenziale alla formazione globale della personalità, bensì ci si poneva ancora una volta all'esterno del problema: si scambiava la socializzazione dell'arte con l'allargamento del mercato, la moltiplicazione della merce e la diminuzione del prezzo. Le ragioni dell'equivoco si comprendono facilmente se si considera che l'esigenza della socializzazione dell'arte veniva interpretata dal sistema dell'arte in rapporto ai propri interessi. Cosicché anche le ricerche artistiche che negavano l'oggetto merce come l'arte povera e l'arte concettuale nascono nel contesto del mercato dell'arte finivano con il negare i loro stessi presupposti con l'essere in qualche modo ridotti a merce. Un lavoro, una ricerca sostenuta dal mercato dell'arte è per produrre merce (sotto qualsiasi forma); l'ipotesi di fare arte nel suo ambito evitando la mercificazione è negata in partenza. Allora ci si potrebbe chiedere cosa fare

IL TRIANGOLO Galleria d'arte  
v.le degli Alimena 31/d, tel. 0984-73633  
87100 COSENZA



presenta una CARTELLA DI GRAFICA di

GIULIO TELARICO

2 SERIGRAFIE acquarellate a mano  
tir. 1-125 form. 50x70 E. 80.000

IL CHIDO

arte contemporanea  
via oberdan 24  
46100 mantova  
tel. 0376/22753

BARUCHELLO

Ottobre 1977

per esimersi dal sistema domanda-offerta e inserirsi nel contesto sociale con una specificità ed una funzione democraticamente qualificata. Quello di non produrre più opere, rinunciare a fare l'artista, è un gesto estremo che qualcuno ha fatto, ma che qualora fosse generalizzato e per paradosso si arrivasse a non produrre più arte non risolverebbe il problema della funzione sociale dell'arte. L'abbandono del campo, per dedicarsi ad un'opera politica è soprattutto sintomo, denuncia della crisi dell'artista, che non riesce più a trovare la propria identità nella situazione in cui l'arte come fatto sociale è relegata. Oggi il problema è estremamente vivo. Il mercato dell'arte conseguentemente alla crisi generale è in crisi; le gallerie chiudono, le attività sono ridotte. Il gran parlare che si fa nell'ambito del sistema dell'arte potrebbe approdare a delle soluzioni ancora una volta assolutamente inidonee e sempre legate all'idea dell'arte come merce o bene di investimento; basta guardare come anziché studiare in che modo l'arte possa veramente divenir parte integrante del processo educativo si propongono leggi tese a proteggere i collezionisti d'arte dai falsi e dai falsari. Le scuole vanno a rotoli, quelle d'arte sarebbero addirittura da chiudere o da reinventare completamente, ma ci si preoccupa di proteggere l'investimento in arte. Finirà, come è sempre successo, che sarà lo stato, l'ente pubblico a sostenere la crisi del mercato d'arte con il farsi committente, non di un nuovo modo di fare arte, bensì di oggetti merce, magari da appendere nei vari uffici pubblici (e questa sarebbe fatta passare come socializzazione dell'arte) quando non a sostituirsi al privato nella costosa pubblicizzazione e consacrazione dei prodotti che poi regolarmente circoleranno come merce d'alto costo, organizzando manifestazioni gestite dal sistema dell'arte.

La proposta implicita nel mio lavoro non costituisce certamente l'unica via ma sicuramente è la riprova di una possibilità di operare validamente con direttive diverse da quelle imposte dal mercato d'arte e con finalità politiche precise. Sono dieci anni che lavoro nello spazio urbano facendo arte al di fuori del sistema dell'arte. Ho evitato la mercificazione (nel senso deteriorato del termine) non solo perché la riduzione dell'oggetto d'arte a merce d'alto costo inserisce il fare artistico coerentemente nei modi di produzione capitalistica, ma anche perché, avendo, o proponendosi, come committente o destinatario il mercato, la stessa ricerca artistica assume connotazioni specifiche. Gli anni '60 sono stati quelli della espansione clamorosa del mercato d'arte, malgrado analisi puntuali del suo significato negativo datassero al '33 (Carel Teige), l'euforia del boom economico, l'interesse crescente del collezionismo l'avevano relegata nell'ombra, anche nelle coscienze dei militanti di sinistra. Il mercato d'arte appariva indiscutibilmente come l'unico luogo dell'arte; proprio allora, invece, il mio lavoro si spostava, rifiutando le mire di affermazioni e le lusinghe dei circuiti riconosciuti. Nel '63 avevo realizzato « rapporti mutevoli », nei

'64 come sviluppo coerente, « Luogo di relazioni »; già in questi lavori veniva posto con chiarezza il problema del rapporto tra l'oggetto d'arte e il fruitore. Se i dati di partenza erano le opere neoplastiche (soprattutto De Stijl) le corcezioni espresse erano quelle del rifiuto della contemplazione, ridotta ormai nella società dei mezzi di comunicazione di massa, ad atteggiamento passivo, in favore della partecipazione. L'intento politico, di orientarsi verso una società di individui responsabili e capaci di scelta, veniva completamente espresso nell'opera d'arte, intesa, dunque, non come portatrice di messaggi altri rispetto alla sua specificità.

Certamente era possibile anche una ipotesi di uso didattico nel senso che l'opera si proponeva non come modello di comportamento, ma come luogo delle possibilità di comportamento che venivano sollecitate esteticamente e concettualmente, allo stesso modo come era possibile interpretare « Luogo di relazioni » quale progetto astratto di città intesa non come insieme di spazi imposti con i propri fulcri e centri di potere, ma come ambiente plasmabile secondo le volontà individuali e sociali degli abitanti. Il senso stesso di questi lavori richiedevano il loro spostamento fuori dalle gallerie, dove sicuramente sarebbero state riguardate secondo le categorie artistiche tradizionali e quindi ridotti nella loro completezza di messaggio artistico nuovo. Lo spostamento non era da intendere solo in senso fisico, ricerca di altri luoghi, bensì soprattutto come ricerca di finalità diverse ed usi diversi del fatto d'arte. L'idea conduttrice era quella di esimere l'opera dalla idea di possesso fisico e della passività, verso la partecipazione collettiva come attivo contributo ai falsi dell'opera. Al '68 risale l'inizio dell'insegnamento, come scelta operativa precisa e data un lavoro dove sono espresse certe considerazioni maturate riguardo alle gallerie d'arte come spazio deputato e del modo passivo di

porci, in essa, rispetto all'opera d'arte. In « Cento pitture » lo spazio di una galleria interamente rivestito da fogli di carta veniva dipinto durante un'intera giornata; il lavoro stesso, il processo pittorico, veniva dato come opera. A pittura completata, gli astanti entravano nell'ambiente (dentro la pittura) e alla fine potevano strapparla e portarsene un pezzo firmato a casa.

Era dunque demistificato il lavoro dell'artista, restituito qui come lavoro (pur nella sua specificità e professionalità) al di là dell'aura mitica; e negata la galleria come negozio dell'arte.

Nell'insegnamento che si è venuto sviluppando e precisando negli anni ho cercato di ritrovare quella dimensione di rapporti diretti che vengono a mancare all'artista che opera nel sistema dell'arte. Con gli studenti ho svolto ricerche e realizzati lavori che vanno dall'analisi dei mezzi espressivi e del linguaggio sino all'opera nel sociale. I metodi di lavoro messi a punto nella scuola, sono stati validi modelli per lavori più estesi in cui erano gruppi di giovani studenti ed operai a collaborare, nei quartieri e nei paesi. La scuola è divenuta quindi una sorta di laboratorio di ricerca dove si maturavano idee e modi espressivi in un continuo scambio collettivo. Una ricerca molto approfondita sul colore, le sue possibilità espressive sul piano e nello spazio, attraverso un lungo lavoro di analisi ha raggiunto una possibilità d'uso, come linguaggio, molto alta.

La capacità di leggere i problemi dai segni dell'ambiente, di riuscire a focalizzarli al punto da sapervi inserire un discorso proprio e maturato in gran parte nel « laboratorio ». D'altro canto i ragazzi mediante questo metodo di lavoro hanno raggiunto la capacità di porsi criticamente rispetto alle cose e rispondere appropriatamente non solo sul piano dello specifico artistico o della comunicazione visiva, bensì come persone consapevoli della propria dimensione individuale e sociale.



« Come un fiero lupo liberò la città D'Agobio da San Francesco » - Gubbio 1976

## SPAZIOARTELIBRI

a cura della  
libreria IL FERRO DI CAVALLO

- Arte in Italia 1960/1976*, Galleria civica d'arte moderna, Torino.  
*Catalogo della mostra con testi di Barilli, Del Guercio, Menna, Mosso.*
- R. Barilli, *Parlare e scrivere*, La Nuova Foglio, Pollenza, Macerata (pp. 180, L. 5.000).  
*Il volume presenta le ricerche estetiche contemporanee nell'ambito della parola scritta e orale.*
- A. Boatto, *Rauschenberg, viaggio nel dispendio*, La Nuova Foglio, Pollenza, Macerata (pp. 68, L. 5.000).  
*Saggio sull'opera dell'artista americano in occasione della mostra curata dall'United States Information Service a Napoli, Bari, Palermo, corredato da numerose riproduzioni delle opere esposte.*
- A. Bonito Oliva, *Vita di Marcel Duchamp*, Massimo Marani Editore, Roma, (pp. 237, L. 12.000).  
*Continua la serie di « arte della critica » che l'Autore sta pubblicando con Massimo Marani: un saggio breve ma senz'altro interessante. Una folta raccolta di illustrazioni completa il testo.*
- G. A. Cavellini, *1946/1976 incontri-scontri nella giungla dell'arte*, Shakespear & Company, Brescia (pp. 176, L. 3.000).  
*Il racconto del lungo viaggio di Cavellini nel mondo dell'arte nella doppia veste di collezionista ed artista. Un racconto ricco di aneddoti trattati con notevole senso ironico che mettono in risalto la grossa personalità dell'autore.*
- G. Celant, *Ambiente/Arte, dal Futurismo alla Body Art*, La Biennale, Venezia (pp. 235, L. 15.000).  
*Rapporto tra contesto ambientale e ricerca artistica dal 1909 ad oggi. È presentato in questo volume il materiale raccolto in occasione della mostra omonima organizzata dalla Biennale di Venezia nel 1976.*
- G. Celant, *Offmedia*, Dedalo, Bari (pp. 187, L. 6.000).  
*Analisi storica del rapporto tra i mezzi di comunicazione di massa e produzione artistica, dal futurismo a oggi.*
- A. Concato, *Autoritratto*, Edizione Arte Centro, Milano.  
*Un libro che non è un libro, una storia che non racconta nulla ma può dire tutto. Foto, ricordi, pensieri, brandelli di racconti. In definitiva, stimoli creativi.*
- E. Crispolti, *Arti Visive e partecipazione sociale*, De Donato Editore, Bari (pp. 330, L. 4.000).  
*Un notevole contributo alla documentazione di ciò che sta accadendo « nel territorio » in Italia sotto forma di raccolta di documenti con un saggio introduttivo caratterizzato da una analisi politica chiara ma forse un po' troppo ottimistica.*
- Cultura dell'800 a Pistoia, La collezione Puccini, La Nuova Italia Editrice, Firenze (pp. 112, L. 3.000).  
*Catalogo della sezione ottocentesca del Museo Civico Comunale di Pistoia.*
- C. De Seta (a cura di), *Quale storia dell'arte*, Guida, Napoli (pp. 244, L. 4.000).  
*Il problema dell'educazione artistica nella scuola secondaria è il tema del convegno tenutosi a Napoli nel maggio '76 al quale hanno partecipato i più noti storici d'arte.*
- P. Fossati, *Rambaudi. Catalogo della mostra del ciclo di esposizioni dedicate a maestri torinesi e piemontesi organizzato dall'Assessorato per la cultura della Città di Torino.*
- Gruppo Arca, *Abbasso il grigio*, Il Formichiere, Milano (pp. 122, L. 4.000).  
*Il murale come espressione artistica alternativa, come forma nuova di comunicazione di massa e spesso di lotta.*
- L. Law Whyte, *Aspetti della forma*, Dedalo, Bari (pp. 302, L. 4.000).  
*L'importanza della forma sia nel campo del visibile che nella struttura interna, nell'attività cerebrale come nella configurazione estetica.*
- Nitsch, O.M. Theater, Edizioni Studio Morra, Napoli (pp. 207, s.p.).  
*Una visione d'insieme del lavoro di uno dei maggiori esponenti dell'azionismo viennese. Edizione italiana del testo tedesco edito nel 1968.*
- A. Ramazzotti - M. Serenellini, *Dall'età dell'angoscia all'infanzia dell'arte*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino (pp. 247, L. 7.000).  
*Una nuova introduzione metodologica e critica a Max Ernst, corredato da numerosi testi ancora inediti in Italia.*
- F. Vicens, *Arte astratta e arte figurativa*, De Agostini, Novara (pp. 128, L. 2.000).  
*Una presentazione critica del cubismo, dell'astrattismo geometrico e delle nuove tendenze contemporanee con un'intervista al pittore Antoni Tàpies.*
- G. Appella, Mark Tobey, Scheiwiller, Milano (pp. 42, L. 1.000).
- R. Berardi, A. Pratelli, *Casa Città Storia*, Patron, Bologna (pp. 156, L. 14.000).
- P. Cerri, *Autentico ma contraffatto, cinque graphic designers* (catalogo), Ed. La Biennale di Venezia, Venezia (pp. 90, L. 12.000).
- S. Danesi - L. Patetta, *Il Razionalismo e l'Architettura in Italia durante il Fascismo* (catalogo), Ed. La Biennale di Venezia, Venezia (pp. 204, L. 15.000).
- F. Giovenale, *Come leggere la città*, La Nuova Italia, Firenze (pp. 124, lire 1.900).
- C. Giarienti, *Catalogo della grafica*, Edizioni del Naviglio, Milano.  
*Giuseppe Marchini, Il materiale dell'arte*, Vallecchi, Firenze (pp. 82, L. 5.000).
- V. Menassé, *Imparare a dipingere*, Edizioni Ciranna, Roma (pp. 205, L. 2.500).
- M. Mussio, *Scritture*, La Nuova Foglio, Pollenza, Macerata (pp. 186, L. 7.000).
- M. Nanni, *Monografia*, Edizioni La Loggia Arte Contemporanea, Bologna.
- G. Recchia, *Almanach de Shakespeare & Company*, n. 3, Brescia (pp. 261, s.p.).
- Joe Tilson, *Alchera 1970-1976*, La Nuova Foglio, Pollenza, Macerata (pp. 214, L. 10.000).
- M. Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino (pp. 232, L. 3.000).

## MAURIZIO CALVESI CI SCRIVE:

9 luglio '77

Spett.le Redazione di « Spazioarte »:

vorrei rettificare un'imprecisione che mi riguarda. A parte la data errata (febbraio, non marzo), il senso di un mio articolo sui problemi della disoccupazione intellettuale lo riassume così: « Per fortuna un rimedio a tutto ciò è rintracciato dall'autore: occupare tutti gli studenti di Lettere nella salvaguardia del patrimonio storico-artistico ». Io parlavo in realtà della « non irrilevante importanza che una adeguata gestione dell'immenso patrimonio storico e artistico italiano, e più in generale dei beni culturali, potrebbe assumere nei confronti del problema della disoccupazione intellettuale, per quanto riguarda una parte dei giovani laureati in Lettere ». Aggiungevo: « Non pretendiamo certo di dire che un'assennata politica dei beni culturali risolverebbe da sé i guai di un Paese come il nostro; ma ci chiediamo se questa politica non potrebbe costituire il perno o uno dei perni, o il modello, di un'ipotesi di rinnovamento organico e funzionale dell'insegnamento e della cultura: intesa, secondo un bisogno ormai infinite volte ribadito, non come astrazione ma come presa sul reale, e come collegamento critico e attivo, remunerativo anche in termini di posti-lavoro, dell'uomo con il suo ambiente e con i suoi manufatti ». Diverso, mi sembra, dalla grottesca ipotesi assistenziale che mi è attribuita.

Maurizio Calvesi

Alla lettera/rettifica di Maurizio Calvesi risponde il redattore responsabile del servizio schede

Ci scusiamo con Maurizio Calvesi per l'errata correzione delle bozze che ha portato alla sostituzione di « febbraio » con « marzo », ed anche per aver polemicamente (provocatoriamente?) enfatizzato il suo pensiero, come ampiamente risulta dalla lettera di rettifica, che peraltro ci consente ora un approfondimento del nostro discorso. Difatto il nodo della nostra polemica non ci sembra essere in-

taccato dalla sostituzione del nostro « tutti » con l'originale « una parte degli », pur se corredato da « precisazioni » e « distinguo ». In realtà esso riguarda, come scrivevo nell'articolo introduttivo alle schede (« Storia dell'arte e pratica politica ») il problema complesso di « precisare contenuti e modi della Nuova Occupazione, ma soprattutto riparametrare ad essa, non individualmente e demiurgicamente, ma attraverso una discussione collettiva e continua i contenuti che ad ogni livello si trasmettono ». In altre parole si presenta a nostro avviso improrogabilmente, « la necessità di un profondo ripensamento dei meccanismi di trasmissione del sapere storico-artistico ed artistico operativo tout court, per la definizione di ruoli sociali da reinventare allo stesso modo di un'accettabile committenza e la necessità quindi di riparametrare i contenuti di questo sapere e la metodologia secondo la quale vengono elaborati rispetto all'obiettivo di una Nuova Occupazione qualificata ». Ora appunto rispetto a questa premessa il senso della nostra « provocazione » era quello di prospettare a Maurizio Calvesi la possibilità (a nostro avviso « necessità ») di una umile messa in discussione del proprio ruolo (in particolare universitario) di fronte ad una realtà che la Crisi ha reso « complessivamente diversa ». Messa in discussione che, in principio, avrebbe potuto iniziare con l'offrire ai lettori del « Corriere » una lettura « complessa » della realtà universitaria ed in particolare di quella del Movimento, e non (o per lo meno non unicamente) un giudizio politico dedotto da un'analogia storica (Movimento-Futuristi), tutta per altro da verificare. Ed ancora, oltre a ciò, avrebbe potuto porre in relazione il proprio insegnamento, i suoi modi ed i suoi contenuti, con la suddetta realtà, ponendo per lo meno il problema del rapporto, anche se non esclusivamente in sede di autocritica. La quale, per altro, « se veramente dialettica », può anche portare a « conversioni e svolte ad U », che, rispetto ad una realtà mutata, costituiscono, a volte, veri e propri « arricchimenti e progressi »<sup>1</sup>, come la militanza politica ampiamente insegna (da notare le corrette autocritiche del P.C.I. rispetto al comizio di Lama all'Università di Roma ed alle nomine dei dirigenti RAI). Parafrasando

Marx potremmo dire che a volte « l'autocritica è già una rivoluzione »<sup>2</sup>. Questo peraltro a nostro avviso.

Pervenendo poi ad un altro ordine di considerazioni, vorremmo chiarire, a scanso di equivoci personalismi, di ritenere il nostro compito anche quello di vagliare criticamente l'informazione, per porre in luce « tutti » i casi in cui essa non pare necessariamente « complessa » ed « esauriente », e di favorire in questi casi (anche usando del mezzo della provocazione) il dibattito rispetto ad essi. Da parte nostra speriamo quindi che esso continui e si arricchisca con un ulteriore intervento dello stesso Calvesi e/o di chi in questi problemi si senta, personalmente e professionalmente coinvolto.

Paolo Boccacci

<sup>1</sup> Da un'intervista concessa da Maurizio Calvesi a « Gala international » e pubblicata nel N. 82, maggio 1977, della rivista stessa. Egli afferma tra l'altro: « Di autocritica ne faccio continuamente, ma a parte che il termine è ormai troppo inflazionato, la concettualizzazione costruttivamente, come la critica, con ottimismo ed amore cioè, e non con odio e depressione verso le cose e verso me stesso. La vera autocritica, come la critica, non può che essere dialettica, non deve portare a « conversioni » e svolte ad U, ma di arricchimenti e progressi. Preferisco « ripensamento » (che può anche essere positivo) ad « autocritica », che può somigliare all'« esame di coscienza » ed alla « confessione » dei cattolici, con relativo « pentimento ». E un atteggiamento verso il passato: non mi « pento » mai, così come non « rimpiango » (giacché è la stessa cosa). La memoria si esercita solo « dimenticando », guardando cioè in avanti, altrimenti è una trappola ».

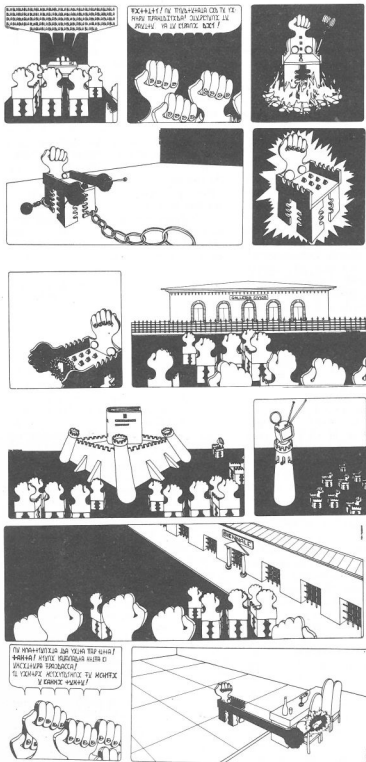
<sup>2</sup> Da una lettera di Marx a Ruge, marzo 1843. « Lei mi guarderà sorridendo e mi chiederà: che cosa ci si è guadagnato? Non per vergogna si fanno le rivoluzioni. Io rispondo: la vergogna è già una rivoluzione ».

**INTERVENTO SU  
« DONNA & ARTE: UN ALTRO PROBLEMA  
DA CONSUMARE? »**

Ripropiniamo l'intervento per immagini di Mavi Ferrando sull'argomento « Donna & Arte: un altro problema da consumare? » pubblicato sul n. 9 di Spazioarte, poiché per un errore di composizione non ne era stata rispettata la sequenza.

**spazioarterepliche**

Relativamente all'argomento trattato sul n. 9 di Spazioarte « Donna & Arte: un altro problema da consumare? », pubblichiamo l'intervento inviatoci da Simionetta Potestà.



Nel quadro generale del dibattito sulla condizione della donna nella cultura moderna, è stato affrontato dalla vostra rivista il problema del rapporto tra donna e arte, sotto il titolo «Donna & Arte: un altro problema da consumare?».

Lo stesso titolo dell'inchiesta palesa il timore del pericolo a cui vanno incontro molti dei grandi temi della società contemporanea, che è per sua propria costituzione portata a consumare le grandi questioni culturali e sociali propria costituzione portata a consumare le grandi questioni culturali e sociali prodotte dal suo stesso evolversi, come un qualsiasi altro bene materiale.

Un tale rischio è presente anche nelle polemiche sollevate dalla questione femminista. Ma è un rischio, questo, che è necessario correre, proprio perché può contribuire a sfondare il discorso di tutto ciò che tali polemiche hanno accumulato in questo periodo in quanto « fatto di moda », al di fuori di una seria ricerca storica e sociale della condizione culturale della donna.

Di tale astellarsi di luoghi comuni e frasi fatte, risentono purtroppo anche alcuni degli interventi che compaiono in questa inchiesta, in cui molte affermazioni vengono ormai date per scontate, senza essere più sottoposte all'analisi critica, che in ogni ricerca deve essere continua. La «verità» non viene mai data una volta per tutte. Vediamo così persistere grossi equivoci di fondo come quello della definizione di cultura, nel senso totale del termine, o quando, per esempio, si cercano raffronti con civiltà «primitive» o compassate epoche storiche.

Il problema della condizione della donna nella società attuale, va ricercato solo all'interno di questa stessa società, senza forzature storiche o antropologiche. Un fenomeno può essere spiegato solo all'interno del sistema in cui esso avviene.

La questione centrale trattata in questa inchiesta, è appunto quella, come dicevamo, della creatività femminile e della sua produzione. A parte considerazioni su chi sarebbe necessaria una lunga e approfondita analisi, come quelle di M. Benti-voglio, a proposito di autoscienza e razionalità, Eros e Logos, emerge il fatto che nel momento stesso in cui il femminismo, come movimento, si pone in alternativa alla cultura «maschile», continuano invece ad essere usati proprio

i parametri di questa cultura, anche da appartenenti allo stesso movimento, per valutare la creatività femminile ancora una volta in termini di « produzione » cioè « oggetto ».

Il femminismo molto spesso, continua a vedere, come il più vieto « machismo » il valore della personalità umana solo tradotto in termini di fatto concreto, di fatto finito.

Una cultura diversa potrebbe invece essere una cultura di valori vissuti senza importanza alcuna per il loro posto nei cataloghi delle gallerie d'arte, non per un'alienazione ma per un'affermazione di identità, come auspica G. De Sanctis.

Marisa Volpi Orlandini, mette inoltre in rilievo che l'emarginazione delle artiste donne, lascia ad esse una libertà che l'artista uomo, condizionato pesantemente dalle leggi dei circuiti artistici, non ha, anche se ciò può finire di nuovo per ritorcersi contro la donna.

Ma il problema centrale della questione che nell'inchiesta è affiorato abbastanza superficialmente, mentre andrebbe ben più a lungo dibattuto, è questo: si può parlare, e fino a che punto, di una cultura femminile e di una cultura maschile per quel che riguarda l'espressione artistica? Non si corre il rischio, separando nettamente le due forme d'espressione, di dicotomizzare quel che, bene o male, ha ormai fondamenti inestricabili gli uni dagli altri?

La donna deve certo riscoprire e rivalutare quelle che sono state le sue forme proprie d'arte, diverse proprio perché la cultura femminile è basata su diversi tipi di comunicazione e di espressione. Ma ciò non vuol dire che la cultura femminile sia qualcosa di totalmente estraneo da quella maschile. Anche la creazione di un nuovo linguaggio di cui tanto si auspica l'avvento anche se non si indica minimamente come, potrebbe essere proprio la novità dell'arte femminile, nel segno di una totale separazione dell'oggetto artistico dall'oggetto merce. Ma questa esigenza è del resto vivamente rappresentata in tutte le più recenti ricerche artistiche. Anche da ciò consegue che il tanto parlare di un'arte femminile, di una cultura femminile, rischia di farci cadere nell'astrattezza più assoluta.

Non si possono ricercare le cause di un fatto culturale indagando solo su un gruppo o su un singolo.

Donna e uomo hanno fatto la società in cui viviamo, anche se l'uno ha il nome sui libri e l'altra no. Forse, come appunto dice M. Volpi Orlandini, più che cercare una cultura alternativa, che potrebbe anche non esistere si dovrebbe piuttosto cercare di rendere a ognuno la sua dignità.

## ALTRO/LA NUOVA FOGLIO EDITRICE

c.da piane di chienti, 12 - Pollenza (Mc) tel. (0733) 517145/46/47

|               |              |
|---------------|--------------|
| Alviani       | Saffaro      |
| Lam           | Cucchi       |
| Mussio        | Balboni      |
| Moore         | Angelucci    |
| Fioroni       | Barilli      |
| Richter       | Fagone       |
| Veronesi      | Bonito Oliva |
| Mauri         | Menna        |
| Calvesi       | Vivaldi      |
| Boatto        | Passoni      |
| Patella       | Crispoliti   |
| Settanni      | Pignotti     |
| Kounellis     | Sanesi       |
| Turcato       | Vaccari      |
| Tilson        | Celati       |
| Corzas        | Corneille    |
| Gajani        | Appel        |
| Carrega       | Calderara    |
| Mesciulam     | Monachesi    |
| Oberto        | Pannaggi     |
| Trubbiani     | Binga        |
| Villa         | Brindisi     |
| D'Angelo      | Labisse      |
| Giuli         | Del Pezzo    |
| Maurice Henry | Accame       |
| Mannucci      | Ferrari      |
| Fiume         | Treccani     |
| Piattella     | Migoeco      |
| Dorfles       | Cantatore    |
| Aricò         | Carmi        |
| Bonalumi      | Celant       |
| Marchegiani   | Rasy         |
| Plessi        | Milanese     |
| Pozzati       | Merz         |
| Sarri         |              |
| Valentini     |              |
| Squattriti    |              |
| Hsiao Chin    |              |
| Accardi       |              |
| Boetti        |              |
| Fabro         |              |
| Acconci       |              |



*Nota: Il Re Sole non ha mai detto « Sulle mie terre non tramonta mai il sole », come ci era sfuggito nell'editoriale del numero scorso.*

*Ce ne scusiamo con Sua Maestà.*

editoria - calcografia - monografia - serigrafia - libri d'arte



Roma - Via della Minerva 5 - T. 681505

L'ALZAIA costituitasi recentemente in cooperativa, nell'ambito delle attività della sua sezione grafica, come nel passato, anche per la prossima stagione propone un abbonamento annuale di grafica con incisioni e lito numerate da 1 a 90.

L'ALZAIA si è già garantita la disponibilità delle lastre, evitando così possibili ritardi, la pubblicazione delle opere avverrà quindi puntualmente a ritmo mensile secondo il seguente ordine: Mattone, Artibani, Mori, Terziari, Turchiaro, Grassielli, Cecchi, Milanese, Di Marco, Di Bella, Sughi, Turcato.

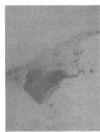
L'abbonamento alle dodici opere è stabilito in L. 228.000 in soluzione unica o in quote mensili di L. 22.800 ciascuna. Si può sottoscrivere anche un abbonamento a sei opere da ritirare ogni due mesi in base all'ordine sopra indicato. Il costo è stabilito in L. 114.000 in soluzione unica o in quote mensili di L. 22.800 ciascuna.

Sono altresì disponibili, anche queste in abbonamento, dieci cartelle di disegni (bianco e nero e colori) di: Bruno, Distefano, Ferrari, Pernice, Taravella, Zito. Il prezzo complessivo è di L. 228.000 in soluzione unica oppure L. 45.600 alla consegna di ciascun disegno.

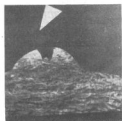
Agli abbonati verrà consegnato un disegno di uno dei sei artisti ogni due mesi a partire dalla data della sottoscrizione.

Le quote sopra indicate si intendono comprensive di IVA.

#### Abbonamento ai disegni



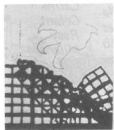
Bruno



Taravella



Distefano



Ferrari



Zito



Pernice

L'abbonamento alla cartella di grafica o alla cartella di disegni dà diritto ad un abbonamento gratuito alla rivista SPAZIOARTE.

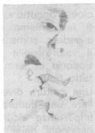
#### Abbonamento alla Grafica



1 Cecchi



2 Mori



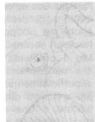
9 Di Marco



11 Sughi



3 Mattone



10 Turchiaro



6 Turcato



12 Milanese



4 Terziari



7 Di Bella



5 Artibani



8 Grassielli

Per sottoscrivere uno o più abbonamenti compilare questo tagliando e farlo pervenire a:

Alzaia Soc. Coop. - Via della Minerva, 5 - Roma

Nome \_\_\_\_\_

Cognome \_\_\_\_\_

Indirizzo \_\_\_\_\_

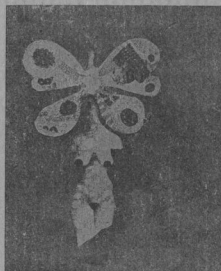
Grafica 12 opere ☐ ☐ ☐ Desidera ricevere le opere contrassegno spese postali a suo carico? ☐ ☐

Grafica 6 opere ☐ ☐ ☐ Firma leggibile \_\_\_\_\_  
Disegni ☐ ☐ \_\_\_\_\_

# La grafica di G. EKHARD

## Donne-Farfalle

cartella di sei acqueforti  
a due colori  
tiratura: 1-100  
formato: cm 50x70  
stampa: Il Feltro - Roma  
presentazione: Giulio Carlo Argan  
prezzo: lire 300.000



L'opera grafica di Godwin Ekhard non dissimula la propria origine danubiana né le proprie fonti culturali: la figuratività scarnita e sofisticata della Secessione viennese (Klimt e Schiele), recuperata e ripensata a distanza di tempo e alla luce un po' sinistra di successive esperienze, letterarie e freudiane. [...]

È facile vedere nel motivo dominante delle incisioni di Ekhard l'eterna, ma ora più che mai stringente, ambiguità di *éros* e *tánatos*; ma l'ambiguità non è dilemma o alternativa, bensì passaggio da uno stato all'altro, sublimazione. La simbologia della donna-farfalla è trasparente: la farfalla è psiche, anima, il corpo crisalide. Ogni metamorfosi implica il passaggio attraverso la morte, è morte e rinascita. Nell'*éros*-anima le macchie della *libido* non scompaiono, si trasformano: le stigmate della carne ritornano, trasfigurate, nei segni misteriosi delle ali dell'anima-farfalla. Non c'è assoluzione dal peccato se non in questo trasporci della colpa, e dei suoi segni, dalla carne all'anima.

Ekhard considera l'incisione come una tecnica della sublimazione, che arresta al limite della dissoluzione la fragilità della materia corporea, del colore. Pensa l'eroticismo come una tecnica e la tecnica indiretta e dissolvibile dell'incisione come una tecnica erotica e sublimatoria, e quindi ancora come una rivolta dell'individuo contro la tecnica orgogliosa del proprio essere senza peccato, e perciò senza un senso morale, di cui si compiace l'umanità tecnologica. Il suo non è dunque un *revival*, il recupero di un tempo perduto. Per questo giovane artista austriaco il tempo ritrovato è quello in cui volontariamente ci si perde, in un eterno e fatale ritorno, quando il futuro non apre prospettive di salvezza.

G. C. Argan



Come un antico viaggiatore, Godwin Ekhard ci dà regolarmente conto delle terre che tocca durante le sue perigliose navigazioni: è certo che le sue incisioni somigliano per qualche verso alle tavole, ugualmente incise, che nel seicento descrivevano cannibali e mostri marini, paesaggi e incredibili costumi dei favolosi antipodi. [...]

Così, in tutti questi anni, Ekhard ci ha dato straordinarie relazioni [...]. Ora con questa cartella ci parla di musica e di musicanti: un appuntamento immancabile per lui, protagonista tutt'altro che sprovveduto di interminabili *jamsessions*.

Come sempre il tema viene affrontato dopo un violento rimescolamento del reale. Perché il gioco riesca, è necessario all'autore spazzare via le connessioni comuni, la gerarchia delle verosimiglianze, l'ordine costituito e quindi illegittimo della percezione visiva. Soffia, insomma, sulle cose, come su un castello di carte, che poi ricostruisce secondo equilibri, spinte e contropunte impossibili.

Assistiamo dunque ad una metamorfosi inconfusa del suonatore nello strumento e dello strumento nel suonatore; una simbiosi che è insieme piena di grazia e di spavento, quasi che il ritmo, nella sua ossessiva serialità, stesse per trasformare l'esecutore in vivente e assurdo pentagramma. Il risultato è, alla fine, squisitamente musicale, e non solo per la ritmicità dei segni che si inseguono e incatenano: aleggia intorno a queste sagome traforate da tastiere, intorno alle bocche spalancate delle trombe e dei sassofoni, una vibrazione acutissima: l'eco, moltiplicata all'infinito, distorta e assottigliata ai limiti del silenzio, delle marce funebri di New Orleans.

Renzo Vespi gnani

## Teste-Jazz

cartella di sei acqueforti  
a due colori  
tiratura: 1-100  
formato: cm 50x70  
stampa: Il Feltro - Roma  
presentazione: Renzo Vespi gnani  
prezzo: lire 250.000

INVIANDO LE VOSTRE ORDINAZIONI A SPAZIOARTE (via di Monte del Gallo, 26 - 00165 Roma) POTRETE RICEVERE LE CARTELLE CONTRO-ASSEGNO CON LO SCONTO DEL 30%, OPPURE UNA O PIÙ ACQUEFORTI A L. 40.000 CIASCUNA.



SPAZIOARTE

VIA DI MONTE DEL GALLO, 26  
00165 ROMA TEL. 6372810

## SPAZIOARTESCHEDE

Questa parte della rivista è completamente dedicata ad un archivio dei saggi e degli interventi selezionati, per argomenti omogenei, fra tutti quelli apparsi sui maggiori periodici che si interessano con continuità alla prassi, alla critica ed alla storia dell'arte, e sulle riviste specializzate editte in Italia. La selezione si suddivide in «schede» e «segnalazioni». Tutto il materiale pubblicato ed anche quello recensito non pubblicato, è a disposizione per la consultazione presso la redazione. La selezione è stata operata, per questo numero, per il periodo da aprile a luglio 1977.

### PUBBLICAZIONI (E CODICE)

Alfa-Beta (AB), Artecontro (AC), Arte & Società (AS), Bolaffiarte (BA), Brera Flash (BF), B.S.A. Ricerche di Storia dell'Arte (BSA), La città di Riga (CR), Civiltà delle macchine (CM), Corriere della Sera (CS), D'ars (DA), Data (D), L'Espresso (E), Flash Art (FA), Fotografia Italiana (FI), Gala international (G), Ottagono (O), Paese Sera, Supplemento Arte (PS), Psicon (P), Il Reporter (IR), La Repubblica (RE), Rinascita (R), R-Rondanini (RO), Storia della città (SC), Tra (T), Art Dimension (AD), Terzo Occhio (TO), Eco d'arte moderna (EAM), G7 studio (G7), Segno (S), Parametro (PA), Controspazio (CSP), Casabella (CB), Qui arte contemporanea (QAC).

### CODICE DEGLI ARGOMENTI

- A.: Animazione
- A.S.: Avanguardie Storiche
- A.U.: Architettura ed Urbanistica
- C.: Correnti Attuali
  - C.1: Neorealismo
  - C.2: Informale - Action Painting - Espressionismo astratto - Art Brut - Tachisme - Pittura materica e gestuale
  - C.3: Astratto geometrico e non - Arte cinetica - Programmata - Optical - Minimal - Spazialismo - Neocostruttivismo
  - C.4: Pop Art
  - C.5: Concettuale - Poesia visiva - Narrativart - Arte povera
  - C.6: Comportamento - Body Art - Land & Earth Art - Environment - Happening
  - C.7: Nuova figurazione - Iperrealismo
- D.: Didattica
- F.: Fotografia - Cinema in rapporto con l'arte

- G.D.: Graphic Design
- L.: Linguaggio e comunicazioni visive
- M.: Mercato d'arte
- P.: Politica e sociologia in rapporto all'arte
- R.: Rapporto con il territorio e sua gestione
  - R.1: Interventi specifici
  - R.2: Politica generale
  - R.3: Conservazione
- S.: Strutture espositive pubbliche e private - Manifestazioni
- S.A.1/2: Interventi critici originali su problemi relativi alla storia dell'arte dei secoli XV-XVII/XVIII-XX

Ci scusiamo con i lettori per la mancata pubblicazione dell'articolo introduttivo alle schede, dovuta al maggior numero dei saggi ed articoli segnalati. Li rimandiamo peraltro alla lettura della lettera/rettifica inviata da Maurizio Calvesi ed alla nostra risposta ad essa.

P.R.B.

### SAGGI ED ARTICOLI SEGNALATI

Relativamente ai problemi sollevati dalle mostre degli spazi espositivi pubblici e privati, confr.:

- D. Morosini, *Espressionisti fiamminghi*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 5 giugno 1977.
- M. Calvesi, *Il tema della morte da Ensor a Permeke*, «Corriere della Sera», 29 maggio 1977.
- F. D'Amico, *Quei pittori nel villaggio lungo il mare*, «La Repubblica», 9 giugno 1977.
- A. Del Guercio, *Due avanguardie (Boris Ender-Body Art)*, «Rinascita», 13 maggio 1977.
- D. Morosini, *Boris Ender e l'avanguardia sovietica*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 9 aprile 1977.
- M. Calvesi, *Fiebile futurismo di Boris Ender*, «Corriere della Sera», 17 aprile 1977.
- F. D'Amico, *Colori astratti a Pietroburgo*, «La Repubblica», 13 aprile 1977.
- G. C. Argan, *Il capitalismo a colori (Bonzagni)*, «L'Espresso», 10 luglio 1977.
- N. Ponente, *Il futurismo perduto di Arnoldo Bonzagni*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 29 maggio 1977.
- M. Calvesi, *Della donna-mamma non ne possiamo più*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1977.
- F. D'Amico, *Bonzagni futurista sospetto*, «La Repubblica», 3 giugno 1977.

- P. Restany, *Ci rivedremo a Kassel*, «L'Espresso», 10 luglio 1977.
- R. Cirio, *Fuori i Documenta*, «L'Espresso», 5 giugno 1977.
- D. Palazzoli, *Quanto l'arte si fa con la TV*, «La Repubblica», 31 maggio 1977.
- G. Briganti, *Kassel: tramontano le stelle mentre l'avanguardia è in vacanza*, «La Repubblica», 4 luglio 1977.
- M. Calvesi, *Fra i gironi di Kassel*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1977.
- A. Bonito Oliva, *Un buco nel mondo*, «Corriere della Sera», 3 luglio 1977.
- D. Morosini, *La Quadriennale degli stranieri*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 12 giugno 1977.
- M. Bortolotti, *Musica e riforma della Quadriennale*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 31 luglio 1977.
- R. Nicolini, *Proposte per la Quadriennale*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 maggio 1977.
- D. Pasti, *Quadriennale: sempre più inutile*, «La Repubblica», 23 giugno 1977.
- V. Bramanti, F. Caroli, *La mostra di Torino (Arte in Italia 1960-1977)*, «Rinascita», 26 luglio 1977.
- P. G. Castagnoli, *E' il mercato il vero museo*, «La Repubblica», 15 giugno 1977.
- A. Bonito Oliva, *Il passato prossimo della pittura italiana*, «Corriere della Sera», 5 giugno 1977.
- M. Calvesi, *Il turgido barocco di Rubens*, «Corriere della Sera», 31 luglio 1977.
- G. Marmori, R. Barilli, *Chiamami Rubens, sarò la tua birra*, «L'Espresso», 10 luglio 1977.
- G. Amendola, *Mario Mafai: che incanto i suoi cieli*, «La Repubblica», 17 aprile 1977.
- F. D'Amico, *Mafai: tra Morandi e la Scuola Romana*, «La Repubblica», 7 maggio 1977.
- D. Morosini, *Roma è l'Europa nella pittura di Mafai*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 24 aprile 1977.
- M. Calvesi, *Un pittore moderno rivolto al passato*, «Corriere della Sera», 24 aprile 1977.
- F. Miracco, *Grafica senza estetismi*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 maggio 1977.
- F. Minervino, *La lucidità di Albe Steiner*, «Corriere della Sera», 15 maggio 1977.
- N. Ponente, *Tapies: memoria e partecipazione*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 8 maggio 1977.
- F. D'Amico, *Antoni Tapies: un segno inquieto*, «La Repubblica», 8 maggio 1977.
- R. Barilli, *Quanto fa 10 Carrà meno 6*, «L'Espresso», 31 luglio 1977.
- P. G. Castagnoli, *Carlo Carrà: pochi disegni ma tutti da ammirare*, «La Repubblica», 31 luglio 1977.
- D. Pasti, *La Biennale in altalessa*, «La Repubblica», 19 maggio 1977.
- V. Riva, *Strangolata la Biennale e gettata nel canale*, «L'Espresso», 9 giugno 1977.
- M. Calvesi, *Un tiziano senza retorica*, «Corriere della Sera», 15 maggio 1977.
- P. G. Castagnoli, *al gran festival floreale cantano le Muse*, «La Repubblica», 1 maggio 1977.
- E. Filippini, *quando il segno è un incubo (A. Kubin)*, «La Repubblica», 26 maggio 1977.
- R. Barilli, *C'è un brutto al pianoforte (Chiari)*, «L'Espresso», 26 giugno 1977.
- D. Morosini, *Veleni e squisitezze simboliste (Il Segno, Roma)*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 17 aprile 1977.
- R. Barilli, *Chi uccide l'angolo retto (Spazi, Milano, Castello Sforzesco)*, «L'Espresso», 17 luglio 1977.
- R. Cirio, *Che pittore, sembra proprio un attore (Arte Fiera Bologna)*, «L'Espresso», 19 giugno 1977.
- A. D'Elia, *Conceptual Art 1967-1977 - from tautology to history*, «Art dimention», n. 10, giugno 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dalle avanguardie, confr:

- F. Gualdoni, *Lo spazio di Hans Hartung*, «Gala international», n. 82, maggio 1977.
- G. Marchiori, *I cieli segreti di Osvaldo Licini*, «Terzo Occhio», n. 8, maggio 1977.
- G. Briganti, *Matta parla e dipinge in lingue «matta»*, «La Repubblica», 11 aprile 1977.
- R. Calasso, A. Giuliani, D. Villatico, G. Briganti, *Alberto Savinio, la vita è simbolo*, «La Repubblica», 15 maggio 1977.
- F. D'Amico, *Marc Chagall ha un odio: è lo specchio*, «La Repubblica», 6 luglio 1977.
- L. Ferri, *Jean Dubuffet: cara Renault non mi arrendo*, «La Repubblica», 15 giugno 1977.

Per i problemi relativi all'architettura ed all'urbanistica, confronta anche:

- J. Nigro Covre, *Vienna 1898-1910. Tra rinnovamento ed eredità culturale*, «B.S.A.», n. 3, 1976.
- G. Ciucci, *Qualità contro disgregazione urbana: Forest Hills Gardens*, «Casabella», n. 426, giugno 1977.
- G. Teyssot, *Città-servizi. La produzione dei batiments civils in Francia (1795-1848)*, «Casabella», n. 424, aprile 1977.
- M. Tafuri, *Pietro Aschieri architetto*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 12 giugno 1977.

| COD. PUBBLICAZIONE<br>V                                                                                                      | COD. ARGOMENTO<br>A.S.        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Luciano Caruso</p> <p>TITOLO<br/>Futurismo a Napoli</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Visual », n. 1, aprile 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                             | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>AC                                                                                                                                                    | COD. ARGOMENTO<br>A.S.        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Gavinelli, Tanca, Spigarelli, Huelsembeck</p> <p>TITOLO<br/>Ancora sul dadaismo e sui dadaisti</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Artecontro », n. 6, maggio 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                            | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>CR                                                                                                                                      | COD. ARGOMENTO<br>A.S.        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Maurizio Calvesi</p> <p>TITOLO<br/>Essendo dati: 1) la fame 2) il sesso</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« La città di Riga », n. 2, primavera 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                              | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>BSA                                                                                                                                                | COD. ARGOMENTO<br>A.U.        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Simonetta Lux</p> <p>TITOLO<br/>Il quartiere Testaccio di Roma, studio sulla<br/>« periferia storica »</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« B.S.A. », n. 3, 1976</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                         | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>TO                                                                                                                                        | COD. ARGOMENTO<br>A.S.        |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Giorgio di Genova</p> <p>TITOLO<br/>Surrealismo figlio ribelle del cattolicesimo</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Terzo occhio », n. 8, maggio 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>CB                                                                                                                                                                    | COD. ARGOMENTO<br>A.U.        |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Francesco Dal Co</p> <p>TITOLO<br/>Dalla « Progressiva Era » al New Deal. La que-<br/>stione di Muscle Shoals</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Casabella », n. 425, maggio 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                                            | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

«racconto» inedito di Richard Huelsenbeck al Cabaret Dada Berlino, datato 1920 e corredato da due testi introduttivi. Il primo (Gavinelli) pone Eros e Thanatos come archetipi psicologici della avanguardia e quindi il tema della coincidenza gli opposti «ismi», sulla base di un comune «non realismo», a base di una nuova interpretazione dell'avanguardia stessa, secondo (Tanca, Spigarelli) pone il problema dello svincolare «una spiegazione dell'arte con l'arte», per una analisi e approfondisce il rapporto fra struttura e sovrastruttura e, livello sovrastrutturale, fra politica e cultura in seno ai vari esecutori. Ciò alla ricerca di una concreta circolarità fra operatività e conoscenza, che possa quindi rimandare ad una superiore operatività, arricchita criticamente da quest'ultima.

Un edificio predisposto alla meccanizzazione della morte essa trasformarsi in una occasione di vita culturale dentro una città può parere un paradosso: ma è accaduto intorno all'antico complesso degli Stabilimenti di Mattatoio (1880-1891), quando per essi si è posto il problema della distruzione o del riuso seguito all'entrata in funzione di un nuovo Centro Carni 31 luglio 1975. Tra il 1975 ed il 1976 il dibattito si è esteso tutto il quartiere Testaccio dal quale il Mattatoio è storicamente inscindibile. Una analisi della storia del territorio per il quartiere occupa, come vicenda archeologica, storico-filologica e progettuale a giustificare le premesse politiche, sociologiche storico-culturali che devono sottendere alla scelta decisa del riuso».

La domanda fondamentale si può porre come necessità di conoscere sino a che punto il New Deal americano ha rovesciato la tradizione americana e sino a che punto la dialettica fra città operaia e capitale si è modificata negli anni del «secondo» Roosevelt, trovando sistemazione nel modello della sua rivoluzione, ad essa si può rispondere solo verificando la possibile risposta su di un apparato storiografico e documentario imponente e difficilmente sistematizzabile. Si tratta di un'operazione da compiere urgentemente di fronte allo «spettro» di pratiche newdealiste per le esigenze di recovery che la situazione italiana presenta: il complesso dei provvedimenti newdealisti viene smontato, in modo mistificatorio, al fine di farne «modelli di settore» da riadattare. Le considerazioni di fonti e l'analisi della Tennessee Valley Authority e degli interventi a Muscle Shoals.

Al materiale documentario finora conosciuto ed analizzato «scientificamente» sul futurismo napoletano — l'attività documentata di Cangiullo ed i suoi interventi sul giornale «Vela Latina» (1916), lo zibaldone «Antologia della Diana», le riviste «Vesuvio» e «Le pagine dell'isola di Capri», le vicende dei pittori circumvisionisti ed il manifesto della Unione Distruttivisti Attivisti, fino alla prefazione di Marinetti alla «Mostra di Trentatré artisti futuristi» (1929), in cui si testimonia l'esistenza del gruppo dei Futuristi Circumvisionisti, ribadita dalle pagine di «Futurismo» fino al 1933 — si aggiungono ora le testimonianze orali del Buccafusca ed i documenti del neo-rintracciato «Archivio Gallina» (1933-1935) (tavola parolibere e numeri unici di rivista futurista napoletana, oltre a manoscritti inediti, pubblicati in calce al saggio stesso), ad arricchire i dati per una verifica dell'ipotesi di una certa fronda politica, orientata ideologicamente a sinistra, dei futuristi napoletani.

La struttura formale non è che il contesto di tre aspetti (produttivo, ideologico e psicanalitico), forma sempre simbolica in quanto unitaria e polivalente capace di condensare con speciale intensità le diverse ma comunicanti-interferenti valenze semantiche. Non sembra sussistere priorità di un aspetto su l'altro, perché è vero che il fattore produttivo determina il fattore ideologico da cui è mistificato e che questo sceglie i propri travestimenti nel guardaroba dell'inconscio, ragion per cui la costante antropologico-psicanalitica non è che lo strumento fatto risuonare da un'invisibile intenzionalità, che è a sua volta effetto occultante di una causa; ma non è meno vero che alla base dei rapporti produttivi e sociali insistono dei bisogni primari, i cui «fantasmi originari» contribuiscono a determinare quell'archetipologia e quella cultura antropologica universale, cui l'opera d'arte attinge e ritorna, dopo l'intera rotazione del processo. Da queste premesse di ordine generale una puntuale analisi storico-filologica dell'«Etant donné» di Marcel Duchamp, che porta ad ipotizzare come l'arte di Duchamp stesso possa scoprire «oggi», avendo esaurito la propria azione progressista, i propri ancoraggi al «non manifestato» ed ad una persistente concezione aristocratica e mistificatoria: fenomeni da valutare con assoluta serietà tra l'altro per intendere la genesi idealistica del concettualismo.

Un'ipotesi di lettura dell'anticlericalismo surrealista: il disfattismo religioso dei surrealisti appartiene alla categoria della volontà di liberarsi dai profondi condizionamenti religiosi interiorizzati, più che all'ateismo ed al libero pensiero; cioè si allinea all'esasperato anticlericalismo tipico di coloro che hanno avuto un'educazione confessionale; è cioè un atto di autoesorcismo nei confronti della istanza religiosa che essi portavano dentro di loro, in definitiva un atto di fede alla rovescia.

| COD. PUBBLICAZIONE<br>BSA                                                    | COD. ARGOMENTO<br>A.U.        |
|------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Orietta Rossi Pinelli                                              |                               |
| TITOLO<br>Il Foro Bonaparte: progetto e fallimento di una città degli eguali |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« B.S.A. », n. 3, 1976                                      |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                             | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>R                                 | COD. ARGOMENTO<br>C.          |
|---------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Antonio Del Guercio                           |                               |
| TITOLO<br>La logica delle forme non è la logica formale |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« Rinascita », n. 20, 20 maggio 1977   |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                        | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>RE                              | COD. ARGOMENTO<br>A.U.        |
|-------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Paolo Portoghesi                            |                               |
| TITOLO<br>Per favore non sparate sull'Architettura... |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« La Repubblica », 21 maggio 1977    |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                      | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>E                                | COD. ARGOMENTO<br>D           |
|--------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Renato Barilli                               |                               |
| TITOLO<br>E l'Accademia restò sola                     |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« L'Espresso », n. 20, 22 maggio 1977 |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                       | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>PS                                           | COD. ARGOMENTO<br>A.U.        |
|--------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Simonetta Lux                                            |                               |
| TITOLO<br>Che cosa è l'archeologia industriale                     |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« Paese Sera - Supplemento Arte », 29 maggio 1977 |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                   | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>QAC                                       | COD. ARGOMENTO<br>F.          |
|-----------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| AUTORE<br>Mario Verdone                                         |                               |
| TITOLO<br>Fotografie da museo                                   |                               |
| PUBBLICAZIONE<br>« Qui arte contemporanea », n. 17, giugno 1977 |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

a storia dell'arte è storia di un'emissione continua di messaggi oncreti e circanziati affidati ad una futura catena di venti non pacificatamente evolutiva. Il concetto di arte d'avanguardia pare invece scontare ancor oggi sia il persistere di onezioni evoluzionistiche (idealistiche o positivistiche), che concentrarsi nel primo venticinquennio del secolo, di una arie di rotture in avanti, da cui si ipotizza una nuova continuità evolutiva. Ma la storia dell'arte è piena di rotture di linguaggio all'indietro (rivisitazioni, critiche, interlocuzioni-corroioni nei confronti di linguaggi precedenti attraverso le quali assano messaggi in avanti. In realtà rotture esclusivamente in vanti non esistono, come non esistono rotture esclusivamente all'indietro. Entrambe indicano sintomaticamente la materia ulturale sulla quale l'artista opera, con risultati che essa, in se tessa, non garantisce né pregiudica.

processo di s-definizione della pittura e della scultura, unito lla loro obsolescenza « professionale », rende indilazionabile la ecessità di una profonda ristrutturazione delle Accademie di elle Arti, concepite secondo una mentalità fra il neoclassico ed romantico, oggi interamente superata. Al posto di questi mpeativi (tutt'al più ipotizzabili come « corsi liberi »), devono ubentrarne altri (disegno industriale, progettazione dell'ambien- », arti grafiche e pubblicitarie, ecc.) per cui si intraveda una sliesta effettiva. L'occasione della riforma universitaria può onsentire inoltre l'istituzione di un « dipartimento unitario delle ri visive », nell'ambito del quale il « momento pratico » (strut- rato come un vero e proprio corso di laurea) si accosti, con ombi continui all'altro, conoscitivo, con finalità prevalentemente critico-storico-teoriche.

rendendo in esame le idee-base che hanno guidato i foto- rafi nel loro itinerario espressivo più che secolare appaiono videnti almeno questi concetti dominanti: Imitazione della na- ura, corrispondente alla « riproduzione », e successiva selezione ritica; elaborazione creativa della realtà rispecchiata, ottenuta iedante la « pittura di luce »; sperimentazione della « pittura i luce » anche « senza camera », in una composizione lumino- a dalle tendenze metafisiche ed astratte; « azione iconogra- ca » (mediante fotomontaggio, camuffamento, collage e tecni- he annesse, tecniche miste). Dalle esperienze di Alfred Stie- litz (1864-1946) riguardo al luminismo pittorico, nell'ambito del vimento « Photo-Secession » e della rivista « Camera Work » i, anche le esperienze pre-dadaiste, all'impegno politico di aul Strand fino alla « sperimentalismo di-namico » di Coburn, iraggaglia e Marey (v. l'interessante « Colpo di martello »). Le ierche di Rodcenko, Man Ray, Moholy-Nagy, Veronesi e l'ana- si dei fotoappunti di Magritte.

Uno studio che contribuisce a focalizzare il processo storico che vede in Italia coagularsi, dal 1789 agli inizi del nuovo se- colo, una ala di intellettuali radicali pronti a battersi per una profonda palingenesi culturale e sociale. Dalla rilettura delle fonti comuni (Rousseau, Voltaire, Montesquieu) e dalla ricerca storica sulle forme di governo degli antichi e sui loro valori, come il concetto di Repubblica implica, unite alla esperienza repubblicana del « Nuovo Mondo », questi intellettuali « di tipo nuovo » trovano nella Rivoluzione l'occasione di una militanza concreta, nel senso di una vera e propria « dinamizzazione culturale » nelle regioni « liberate ». Dalla acquisizione della « iconografia classica » come cifrario didascalico a forte va- lenza ideologica, che diventa patrimonio della « sinistra neoclas- sica », attiva a Roma quanto a Milano, al Foro Bonaparte dell'An- tolini come nuovo nucleo urbano, che, attraverso la definizione formale di strutture moralizzatrici, avrebbe consentito la scon- fitta del « negativo quotidiano ». La analisi dell'« utopia » e le ragioni della sua « ineffectualità ».

Il primo tentativo organico di interessare una storia del movi- mento moderno in senso marxista, come storia dell'« ideolo- gia » e quindi della « falsa coscienza » (M. Tafuri - F. Dal Cò « Storia dell'architettura contemporanea », Ed. Electa), pone il problema della liceità del tentativo di dedurre dal disvelamento ideologico un criterio di giudizio estetico. E ciò è rilevabile dall'evidente ricorso a strumenti disomogenei (il vocabolario della « critica all'ideologico » alternato a giudizi estetici sogget- tivi). Gli autori rinunciano in questo caso al supporto di cate- gorie astratte (Progetto, Piano ecc.), senza rinunciare alla tesi del progressivo ineluttabile depauperamento ed introversione dell'architettura stessa. Rimane il dubbio che la sua pretesa « morte » sia in realtà solo quella del suo « statuto umanistico » e cioè della sua « identità astratta ».

La neo-fondata « Società Italiana per la Archeologia Industria- le », un organismo nazionale che si articola in sezioni regionali, si propone di promuovere « lo studio dei modi, degli spazi e dei processi del lavoro e della produzione entro le strutture di classe della società industriale, ed altresì lo studio del so- ciale e dei meccanismi percettivi ad essi connessi ». Ciò con una doppia e complessa articolazione: storica, avente cioè come perno l'« oggetto », e pragmatica, cioè tendente a reinser- rirlo nella dinamica sociale ed a renderlo quindi disponibile al possesso collettivo. Dalle avanzate esperienze inglesi alla affermazione della necessità della conservazione delle testimo- nianze industriali come fonti primarie della conoscenza della « storia reale ».

COD. PUBBLICAZIONE  
V

COD. ARGOMENTO  
L.

AUTORE  
Michele Balice

TITOLO  
Codici visivi e doppia articolazione

PUBBLICAZIONE  
« Visual », n. 1, aprile 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE  
DA

COD. ARGOMENTO  
P.

AUTORE  
Jorge Glusberg

TITOLO  
La selezione artistica

PUBBLICAZIONE  
« D'ars », n. 84, luglio 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE  
DA

COD. ARGOMENTO  
L.

AUTORE  
Lamberto Pignotti

TITOLO  
Le avanguardie espropriate 1-2

PUBBLICAZIONE  
« D'ars », n. 83-n. 84, aprile-luglio 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE  
PS

COD. ARGOMENTO  
P.

AUTORE  
Eugenio Battisti

TITOLO  
Arte per milioni di cittadini

PUBBLICAZIONE  
« Paese Sera - Supplemento Arte », 9 aprile 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE  
PS

COD. ARGOMENTO  
L.

AUTORE  
Nello Ponente

TITOLO  
Televisione e arti figurative

PUBBLICAZIONE  
« Paese Sera - Supplemento Arte », 31 luglio 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci

COD. PUBBLICAZIONE  
AC

COD. ARGOMENTO  
P.

AUTORE  
Louis Althusser

TITOLO  
La relazione fra arte e ideologia

PUBBLICAZIONE  
« Artecontro », n. 6, maggio 1977

SPAZIOARTESCHEDE

COMPILATORE  
Paolo Boccacci



I meccanismi ideologici della selezione artistica analizzati sul paradigma della X Biennale di Tokio. Esistono comportamenti che, sebbene non esplicitamente reputati nocivi alle istituzioni di una nazione, sono oggetto costante di soffocamento. È il caso dell'arte d'avanguardia e delle diverse manifestazioni del discorso estetico contemporaneo da parte di quegli organismi che paradossalmente dovrebbero assumersi l'incarico di promuovere e diffondere massivamente queste forme di espressione. Analisi delle ragioni per cui si svolgono, dagli istituti educativi o da organismi di formazione artistica e dei motivi della non divulgazione.

Negli anni della grande crisi, il New Deal americano imposta concreti programmi per risolvere il problema della disoccupazione di artisti ed intellettuali. L'alternativa è, come oggi in Italia, fra l'utilizzo pieno delle forze culturali, con programmi che lascino un patrimonio collettivo, e facciano quindi coincidere la ricerca pura con l'applicata, ed il loro abbandono. Sono date commissioni per la schedatura delle manifatture e delle industrie tradizionali e per il rilevamento completo dei monumenti storici e di pertinenza dell'archeologia industriale; vengono spesi 35 milioni di dollari per 2.566 pitture murali, 17.744 sculture, 250.000 stampe, 2.000.000 di manifesti e 270.000 fotografie. Sono costituiti 132 centri d'arte e musei e viene dato lavoro a 5.257 operatori culturali ed artisti. Molte ragioni, fra cui, il bisogno di interdisciplinarietà sempre avvertito, consigliano analoghe ipotesi, sostenute da una precisa programmazione, come valide ad utilizzare, nella Crisi, tutto il potenziale culturale della nazione.

Due interventi sul problema del rapporto fra arte ed ideologia ed arte e conoscenza, ripresi da due lettere dell'autore (1965, a S. Simon; 1966, a A. Daspre). La vera arte non è collocabile fra le ideologie, quantunque essa mantenga una relazione molto particolare e specifica con l'ideologia. L'arte ci dà in forma di un «vedere» l'ideologia stessa (il vissuto), da cui ha origine, ma dalla quale si distacca in quanto arte, pur continuando a farvi riferimento. L'arte ci fa «vedere» delle « conclusioni senza permesso », mentre la conoscenza ci consente di penetrare nel meccanismo che produce le « conclusioni » a partire dalle « premesse ». Ciò che è necessario è una « conoscenza dell'arte » che usi un linguaggio non spontaneo (ideologico), ma scientifico; che passi cioè per una « riflessione rigorosa sui concetti fondamentali del marxismo ».

La questione, o mito, della doppia articolazione linguistica come modello strutturale e speculativo dei linguaggi verbali e non verbali presenta complessità ed importanza a causa di problemi di natura psico-culturale ed epistemologica ad essa connessi. La possibilità di una applicazione del modello articolatorio linguistico ad altri codici segnici introduce problemi di ordine più vasto circa l'appartenenza della linguistica alla semiotica, o viceversa. In questo caso l'analisi si sofferma sul problema che riguarda la necessità di differenziazione e focalizzazione dei precisi confini semantici fra linguaggio dell'immagine e della parola.

Nel contesto di una ricerca semiologica sulla comunicazione visiva, vengono sottoposte a verifica alcune serie di immagini appartenenti al settore della fotografia, della pubblicità, del design, della moda e del fumetto, per confrontarle con modelli similari riferentesi al settore delle sperimentazioni artistiche dalla metà dell'Ottocento ai nostri giorni. Dalla ripresa della sgranatura della composizione postimpressionista e divisionista, al fotodinamismo di ascendenza futurista, dal fotomontaggio di matrice dadaista all'impaginazione onirica presa a modello dai surrealisti: le avanguardie vengono insomma espropriate. Si sta attuando la degradazione della carica ideologico-estetica delle loro « poetiche » ed il loro conseguente adattamento a « maniere », ricalcando alcuni processi tipici di un'attività filologica in chiave strutturalista.

I propositi del Consiglio di amministrazione della RAI (mostre d'arte figurativa concepite espressamente per la televisione, valorizzazione dell'immagine, contributo alla difesa del patrimonio artistico ed ambientale) saranno vani, se il problema della formazione di un gusto, resti circoscritto tout court al settore specifico delle cosiddette arti figurative; se non si muti cioè al fondo l'ideologia della programmazione televisiva. Nel senso sia di una trattazione finalizzata, in senso formativo, degli argomenti relativi alla conoscenza, alla diffusione e alla valorizzazione del patrimonio storico-artistico, inteso come patrimonio collettivo (danneggiato non solo dal « furto », ma anche dalla speculazione edilizia), sia dalla rinuncia all'evidente Kitsch della grafica televisiva odierna, per poter contribuire realmente alla formazione collettiva di un accettabile gusto grafico e figurativo.

| COD. PUBBLICAZIONE<br>T                                                                                                                | COD. ARGOMENTO<br>P.          |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>AA.VV.</p> <p>TITOLO<br/>I partiti della sinistra italiana e la cultura</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Tra », n. 2, 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                       | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>CR                                                                                                                                                          | COD. ARGOMENTO<br>S.A.1/2     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Giorgio Agamben</p> <p>TITOLO<br/>Nel mondo di Odradek. L'opera d'arte di fronte alla merce</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« La città di Riga », n. 2, primavera 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                                  | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>PS                                                                                                                                   | COD. ARGOMENTO<br>R.2         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Mario Manieri-Elia</p> <p>TITOLO<br/>Regioni e beni culturali</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Paese Sera - Supplemento Arte », 24 aprile 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                           | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>G                                                                                                                                                                                   | COD. ARGOMENTO<br>S.A.1/2     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Niklos N. Varga</p> <p>TITOLO<br/>Critica e autocritica: Calvesi, Patella, Marchiori, Pignotti, Valsecchi, Veronesi</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Gala international », n. 82, maggio 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                                                          | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>PS                                                                                                                                               | COD. ARGOMENTO<br>R.3         |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Manfredo Tafuri</p> <p>TITOLO<br/>Per un nuovo uso delle strutture urbane</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Paese Sera - Supplemento Arte », 15 maggio 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                       | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE<br>CB                                                                                                                                                     | COD. ARGOMENTO<br>S.A.1/2     |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|
| <p>AUTORE<br/>Tomas Maldonado</p> <p>TITOLO<br/>Il prodotto industriale: elementi per una riflessione</p> <p>PUBBLICAZIONE<br/>« Casabella », n. 427, luglio-agosto 1977</p> |                               |
| SPAZIOARTESCHEDE                                                                                                                                                             | COMPILATORE<br>Paolo Boccacci |

Un saggio analitico puntuale e corredato da un rilevante apparato di «scoli» storico-filosofici, riguardo al problema del rapporto dell'opera d'arte di fronte alla merce-feticcio. Della *Verleugnung* freudiana al processo mentale feticistico implicito nel tropo della *sinneleiche*, come nel procedimento metodologico del «non-finito», fino alla analisi marxiana sul «carattere di feticcio della merce e il suo segreto» («Capitale», p. 1, p. IV), individuato nello sdoppiamento del prodotto del lavoro in «valore d'uso» e «valore di scambio». L'analisi delle posizioni e della problematica sollevata dalle opere di Baudelaire, Brummel, e Granville.

Una serie di interviste, preziosa per il confronto di posizioni «di fondo», a volte non esplicite nella lettura dei testi e/o delle opere. Rilevante in particolare l'intervista a Maurizio Calvesi, il quale affronta con estrema chiarezza domande «di posizione», di natura ideologica e metodologica, ad illustrare il percorso ed i nodi fondamentali di un pensiero critico; e parimenti quella a Luigi Veronesi, impegnato in un lungo excursus riguardo alla sua esperienza di ricerca e sperimentazione: dalle prime esperienze astratte del '34 alla ricerca di un'unità di linguaggio sia pure con diversi modi di espressione (fotografia, cinema, teatro, ecc.), fino ai due filoni, costruttivo e cromatico, rispetto ai quali la sua ricerca continua ancor oggi. Il concetto di «professionalità» ed il rapporto con la politica.

Un utile e complesso «strumento di lavoro»: elementi per una riflessione sul prodotto industriale, non contaminati da alcun dato elaborativo, che non sia la stessa scelta dei brani presentati, in cui è sempre oggettivamente impossibile non rilevare un accenno di linea interpretativa. Dai passi significativi selezionati ad esplicitare l'idea di «oggetto tecnico» (Nasmyth, Simondon, Moles, Marx, Semper, Simmel, Heidegger, Dessauer), a quelli riguardanti il problema della «genesì delle tipologie oggettuali: anticipazione, innovazione, banalizzazione» (Bacone, Marx, Bergerac, Pascal, Edison, Loos, Ford, Rolt, Latham, McHale) fino al complesso rapporto che si instaura fra il «bisogno» e «oggetto-merce» (Haug, Sohn-Rethel, Maldonado, Smith, Marx, Benjamin, Lenin, Veblen, Baudrillard, Barthes, Wright Mills).

L'impegno politico dei partiti della sinistra italiana rispetto ai problemi complessi della cultura (mancanza di finanziamenti pubblici per la ricerca, gli spazi espositivi, le riviste e gli spazi decentrati e la formazione professionale di esperti che li gestiscano) analizzato e confrontato in un'intervista ai rispettivi responsabili dei settori culturali, riguardo alla strategia culturale complessiva ed ai programmi proposti a breve scadenza oltreché alle esperienze artistiche sentite più vicine alla linea politico-culturale specifica. Dalla denuncia del tentativo democristiano e borghese di normalizzazione e controllo ideologico-culturale da parte di Lotta Continua ed Avanguardia Operaia alla denuncia del Movimento Lavoratori per il Socialismo degli «intellettuali d'apparato comunisti», nonché di quell'arte non strettamente legata al movimento di massa. Le posizioni comuniste sul rapporto fra politica culturale ed il progetto a medio termine, quelle di Claudio Martelli, responsabile del settore spettacolo del P.S.I., sulla nuova strategia culturale del partito ed il concetto di «trasformare in cultura la propria politica», espresso dai responsabili del Partito di Unità Proletaria e del Partito Radicale.

Se riguardo al decentramento regionale dei Beni culturali ed ambientali (discusso nell'ambito del varo della legge numero 382), non esistono esplicite e decise difese del centralismo, in realtà affiorano alcuni «distingui» da certi robusti schieramenti, quali il Ministero dei Beni culturali ed ambientali (secondo una volontà burocratico-verticistica), alcuni ambienti accademici (difesa della scientificità e quindi della necessaria direzione centrale, per esempio del restauro) e l'associazione Italia Nostra (dubbi sugli inquinamenti politici ed economici degli Enti locali). Comune a tutte le posizioni non favorevoli ad decentramento è la considerazione dei beni culturali ed ambientali, sempre ed esclusivamente a partire dagli oggetti da tutelare, intesi come un patrimonio definibile e circoscritto e mai in funzione della loro utenza e della loro «produttività». Si tratta invece di ribaltare il punto di vista: partire dalla «domanda» di beni culturali cioè dai soggetti collettivi di un patrimonio che è in gran parte da individuare, inventare o reinventare, guadagnare all'uso pubblico e rendere socialmente produttivo.

La tematica del «riuso» delle strutture urbane apre contraddizioni nuove da riconoscere nelle loro peculiari caratteristiche e da inserire come tali nella sempre più complessa tematica del ruolo dell'edilizia nelle strategie di sviluppo economico. Il profilarsi della imminente demolizione della facciata di una casa d'affitto progettata nel 1913 da Bruno Taut a Berlino (n. 2-3 del Kottbusser Damm) emblemizza i possibili conflitti fra sfera economica e «qualità storiche» del bene culturale. La facciata di Taut va difesa come documento «raro», capace di illuminare un arco di esperienze storicamente determinate, quali quelle relative all'utopia tayloristica di Messel, Gessner e del giovane Taut, senza la quale appare incomprensibile l'esplosione utopica degli architetti berlinesi dopo la «Rivoluzione di Novembre».

G. Muratore, *L'archeologo industriale*, «La Repubblica», 30 giugno 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dalle celebrazioni brunelleschiane, confr.:

- R. Pacciani, *Brunelleschi lei è pazzo*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1977.  
P. Portoghesi, *Brunelleschi, la rivoluzione sperimentale*, «La Repubblica», 28 maggio 1977.  
E. Battisti, *Brunelleschi architetto pubblico*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 1 maggio 1977.

Relativamente al dibattito sviluppatosi intorno al problema della falsificazione delle opere d'arte, confr.:

- G. Briganti, *De Chirico e i falsari*, «La Repubblica», 24 maggio 1977.  
M. Calvesi, *Caccia al falso con esperti disinteressati*, «Corriere della Sera», 12 giugno 1977.  
C. Arcuri, *Niente paura è solo un falso*, «L'Espresso», 26 giugno 1977.

Relativamente ai problemi teorici ed alla pratica fotografica, confr.:

- N. Ponente, *L'obiettivo impressionista*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 17 aprile 1977.  
R. Barilli, *Fotografie a tradimento (Ambienti, opere e pittori simbolisti)*, «L'Espresso», 5 giugno 1977.  
C. Fontana, *Semiologia dell'immagine*, «Fotografia Italiana», n. 227, giugno 1977.  
E. Mucci, *Firenze: nel vecchio album dei fratelli Alinari*, «La Repubblica», 24 luglio 1977.

Per i problemi relativi alla conservazione dei Beni Culturali, al territorio ed al restauro, confr. anche:

- L. Lilli, *La regione è utile ai Beni Culturali?*, «Corriere della Sera», 3 aprile 1977.  
R. Rossaglia, *Uno strano archivio*, «Corriere della Sera», 22 maggio 1977.  
C. Terzi, *Verde pubblico e verde privato*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 17 aprile 1977.  
A. Cadei, *I Circeiensi e il Lazio*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 22 maggio 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dal mercato, confr.:

- A. Bonito Oliva, *Arte, Pubblico, Mercato*, «Visual», aprile 1977.

CEDOLA LIBRARIA

SPAZIOARTE

via di Monte del Gallo, 26

00165 ROMA

Desidero abbonarmi a Spazioarte per 6 numeri annuali.

Se non altrimenti specificato in calce, si intende che l'abbonamento avrà inizio con il numero successivo alla data di sottoscrizione.

Il pagamento di lire 6.000 (Italia), 8.000 (estero), 4.800 (studenti) va intestato a

Spazioarte - via di Monte del Gallo, 28 - 00165 Roma.

☐ con versamento sul c/c postale n. 19845007

☐ con assegno bancario unito alla presente

☐ con vaglia postale

data .....

nome e cognome .....

indirizzo e c.a.p. ....

professione .....

firma .....

Note del sottoscrittore .....

- A. Bonito Oliva, *Perché il mercato è un'opera d'arte*, «La Repubblica», 29 aprile 1977.  
P. Chessa, *To be or not Sotheby*, «L'Espresso», 21 maggio 1977.

Relativamente alla inaugurazione del monumento a Gramsci ad Ales, confr.:

- F. Cairoli, *Il futuro ha un cuore antico*, «Corriere della Sera», 1 maggio 1977.  
G. Pomodoro, *Dopo Ales*, «Paese Sera - Supplemento Arte», 15 maggio 1977.  
L. Lilli, *Per favore non è un monumento*, «La Repubblica», 30 aprile 1977.

Relativamente ai problemi sollevati dai rapporti intermedia, confr. anche:

- F. Cairoli, *Gesù dai quadri al Video*, «Corriere della Sera», 24 aprile 1977.  
A. Boatto, *Musica e pittura si fondono*, «Corriere della Sera», 19 giugno 1977.

Relativamente ad interventi critici su problemi generali, confronta anche:

- M. Calvesi, *Le precedenze dell'arte italiana*, «Corriere della Sera», 8 maggio 1977.  
F. Menna, *L'arte, la critica fra analisi e dialettica*, «Il Segno», n. 4, maggio-giugno 1977.  
U. Castagnotto, *Lessicologia dell'arte*, «Visual», aprile 1977.  
E. Meucci, *I murali in Italia*, «D'Ars», n. 83, aprile 1977.

Relativamente ai problemi dell'occupazione e della didattica, confr.:

- M. Calvesi, *I nuovi sottoccupati della Storia dell'Arte*, «Corriere della Sera», 10 aprile 1977.  
G. Argan, *Dilettante di lungo corso*, «L'Espresso», 24 luglio 1977.

Riguardo a giudizi relativi a nuove pubblicazioni, confr.:

- G. C. Argan, *Il passato è già presente*, «L'Espresso», 15 maggio 1977.  
P. Balmas, *Note in margine* (G. Dorfles, *Il divenire della critica*), «Art dimension», n. 10, giugno 1977.  
A.A.VV., *A proposito di Duchamp invisibile*, «La Città di Riga», n. 2, primavera 1977.