interventi di:
Alviani, Barletta, Boatto
Calabria, Calvesi
Cooperativa Aizala
Crispolti, Dalisi, Fagiolo
Illomei, Mantura, Menna
Patella, Portoghesi, Pozzati
Studenti Accademia Belle Arti
sull'argomento
IL RUOLO
DELL'OPERATORE VISIVO

# SPAZIOARTE

8

ambiente / La Pietra
partecipazione / Crispolti
Gruppo « cartari », Artibani
saggi / Montana
documenti / Marziano
schede articoli
schede libri

anno IV - genn.-mar. '77
abb. post. gruppo IV

L. 1.000

SPAZIOARTE
periodico di analisi e studi
sulle comunicazioni visive
N° 8 - Anno IV - Gennaio/Marzo 1977

Coordinatori: Valerio Eletti e Mauro Marafante

Segretaria di redazione: Giulia Salvi

Intervento fotografico su
Il ruolo dell'operatore visivo: Sergio Barletta

Servizio schede: Paolo Boccacci

Hanno collaborato a questo numero: Getulio Alviani, Gianfranco Artibani, Alberto Boatto, Ennio Calabria, Maurizio Calvesi, Lucilla Catania, Cooperativa Alzaia, Enrico Crispolti, Riccardo Dalisi, Maurizio Fagiolo, Gruppo « cartari », Saturno Illomei, Ugo La Pietra, Bruno Mantura, Luciano Marziano, Filiberto Menna, Guido Montana, Luca Patella, Luciano Pittori, Paolo Portoghesi, Concetto Pozzati, Daniele Votano.

## SOMMARIO


| | | |
|---|---|---|
| IL RUOLO DELL'OPERATORE VISIVO | 1 | Getulio Alviani, Alberto Boatto, Ennio Calabria, Maurizio Calvesi, Cooperativa Alzaia, Enrico Crispolti, Riccardo Dalisi, Maurizio Fagiolo, Saturno Illomei, Bruno Mantura, Filiberto Menna, Luca Patella, Paolo Portoghesi, Concetto Pozzati, Studenti Accademia BB. AA. di Roma. |
| FABBRICA DI COMUNICAZIONE | 17 | Ugo La Pietra |
| PER UNA CRESCITA DEL MOVIMENTO | 18 | Enrico Crispolti |
| REPORTAGE DAL QUARTIERE | 20 | Gruppo « cartari » |
| PER UNA PROGRAMMAZIONE CULTURALE NEL TERRITORIO | 21 | Gianfrancesco Artibani |
| SAPER LEGGERE IL NOMINALISMO DELLA NEOAVANGUARDIA | 22 | Guido Montana |
| CORRIDART A MONTREAL | 25 | Luciano Marziano |
| LIBRI | 26 | |
| REPLICHE A ITALIA-USA | 27 | |
| 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 Eletti
Registrazione Trib. di Roma n° 15658 del 20-11-1974
Abbonamento annuo L. 6.000 (studenti L. 4.800) - Estero L. 8.000
Periodicità: bimestrale
Stampa: STI - Roma
Editore: Patrizio Graziani (Edizioni dell'Urbe)
Spedizione in abbonamento postale gruppo IV

associata all'USPI

## IL RUOLO DELL'OPERATORE VISIVO

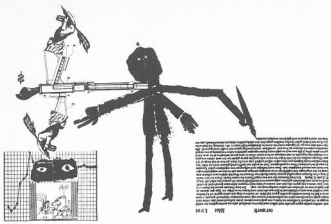
In questo numero Spazioarte ha voluto offrire al lettore come materiale di analisi una serie di interventi sul « ruolo dell'operatore visivo », un problema che, pur sentito da lungo tempo, è divenuto scottante e drammatico nella sua ambiguità dopo alcune esperienze particolari, tra cui il recupero dell'iconografia urbana con il pop e la nuova figurazione, la rarefazione raggiunta con le esperienze concettuali e comportamentiste, i recenti tentativi di lavoro nel sociale e nel territorio. Si sente perciò più viva la necessità di avere una panoramica delle opinioni attuali che naturalmente nascono e si evolvono in un ambiente sociale, culturale e politico ben diverso da quello esistente ai tempi del movimento Dada o di Benjamin, quando si cominciarono a tentare delle nuove definizioni del « ruolo dell'artista », ormai storicizzate.

Abbiamo così sviluppato l'analisi dell'argomento mediante diverse metodologie di indagine: un incontro-dibattito di operatori che agiscono su diverse linee di tendenza, particolarmente significativo come punto di massima tensione; diversi interventi e testimonianze indirizzati al problema specifico; una intervista tesa ad esplorare i temi complementari a tale problema.

Relativamente all'area dei critici sono stati interessati Alberto Boatto, Maurizio Calvesi, Enrico Crispolti, Maurizio Fagiolo, Filiberto Menna e Bruno Mantura; le testimonianze degli operatori sono venute da Getulio Alviani, Ennio Calabria, Luca Patella, Concetto Pozzati, nonché dal gruppo Alzaia e da Riccardo Dalisi che operano nel sociale e da tre studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma, L. Catania, L. Pittori e D. Votano; a complemento di questi interventi, hanno scritto del ruolo dell'operatore culturale nel cinema Saturno Illomei e nell'architettura Paolo Portoghesi, mentre Maurizio di Puolo si è posto quale interlocutore nelle interviste a Fagiolo e Portoghesi.

Ciascuno ha evidentemente usato l'invito a collaborare secondo la propria posizione, tra quelle oggi più vive e comunque significative; alcuni degli interventi degli operatori visivi sono stati riportati secondo l'impostazione grafica richiestaci.

Naturalmente il lavoro viene presentato corredato da diverse indicazioni bibliografiche. L'intervento per immagini è stato curato da Sergio Barletta.



ALBERTO BOATTO
ENNIO CALABRIA
ENRICO CRISPOLTI
FILIBERTO MENNA
*(stralcio del dibattito effettuato il 5 febbraio 1977 a cura di Spazioarte)*

*Agli invitati, Ennio Calabria, Filiberto Menna, Enrico Crispolti ed Alberto Boatto è stata rivolta, nell'ordine, la domanda sul « ruolo dell'operatore visivo » nell'attuale situazione culturale dopo le esperienze degli ultimi anni.*

*E. Calabria:* Nel '68 è avvenuto un sommovimento nel mondo intellettuale, che cercava di rapportarsi alla classe operaia, vedendo in questa un punto di riferimento. In quella ricerca di una visione diversa del mondo c'era soprattutto la necessità di modificare la struttura della comunicazione dall'elite alla massa: si parlava di rapporti concreativi, di verificare profondamente il modo di produrre anche per una figura caratterizzata nel proprio individualismo quale quella del pittore.

Spazioarte: *Dall'altra parte si parlava d'altronde di « immaginazione al potere » . . .*

*E. Calabria:* Il problema va visto nel suo complesso. Il riferimento allo slogan del maggio francese « l'immaginazione al potere » ci riporta ad un conflitto storico tra la classe operaia tradizionalmente organizzata e nuovi corpi sociali prodotti dalle contraddizioni del capitalismo maturo: se nel '68 ci fu uno sbaglio da parte della classe operaia organizzata, fu quello di non capire che la liberazione di quelle energie era prodotta dalle contraddizioni del capitalismo che, avendo raggiunto una fase di maturazione, utilizzava il lavoro intellettuale come forza immediatamente produttiva, creando così il problema di una nuova presa di coscienza anche all'interno del mondo intellettuale.
Ma torniamo al nostro specifico: per cercare di collegarci alle indicazioni ideali che venivano fuori in quegli anni (ricerca di nuovi modelli di produzione e di un nuovo rapporto che tendesse alla attivizzazione critica di un pubblico di massa) molti di noi si sono dedicati alla militanza, all'organizzazione. Così abbiamo cominciato a lavorare in sostanza contro noi stessi come professionisti, dato che avevamo in eredità un modello di comportamento che era esattamente agli antipodi rispetto a ciò per cui lottavamo da un punto di vista politico e sociale. Ed ecco la prima « separazione », anche se era giusto che molti uscissero da uno specifico intellettuale per dare delle indicazioni di fondo ad un movimento.
Il problema drammatico sorge invece secondo me adesso, dato che fallisce ora il recupero da parte del movimento di quelle indicazioni che non erano organizzative ma creative. La dimensione nella quale ci si muove infatti ora non è più creativa (cioè di indicazione politica avanzata anche attraverso la militanza) ma diventa funzionalizzazione: lo stesso lavoro che pochi anni fa si presentava con l'ambiguità della presenza di un gruppo intellettuale all'interno di un movimento organizzativo, in questi anni cambia disegno e tende fortemente alla burocratizzazione. **Gli intellettuali inseriti nell'ambito del movimento alla fine risolvono questo processo schizofrenico di divisione tra lavoro politico e lavoro intellettuale optando per l'attività organizzativa,** e lasciando fuori dal movimento il lavoro intellettuale la cui gestione viene demandata ai canali tradizionali: industria culturale, mercato, ecc. Essi si dedicano invece semplicemente a mansioni organizzative: se per esempio si parla di decentramento culturale, invece di essere « intellettuali del decentramento » diventano « funzionari del decentramento », organizzando altri intellettuali all'esterno, per cui gli intellettuali più organici al movimento rinunciano alla loro funzione creativa e di ricerca per farsi organizzatori. Si ha così una degenerazione degli specifici a forme di sociologismo vago con l'illusione di superare la specificità della disciplina spesso semplicemente cambiando disciplina. I pittori si trasformano così in animatori, recuperando discipline già esistenti con l'impressione di superare il problema dello specifico inserendo la propria disciplina in un rapporto ambientale più complessivo: ideologia come falsa coscienza, dato che così viene a mancare proprio lo sviluppo della disciplina come scienza della scoperta della realtà.

Spazioarte: *Dopo aver « fotografato » quella che secondo te è la situazione oggi, vorremmo sapere da te come stai risolvendo il problema del tuo ruolo.*

*E. Calabria:* **lo sento la necessità di disimpegnarmi lentamente da forme di militanza per dedicarmi in modo più decisivo alla ricerca.** La linea complessiva del movimento operaio è ora quella del cosiddetto buon governo: non è escluso che abbia implicazioni rivoluzionarie di trasformazione della società,. però, dati i rapporti di forza esistenti in questo momento storico, buon governo significa sostanzialmente politica di moralizzazione, inserimento di quadri e metodi che rendono più efficiente la gestione della società, ma con la conservazione dei modelli precedenti. Questo, spostato sul terreno intellettuale, significa burocratizzazione ed io sento sempre più come un errore politico di fondo l'utilizzazione di quadri intellettuali in una operazione del genere, dato che mai come adesso si ripropone il problema che gli intellettuali tornino a fare gli intellettuali, e che alimentino il movimento di nuovi contenuti, privilegiando la ricerca ed i collegamenti.
Per esempio, per quanto mi riguarda, vorrei usare il tempo che ora dedico ad una miriade di riunioni (il cui perno è sempre il momento organizza-

tivo) ad attività di collegamento con alcuni circoli culturali che hanno a cuore un certo tipo di ricerca e procedere con una ricerca sull'immagine, trovando forme nuove, appoggiandosi alla comunità in modo diverso, trovando cioè forme di avvio di un processo che sappia spostare la produzione dell'immagine dal quadro alla comunicazione visiva, passando da un processo verticale e molto spesso chiuso in se stesso a un processo di scoperta di elementi, di immagini che possano avere un uso sociale diverso.

*F. Menna:* L'analisi che ha fatto Calabria della situazione mi pare estremamente lucida. Trovo giusto che si parta dalla domanda di partecipazione alla gestione della propria vita quotidiana e di tutte le istituzioni che è venuta fuori nel '68 anche se oggi la situazione è notevolmente cambiata in quanto quel movimento si è incanalato dentro i movimenti politici, i partiti, le istituzioni: dall'alternativa si è passati al problema della egemonia. Problema importante, è il rapporto tra l'apparato e il movimento: noi artisti, critici, e intellettuali in genere che ci siamo posti il problema politico soffriamo oggi questa contraddizione, per cui il nostro ruolo non ci basta più. **Vogliamo operare sulle istituzioni proprio perché pensiamo che le istituzioni possano creare un rapporto diretto tra la ricerca e la domanda culturale di massa: ma dentro le istituzioni il nostro ruolo non è ancora veramente creativo.**
A volte siamo emarginati, a volte siamo investiti di funzioni amministrativo-burocratiche, e quindi effettivamente noi viviamo in una condizione schizoide dato che spesso, come diceva Calabria, quel che facciamo sul piano creativo viene trasmesso soltanto attraverso i canali tradizionali.

Spazioarte: *Calabria parlava di un ritorno ad una creatività specialistica mentre nel '68 si parlava di creatività collettiva: se vogliamo focalizzare il ruolo dell'artista dobbiamo chiederci se tutti sono creativi o se ci sono gli specialisti della creatività.*

*F. Menna:* La contraddizione (ed è una contraddizione storica) è legata alla divisione del lavoro tipica del mondo moderno (capitalistico e non capitalistico) caratterizzato dalle tecnologie avanzate. La contraddizione è tra la ricerca da una parte e la creatività generale dall'altra, ma è una differenza che storicamente esiste tra un atteggiamento di esteticità generale nei confronti della vita quotidiana e la ricerca artistica in senso stretto. La ricerca artistica nasce ovviamente dalla esteticità generale, però è un lavoro, è un lavoro di ricerca: quindi, c'è qualcosa che nasce in comune ma che poi si differenzia.
Il momento estetico è il momento di vivere creativamente tutti gli atti della nostra vita quotidiana: è chiaro che le due cose devono essere messe in relazione, e devono essere messe in relazione scartando le vie di tipo falsamente ideologico che giustamente condannava Calabria.
Scartando quindi la via che porta fuori dal proprio ruolo con l'illusione di improvvisarsi animatori: anche queste sono delle tecniche che bisogna in qualche modo mettere a punto ma **l'artista non deve cercare di salvarsi l'anima facendo l'animatore.**
**Io penso che oggi l'artista debba operare nel campo di una ricerca disciplinare**, e la ricerca disciplinare è in qualche modo analoga alla ricerca scientifica. L'artista in fondo lavora su che cosa? Lavora dentro i linguaggi, sopra i linguaggi. E lavorare dentro i linguaggi significa sempre porre un problema di frontiera al limite di ciò che è conosciuto e di ciò che non è conosciuto: c'è quindi un momento della ricerca che non può essere partecipato collettivamente, immediatamente (quando però l'artista si pone il problema di una riconoscibilità immediata nel proprio messaggio, allora rischia di tradire la ricerca in quanto questa è sempre al limite tra conosciuto e non conosciuto).
E allora come si può stabilire un rapporto tra questa ricerca e la domanda sociale di massa e la partecipazione? È qui che secondo me devono agire le istituzioni e il movimento politico nell'assicurare i canali organici tra questi due momenti in modo che la partecipazione alla ricerca sia una partecipazione critica e quindi il più possibile cosciente e autodeterminata.
Ecco perché noi oggi cerchiamo di lavorare anche dentro i partiti politici e le istituzioni. Oggi qual'è la struttura di comunicazione dominante? È il mercato e quindi la galleria con il museo come riserva del mercato. La via politica nuova che si intravede appena e che si sta anche cercando di realizzare qua e là è quella che sostituisce l'intervento pubblico alla logica del mercato. La logica del mercato aumenta sempre la forbice tra l'élite e la massa, perché il mercato si va ad instaurare laddove c'è già una domanda: **noi dobbiamo invece creare, sollecitare, stimolare la domanda e ciò si può fare solo attraverso l'intervento pubblico, cioè l'intervento di una politica culturale nuova.** Questo secondo me è il momento importante che i politici e gli intellettuali stanno vivendo e che dovrebbero cercare di vivere in maniera integrata e non divisa. Il rischio (e Calabria l'ha messo in evidenza) è la contraddizione tra apparato e intellettuale. Diciamocelo francamente: spesso siamo chiamati a compiti subordinati, a decisioni già prese. Questa è la nota drammatica della situazione attuale.

*Enrico Crispolti:* Le cose dette da Calabria e da Menna hanno già posto dei problemi sui quali discutere. Comunque io vorrei fare prima un giro di orizzonte di carattere più generale: la prospettiva nella quale si pone il ruolo dell'operatore visivo oggi è molto diversa da quella nella quale

si poneva l'artista delle cosiddette avanguardie storiche, il quale si trovava a combattere una società con dei valori e delle codificazioni precise, una società borghese che egli, con diversi gradi di consapevolezza rivoluzionaria, voleva rimuovere, spezzare.
La ricerca era una forma di opposizione e quindi ricerca di un linguaggio che fosse di rottura ed avesse esso stesso una carica di opposizione, perché non c'era altra possibilità di comunicazione che non fosse quella di comunicare il proprio « no ». Molto diversa è la situazione nella quale si trova l'operatore estetico in questi ultimi anni, soprattutto in Italia. Non dimentichiamo infatti che la situazione politica italiana è cresciuta ed oggi si riscontra qui una vitalità di partecipazione di base assolutamente all'avanguardia rispetto agli altri paesi europei. Oggi tutti vogliono partecipare alle istituzioni, al comitato di quartiere, al consiglio di fabbrica, alla scuola e così via. **All'operatore culturale si apre così una prospettiva che è opposta a quella tipica delle avanguardie storiche, dato che oggi la comunicazione è possibile perché esiste una domanda reale non solo di informazione e di conoscenza, ma anche di partecipazione creativa. Il ruolo dell'operatore visivo è quindi quello di rispondere a questa domanda, di vivere questa situazione di partecipazione.** La ricerca linguistica non deve essere più una ricerca oppositoria, ma di comunicazione, non deve essere più indirizzata a comunicare il « no », ma ad elaborare una strategia del comunicare, dell'intendersi. Questo non significa naturalmente l'intendersi sul convenzionale, ma stimolare. Non credo che ci sia un declassamento della ricerca rispetto a quella dell'avanguardia storica: cambia solo il segno. Menna osservava che l'artista lavora entro i linguaggi: non c'è dubbio, però non dimentichiamo che questi linguaggi sono sempre dei linguaggi storici, che vengono determinati nel contesto degli altri linguaggi. Per esempio, il gruppo di « Comunicazione Militante » di Milano giustamente sottolinea che il modo di informazione oggi gestito dal potere, può essere ribaltato decodificandolo nella maniera giusta; questo è un elemento che si offre alla ricerca linguistica dell'artista, come si poteva offrire la natura (la natura pura, non più la natura studiata nell'atelier) al pittore romantico. Quando Valenciennes o Corot venivano a studiare direttamente le rovine di Roma, compivano un fatto rivoluzionario, creavano una forma di rottura rispetto a dei linguaggi codificati ed impostavano una ricerca su un piano di linguaggio nuovo e di sensibilità nuova. Nello stesso modo avere oggi una sensibilità nei confronti della realtà significa lavorare sull'immagine e sul modo in cui l'immagine è presentata dall'informazione visiva che ci circonda continuamente ed analizzarla in maniera critica, non più soltanto con lo sbalordimento che aveva caratterizzato gli artisti pop.
Si è toccato anche il problema delle istituzioni ed il dramma reale (sottolineato in particolare da Calabria) della separazione tra ricerca e militanza. Ho però dei dubbi: se l'intellettuale (o diciamo pure l'operatore visivo, dato che è di lui che ci occupiamo qui) ritorna ad occuparsi solo di ricerca e sfugge alla burocratizzazione, non lascia così il campo al burocrate di amministrare completamente le istituzioni? Avrà forse più tempo per la ricerca, ma lascerà che sorga un muro tra la ricerca e l'istituzione che questa ricerca potrebbe anche condividere.
Quindi **l'operatore culturale dovrebbe impegnarsi in una azione politica nell'istituzione e nello stesso tempo nella ricerca. Naturalmente, l'asse è l'impostazione politica di continua apertura o partecipazione.**
Il ruolo delle istituzioni è indubbiamente quello politico di gestire uno spazio per la ricerca e per il confronto. Se poi dobbiamo fare un discorso di proposta politica su come gestire il fenomeno del decentramento culturale allora evidentemente il problema diventa quello di una programmazione culturale sul territorio che veda coinvolto si l'ente locale, ma anche altri livelli pubblici: l'associazionismo culturale democratico, le forze politiche, tutte le forme di aggregazione anche spontanea, autonoma, che sul territorio possono nascere attorno a problemi specifici per poi sciogliersi e rinascere diversi in circostanze diverse.
L'ente locale, in questo tipo di gestione democratica, deve essere sempre oggetto di un controllo popolare, un controllo di base esercitato dalle stesse associazioni, da gruppi, dai singoli operatori.
Un esempio è quello di Gubbio dove si è tentata la trasformazione da una manifestazione d'arte tradizionale ad una manifestazione che fosse collegata alla problematica culturale ed economica della città. Attraverso forme di sensibilizzazione diretta come la sollecitazione a costituire gruppi di operatori locali che siano un punto di riferimento, si cerca ora di coinvolgere l'ente locale portandolo a quello che deve essere il suo compito nell'ambito di una problematica culturale contemporanea, la trasformazione di questa manifestazione che ha carattere stagionale in una attività continua, cioè in struttura culturale permanente di Gubbio.
Il decentramento non lo potrebbe inventare un ente locale; se l'ente locale inventa il decentramento rischia di entrare in una posizione di decentramento inautentico. L'ente locale deve farsi carico delle indicazioni che vengono dall'associazionismo di base, coprendo la gamma più vasta di operatori fruitori, partecipanti (professionisti o meno), ecc. Questa è la ragione per cui penso che sia ineliminabile la figura dell'operatore culturale (anche professionista), che è l'unico che può assumersi il ruolo di solleci-

tatore. Importante è che sia sollecitatore e non prevaricatore. Il decentramento non lo si compie correttamente una volte per tutte: lo si riconquista giorno per giorno. Bisogna darsi delle strutture e verificarle continuamente.

*A. Boatto:* Dalle affermazioni fatte, mi sembra che uno dei problemi base sia quello di mettere in relazione la rivoluzione culturale (come l'ha definita Menna) del '68 con le situazioni odierne. In definitiva noi cerchiamo di tracciare un bilancio di 10 anni di storia: tra poco potremmo commemorare il maggio parigino, anzi, con molta probabilità il maggio parigino è stato già commemorato con l'inaugurazione del Centro Pompidou a Parigi.

A mio modo di vedere il '68 è stato un'effettiva rivoluzione culturale, soprattutto in Francia ed in Italia, dove veramente la collettività ha tentato di diventare protagonista, di non delegare più il proprio potere, la propria attività politica, la propria vita agli altri, ma questa rivoluzione culturale non ha toccato affatto le istituzioni e la conferma di ciò ce l'hanno data proprio i discorsi inaugurali fatti a questo Centro, che è un esempio di istituto tecnico da neo-capitalismo avanzato, ma non corrisponde affatto alla rivoluzione culturale dell'immaginario.

Ci sono tre maniere per rispondere al '68 dal punto di vista delle istituzioni. La prima è di normalizzare il '68: sappiamo che il ritmo politico ed economico è fatto di spinte e poi di strutturazioni, per cui la normalizzazione sarebbe già un fatto positivo. Un'altra maniera di gestire il '68 dopo 10 anni sarebbe quella di superarlo, con le istituzioni che entrano in crisi (come voleva il '68) e superano se stesse. La terza è di riassorbire la rivoluzione culturale del '68. Ecco, nonostante certi ottimismi (soprattutto quando Menna ha parlato di rivoluzione culturale, di rinnovamento, di strutturazione) io direi che la rivoluzione culturale del '68 è un fatto e che oggi le istituzioni cercano semplicemente di riassorbirla. Crispolti ha fatto una storia dell'avanguardia sotto il segno della rottura e ci ha dato delle indicazioni abbastanza precise. Ha detto che l'avanguardia era in definitiva dire « no » alla società, ai linguaggi della società. Io vorrei allora allargare questa storia della rottura e del « no »: direi che si può fare una storia di tre tipi di questo « no ». Il primo « no » si ha attorno al 1890 ed è a livello individuale: il « no » viene detto alla società da alcuni individui in una posizione estremamente solitaria e individualista. L'avanguardia storica trasferisce poi il « no » individuale di questi personaggi a livello di gruppo, e la crisi che era vissuta a livello esistenziale della singola individualità viene teatralizzata da un gruppo. Il '68 rappresenta la progressione di questa frattura, e quindi il terzo tipo di « no », non più a livello individuale né a livello di gruppo, ma a livello di generazione, a livello comunitario. Le istituzioni, che sono un ente collettivo, possono benissimo rispondere al momento negativo (o anche al momento affermativo dell'« immaginario ») del 68 cercando di riassorbirlo. Io vedo un altro indice di questo riassorbimento in alcune affermazioni di Calabria; la sua esperienza è esemplare, sintomatica. Calabria ha parlato di un momento di messa in crisi della ricerca per una partecipazione politica, e di un successivo ridimensionamento di questa sua partecipazione per ritornare ad una dimensione di ricerca.

**Questo passaggio dalla ricerca al momento politico e dal momento politico al momento della ricerca, disegna un movimento pendolare od un movimento circolare: io direi che questa circolarità è senza uscita.** In definitiva, quando le istituzioni a livello collettivo cercano di riassorbire il momento della rivoluzione culturale del '68, a livello individuale corrisponde una crisi che fa riportare sempre l'individuo sulle stesse posizioni: dalla ricerca alla politica, dalla politica alla ricerca. Bisogna prendere coscienza del fatto che noi viviamo a livello di circolarità: i modelli culturali che noi possediamo li abbiamo percorsi tutti, non siamo più all'inizio di un itinerario come le avanguardie storiche che proponevano di distruggere i vecchi modelli con la speranza di modelli futuri diversi.

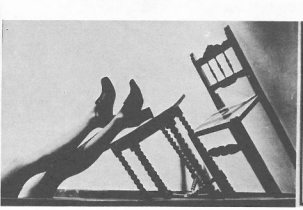
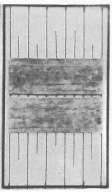
Menna ha giustamente detto che la totalità non si raggiunge, che la totalità è qualcosa di metafisico, di ontologico. Esiste però una totalità raggiungibile: è una totalità di fatto, quella che io definisco circolarità, cioè la consapevolezza che noi abbiamo oggi esaurito tutti i modelli della modernità e che **un modello ci rimanda all'altro e viceversa.**

Questa totalità, che è una totalità di fatto, non metafisica, ma culturale, una totalità di esperienza, d'opera d'arte, si può assumere a punto di partenza.

L'istituzione cerca di normalizzare questa totalità, di creare dei rapporti di armonia, di partecipazione, di circolazione. Ma la totalità non è affatto circolante, non è fluida, bensì è rigida, contraddittoria.

**L'uomo di cultura può vivere questa circolarità di fatto, ma la può vivere solo a livello schizofrenico.** La schizofrenia (che è stata vissuta da molti artisti moderni) non deve essere più vista come un modello di vita da superare per tendere ad un modello di « normalità » che non sappiamo se esiste.

A livello di cultura, di immaginario, di coscienza, bisogna vivere questa attualità, questa schizofrenia sapendo che **la soluzione non è sostituire alla schizofrenia un modello di normalità, ma attraversare la schizofrenia,** cosa che il Beaubourg e ogni altra istituzione non ci consentiranno mai.

BRUNO MANTURA

*(Stralcio di una intervista concessa a Spazioarte il 19 febbraio 1977 presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna).*

*Mantura:* L'operatore estetico, abbandonando i mezzi tradizionali del fare arte e progettando nei comportamenti a livelli minimi, può dare l'impressione di avere un ruolo particolare nella società, nella vita quotidiana; anche perché rimane intorno a lui una aura artistica. In tali operazioni l'estetico si trascina dietro, quasi per metonimia, l'artistico e, poiché si tratta per lo più di operazioni elementari, comprensibili, anche ripetibili o suggeribili, si possono identificare con qualcosa di più penetrante in tutti gli strati sociali e quindi configurarsi con un tipo di attività fortemente democratica. È difficile però che questo possa istituzionalizzarsi, anzi direi che, essendo una attività deistituzionalizzante, non aneli se non a questa precarietà, improvvisazione, con tutto il fascino che queste cose possono avere ed anche con i limiti e le incertezze che possono presentare, incertezze soprattutto per chi deve formulare un giudizio.

Spazioarte: *allora, detto questo, non puoi essere d'accordo con i tentativi che si stanno facendo di promozione della creatività collettiva.*

*Mantura:* Dipende se il tentativo è fatto nel senso di scavo in profondità o si tratta soltanto di operazioni estetiche in senso individuale.
Se effettivamente si fa un lavoro di scavo per risvegliare una tradizione, attingere a questo serbatoio e da questo rielabrare, riesumare attraverso delle immagini un livello di coscienza, evidentemente il risultato è estremamente interessante. Troppo spesso certe operazioni sono invece di educazione artistica specifica: nelle scuole i tentativi non sono indirizzati all'arte comportamentale o concettuale ma si muovono ancora a livello di sollecitazione geometrico-astrattizzante.
È chiaro che operazioni condotte con una ideologia abbastanza precisa possono estetizzare parecchi gesti della vita e tradurli sperimentalmente. Sono tentativi che si possono fare, ma devo dire che sono molto perplesso sulla possibilità concreta di una riuscita collettiva. È più probabile che si arrivi in questo modo ad una sensibilizzazione intesa come presa di coscienza e quindi ad una visione non solo del presente e del futuro, ma anche del passato.
In definitiva mi sembra che questo tipo di operazione tenda, ed è forse questo il lato positivo, a mettere in guardia una società come la nostra (irretita dal concetto della quantità anziché della qualità) con una produzione di ironia verso la quantità, facendola anche regredire e quindi mettendo la persona in una posizione di sospetto ironico riguardo alla situazione che si vive, situazione in cui si è completamente prevaricati dall'oggetto fabbricato, dall'oggetto che si profila seriale.

MAURIZIO FAGIOLO

*(intervista curata da Maurizio Di Puolo / Metaimago, per Spazioarte, febbraio 1977)*

D. *Ruolo dell'artista. Invece di affrontare il problema direttamente, vediamolo nei suoi aspetti apparentemente meno importanti, ma che ne danno una collocazione forse più precisa. Iniziamo allora a parlare della operazione che è cominciata, prima del pop, già con Dada: il recupero dell'immagine pubblicitaria.*

*R.* Il recupero dell'immagine pubblicitaria non interessa più la ricerca artistica: è stata un'impresa molto importante che si è spenta con la pop-art, pop-art che ha significato colonialismo e resa all'immagine. Noi siamo per il recupero delle immagini, comprese quelle della storia dell'arte, ma l'immagine della cronaca in questo momento è ciò che interessa meno gli artisti: quelli che oggi fanno un recupero tout-court dell'immagine pubblicitaria non hanno capito che è finito il tempo dell'invenzione: oggi è il tempo della scoperta.

D. *Alcuni artisti operano ancora con questi sistemi, ma altri si sono invece sganciati da ogni figurazione battendo più che altro su temi di tipo mentale. Come rientra in questo ambito tutta la situazione dal comportamento all'animazione?*

*R.* Secondo me bisogna riallacciarsi a quello che è stato la pop-art: l'artista aveva scoperto questa cosa nuova dell'oggetto, della città come oggetto e lo riportava sulla terra. Da questo è nata l'arte degli ultimi anni. Usando un gioco di parole: dall'oggetto al concetto, al soggetto ed ancora al concetto. Ma parliamo in parole semplici: i movimenti artistici si succedono con ritmo forzoso legato al mercato. Per esempio abbiamo avuto l'incursione della narrative-art che è durata il tempo di una etichetta, il tempo di una mostra, perché non esisteva la corrente ma solo l'etichetta: è come il « nuovo dash » che non è nuovo rispetto al « dash », ma ha solo in più la parola « nuovo ».
Gli artisti ed i critici più avvertiti diffidano di questo riciclaggio continuo delle cose, perché è troppo legato ad una operazione di consumo. Kafka diceva: « lascia dormire il presente come merita. Se lo svegli rischi di trovarti di fronte ad un futuro assonnato ». La body-art, per esempio, è stato solo un recupero di valenze esibizionistiche, masturbatorie e vitalistiche; con una rilettura di certe cose dell'avanguardia, ma mai dichiarata, mai critica, sempre in chiave esibizionistica, vojeuristica, esteriorizzata. Gli artisti che oggi interessano, invece, sono quelli che hanno capito che l'arte, prima di essere fatta, deve studiare se stessa, deve capire se

stessa. Bisogna che l'artista si renda conto che il suo lavoro è appunto « arte » e la parola arte viene dal latino ed equivale, tradotta in italiano, al significato che si trova nella frase « una cosa fatta ad arte » o nella parola « artificio ». È più o meno come il motto della Metro Goldwin Mayer, « ars gratia artis », « arte in virtù dell'artificio ».
Gli artisti oggi sono più coscienti, hanno preso atto del fatto che bisogna lasciare questo atteggiamento commercializzato e cominciare a studiare, ritornare al tavolino, ritornare al laboratorio, fare una analisi dei dati materiali, trasformare il laboratorio in critica operativa, completare la analisi nell'autoanalisi e appoggiare sulla storia la scommessa sul futuro.

D. *Oggi spesso il critico diventa artista e l'artista diventa critico, l'hai sottolineato anche tu con alcune frasi. In che posizione si trova allora un critico operativo, come per esempio sei tu stesso?*

*R.* Naturalmente posso risponderti per quanto mi riguarda personalmente: nel mio lavoro considero critica militante e operativa tutta quella che ho fatto dal '68 in poi. Prima ho sentito il bisogno di recuperare tutte le fonti dell'avanguardia, analizzandone la storia. Sono stato anni a studiare Man Ray, Picabia, Duchamp, De Chirico, Max Ernst. Gli artisti hanno fatto la stessa cosa, hanno operato questa fase critica. Io non mi ritengo un artista perché oggi per esempio propongo dei giovani artisti e lo faccio esponendo anche me stesso.

D. *Che si intende per giovani artisti?*

*R.* Artisti non commercializzati. Purtroppo lo spazio e il tempo per situazioni non commercializzate è brevissimo, perché se un critico di un certo tipo fa fare una mostra importante a un cosiddetto giovane artista, da quel momento costui non è più « giovane artista ».

D. *Ma allora c'è ancora il critico talent-scout? L'artista viene da te e mostra i suoi lavori o c'è una meccanica per cui il giovane artista riesce a farsi conoscere dal critico?*

*R.* Il critico conosce solo le cose che non vorrebbe conoscere. Il critico d'arte se vuole aggiornarsi, deve andare al cinema, deve andare a teatro, deve passeggiare: se va a vedere mostre d'arte non impara niente, perché gli artisti veramente interessanti non hanno opportunità di esporre. Allora come si scoprono? o per segnalazioni di artisti di cui si ha la stima o per casualità assoluta.
Ci sono dei giri che fanno capo a dei bar o ad altre sedi di incontri, ma io non ci vado: penso che le persone intelligenti si scoprano al di fuori dei circuiti più o meno di mercato.

D. *Esiste la « trimurti » artista-gallerista-critico, oppure il gallerista può essere oggi escluso? Ha un ruolo?*

*R.* Il gallerista è quanto mai incluso, perché da sempre (e qui purtroppo bisogna fare una critica solenne alle istituzioni pubbliche) il gallerista privato, avendo un suo interesse, arriva prima della istituzione pubblica sulle cose.

D. *Il gallerista privato che punta su di un giovane artista su consiglio di un critico riesce anche a guadagnare?*

*R.* Certo. Non si spiegherebbe altrimenti perché a Roma sono aperte al giorno d'oggi mille gallerie. E ogni giorno se ne aprono di nuove che fanno lavori su giovani artisti. Sta finendo invece per fortuna quel tipo di mercato basato sul consumo veloce, sulla sigla, sul copyright, sul prodotto riconoscibile, sull'opera vendibile. Sempre più gli artisti si sentono autorizzati a variare il loro copyright, a ricercare; la tragedia degli anni 60 era che trovavi tanti artisti bravissimi che però mantenevano intatta la loro sigla perché in quel momento andavano, per poter vendere.

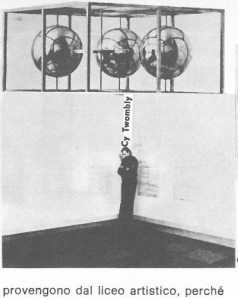
D. *Zavattini si era battuto anni fa per avere il famoso « metro di libri » in ogni casa; tu pensi che in questo momento ci sia latente la possibilità del « metro di quadri », con il signor X che va in galleria e, con l'aiuto di un critico, vuole spendere quella certa cifra per avere il suo « metro di quadri »?*

*R.* In termine di merce purtroppo bisogna dire che, nonostante una espansione enorme dei fattori arte, il tipo di domanda da parte dei consumatori nuovi non cambia, ciò perché manca un'istruzione pubblica, l'educazione alla storia dell'arte, le mostre didattiche. Così il « metro di quadri » si trova in casa di tutti i costruttori, di tutti gli architetti, perfino dei corniciai, degli artigiani in grande stile, ma sono sempre quadri casuali. A Roma in molte case, per esempio, accanto a Guttuso si può trovare Turcato, Schifano, Ceroli, e non parliamo di Fantuzzi o di Omicicoli, ma si possono trovare per caso, capitate dentro, delle cose di un certo rigore. Ci sono invece addirittura delle zone dove queste cose non arrivano per incultura generale.

L'altro giorno ero a Udine. Anche lì il centro è pieno di gente vestita come a Roma, con le borse di Fendi, con gli stivali di una nota marca, le pellicce di un certo taglio. Il costume è identico al centro di Udine come al centro di Roma, ma ho scoperto che a Udine non c'è un quadro moderno, non solo nel museo, ma in nessuna casa che ho visto, non si sa che esiste un'arte contemporanea e mi riferisco non a Schifano ma al futurismo!

D. *In base alla tua esperienza di insegnamento all'Accademia e all'Università, pensi che ci sia modo di imparare a fare arte?*

*R.* No, l'arte non si impara all'accademia: nessun artista che io conosca si è diplomato all'accademia. Alcuni bravi artisti, specie degli anni '60,



il gesto di Duchamp sostituisce l'opera.

provengono dal liceo artistico, perché qui hanno imparato ad usare i materiali, a muovere le mani, a impadronirsi delle tecniche e degli strumenti. L'accademia non può produrre artisti perché è nata dal concetto che l'artista deve essere un intellettuale e quindi non dà gli strumenti per fare un lavoro di tipo manuale. Ma, per la presenza di vecchi professori, non si riesce a fare neanche un lavoro intellettuale. Dico delle cose molto gravi, lo riconosco, però bisogna capire che, per avere un senso, oggi l'accademia deve dare degli sbocchi professionali in direzione del rilevamento del territorio, della creazione di forze intermedie per affiancare gli storici dell'arte, o dell'animazione culturale come si fa adesso nelle circoscrizioni soprattutto dei comuni di sinistra.

D. *Ci sono oggi dei movimenti artistici con la carica travolgente di un futurismo o di un Dada, con la stessa voglia di travolgere tutto quello che c'era prima?*

*R.* Per fortuna non ci possono più essere. Tutta questa forza, questo slancio vitale dell'avanguardia storica si sono esauriti per sempre: mettiamoci una croce sopra e studiamoli. Andiamo avanti ora in un'altra direzione, nel campo della ricerca analitica. Se uno sta in laboratorio non va a sparare con il mitra per strada: gli artisti che fanno un lavoro interessante non stanno più per strada, ma fanno un lavoro critico, prendendo la storia non più come magistra vitae (sarebbe la fine di tutto dire che la storia va copiata) ma cercano nella storia quelle valenze che ancora sono aperte ad una ricerca. Il lavoro di laboratorio non è di assalto ma di analisi, anche con il rischio di scoprire che non si è scoperto nulla.

D. *Dopo aver parlato del critico, dell'artista, del gallerista e dell'insegnamento nelle accademie, concludiamo con una domanda sul ruolo di queste grandi mostre come Kassel o Bologna, queste grosse infornate dove si cerca disperatamente di rifare un grosso « salon » (pensiamo anche al Centro Pompidou), di ritrovare delle valenze comuni, di ritrovare un momento artistico: che cosa sono? Si cerca con queste grandi esplosioni di fare vedere tutto quello che si fa?*

*R.* A che cosa è servito Kassel? Come ponte per l'intervento in Europa della situazione americana. Lo dimostra del resto il fatto che i musei tedeschi sono delle insopportabili file di sale con tutte le opere della pop-art americana, che ormai ti esce dagli occhi e non puoi più vedere, perché è già consumata. Come io vedo il futuro? È chiarissimo. Il Centro Pompidou ha messo a fuoco una cosa che noi italiani ancora non abbiamo capito: noi paesi poveri del quarto mondo (nemmeno del terzo mondo) l'unica cosa che abbiamo da esportare, finita l'epoca delle calzature, è la cultura. Sono operazioni rivolte verso i petroldollari: quando il sig. Gheddafi avrà finito di dare le Fiat a tutti i suoi cittadini e vorrà dargli anche un museo, da chi andrà? Andrà al Centro Pompidou, a farsi consigliare quello che vorrà. Questa è la dimostrazione che al Centro Pompidou l'operazione è quella di rifare una « école de Paris » aperta alla scuola del Mediterraneo e al petroldollaro, così come l'operazione Kassel è stata quella di aprire l'Europa ricca all'invasione americana. Parliamo di mercato, parliamo di dollari. I prezzi che hanno in Europa i pittori americani non ce l'hanno in America. Warhol in California non è conosciuto come è conosciuto in Italia. Non solo, ma c'è una cosa più grave: noi abbiamo in Italia un grande istituto pubblico internazionale, la Biennale di Venezia, che, invece di tenere fede al suo statuto, propone di fare una grande mostra dedicata al dissenso nell'Unione Sovietica, arriva subito l'invito a partecipare a Venezia a Solgenitzin, a questi piccoli borghesi della cultura che sono però la spina nel fianco di noi comunisti.

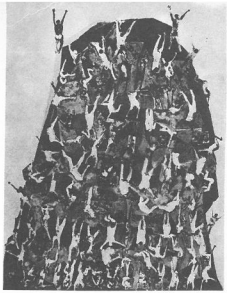
Purtroppo è una realtà dolorosissima, ma con questa iniziativa presa nell'ambito della Biennale di Venezia in nome di una extra territorialità che ormai ha soltanto il Vaticano, non capisco a che si possa approdare; non ha nessun senso che un istituto finanziato da miliardi che sono nostri e che dovrebbero farci vedere quello che è la ricerca artistica e l'operatività nel mondo con mostre più o meno storiche, più o meno di informazione su cose attinenti all'arte dedichi una manifestazione al dissenso nell'Unione Sovietica e nei paesi dell'Est.

MAURIZIO CALVESI

*(lettera inviataci in risposta all'invito ad intervenire sull'argomento)*

Cari amici,

mi avete chiesto una risposta scritta ad una domanda precisa (il ruolo dell'operatore visivo oggi) e invece vi scrivo una lettera forse troppo lunga e dettagliata. Ma mettetevi nei miei panni. Apro la rivista che mi avete portato in visione (« Spazioarte » n. 7) e l'occhio mi cade subito su un brano di Enrico Crispolti in cui si parla del mio avallo critico a Mario Schifano e si afferma che esso avvenne « nel 1963 all'insegna di una partecipazione trionfalistica a quel *miracolo economico* che era un commento di partecipazione *grassa* nella strategia della promozione consumistica dell'egemonia economico-politica nordamericana, nella intenzione oggi ormai del tutto scoperta di ritardare al massimo — attraverso la corruttoria partecipazione al profitto — la crescita sociale europea, e più che mai chiaramente italiana (avvenuta infatti in misura direttamente proporzionale allo sgonfiare di tale fittizio *miracolo* il costo proprio economico del quale stiamo da anni drammaticamente pagando ». Mettetevi nei miei panni e ditemi che



cosa dovrei fare. Far finta di nulla e limitarmi a rispondere alla vostra domanda? Lo farei se aveste vissuto anche voi le vicende polemiche degli anni Sessanta, se il giornale non si indirizzasse agli studenti. Sono dunque costretto a sottrarvi spazio e tempo, riportando i brani cui Crispolti si riferisce, anche se essi sono di non difficile reperimento perché già ripubblicati in « Le due avanguardie » (Milano 1966). Il primo è del 1962 e riguarda Schifano, Angeli, Festa, Lo Savio, Uncini, che avevano esposto insieme: « Essi propongono — scrivevo — delle superfici vuote, scandite da forme schematiche o percorse da minime variazioni (con oscillazioni, significative dell'intenzione sospensiva, dal costruttivismo al dadaismo) [...] Essi danno, mi sembra, l'espressione testuale della condizione di attesa e di astensione (è in qualche modo, la loro, una poetica dell'astensione) che grava sul nostro momento; e accennavo anche all'incipiente distacco di una nuova generazione, una generazione ambientata nel provvisorio benessere, o nella provvisoria miseria, del "miracolo economico". La loro esigenza di "disegnare", di progettare, di stabilire dei rapporti e delle proporzioni, non è alienabile dalla condizione di vuoto in cui si sentono immersi, e in questo vuoto si sforzano di operare, di tracciare dei punti di riferimento ».

Il secondo brano è del 1963, da una presentazione di Schifano: « Sembrerebbe lì punto di sutura tra il presente cinismo del mondo e l'ipotetico candore di un suo momento meno inquinato. O invece *routine*, scorza dell'abitudine, adattamento pericoloso, rinuncia alla protesta? Potrebbe essere, lo abbiamo già scritto, la vera pittura del "miracolo economico". Ma cerchiamo di essere meno profetici possibile, di fronte a una pittura che non fa profezie, e disponibili invece alla sua formula distensiva, alla sorpresa del suo chiarore, che non si maschera da alba, e tanto meno pretende di anticipare gli eventi metereologici di una giornata a venire. Quel che conta è che questa pittura porta, nell'attuale crisi dei linguaggi, una ventata di novità ».

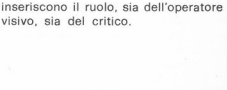
Chiunque vede il senso negativo che attribuivo all'espressione, tra virgolette, « miracolo economico », e dunque di denuncia di un limite e di un pericolo: che era tutt'altro che facile intuire a quella data. Ma, concludevo, atteniamoci ai fatti, e i fatti sono le novità linguistiche. Non c'è nulla di più chiaro di queste parole, mi sembra; come si fa a stravolgerne il senso così pesantemente? Esempi dunque « abbastanza clamorosi », come dice Crispolti, ma di che cosa? È meglio sorvolare.

La mia polemica di quegli anni era contro il cosiddetto « impegno » del realismo: cui però proponevo di non opporre tanto un « disimpegno », quanto una « sospensione del giudizio » sul problema dei valori, che permettesse di concentrare l'attenzione sull'evoluzione del linguaggio, cui attribuivo una prioritaria importanza emancipativa.

Potrei dilungarmi in una dimostrazione di questo processo del linguaggio, che però risulterebbe accademica. Certo è che dal nucleo New Dada-Pop Art (accantonando quegli aspetti più pesantemente neo-figurativi che alcuni critici invece, come Crispolti, prediligevano quasi esclusivamente) si diramano una serie di fenomeni, dalla Land Art, all'arte povera, al comportamentismo, alla crescente assimilazione della fotografia, al video-tape, fenomeni che personalmente ho seguito molto da presso e in prima linea nel corso degli anni sessanta; lo stesso Schifano è stato il primo, in Italia, ad alternare il pennello con la macchina da presa, cercando comunque nel suo lavoro una stretta convergenza tra immagine dipinta e immagine riprodotta. Era giusto, credo, in quegli anni prestare particolare attenzione all'emancipazione del linguaggio, perché proprio per quella via si è usciti dall'« arte », in senso storico e tradizionale, per entrare in quei problemi di animazione e di comunicazione, di gestione democratica, e in quell'ipotesi di allargamento della creatività, che credo sia oggi il problema cruciale.

Oggi, sul piano linguistico, l'operazione è ormai fatta, è stata fatta dagli artisti, con la partecipazione attiva di alcuni critici, soprattutto negli anni Sessanta. Nel 1967, con la mostra « acqua terra fuoco » abbiamo dato il via, a livello internazionale, ad una serie di reazioni a catena che hanno generato e attraversato soprattutto l'arte povera; nel maggio del 1968 abbiamo sostituito alla *mostra*, il « teatro delle mostre » (galleria La Tartaruga di Plinio De Martinis), cioè una serie di eventi che cambiavano ogni giorno; in quell'occasione, Balestrini fece trascrivere sui muri della galleria le scritte murali del maggio francese, che era in atto, cominciandole a telefonare dall'aeroporto di Parigi; nel gennaio del 1970 abbiamo fatto la prima rassegna in Italia, a Bologna, delle azioni di artista al video-tape (un precedente si era avuto in Germania, a Düsseldorf, nell'autunno del '69).

Le pastoie dell'arte tradizionale sono state dunque rotte, i linguaggi elaborati e resi disponibili; ora, da qualche anno, non si tratta più di evolvere ulteriormente nell'invenzione dei linguaggi, ma di progredire nell'impiego realmente democratico di questi mezzi potenzialmente democratici. Qui si inseriscono il ruolo, sia dell'operatore visivo, sia del critico.



GETULIO ALVIANI

mi è stato chiesto quale credo sia il ruolo dell'artista nella situazione contemporanea.
credo che il ruolo dell'artista sia quello di dare il passo alla massa, alla miriade degli artistucoli e dei criticucoli, assurti a geni dei nostri giorni, magnificati e seguiti da una pletora di imbonitori, intrallazzatori, mistificatori, demagoghi, editori, galleristi, parvenus preoccupati di non essere alla pari con l'andazzo dei nostri giorni, cosicché il loro contributo, vomito di scarti intellettivi, serva ad accelerare il processo di metastasi e disfacimento e logica autoeliminazione all'origine del quale essi hanno avuto tanta parte.

getulio alviani 22.2.77

ALZAIA
cooperativa di produzione culturale

Oggi si sono creati i presupposti per una nuova sfera di intervento dell'« artista », quella del lavoro nell'ambito del sociale. Ci troviamo di fronte a domande molto precise da parte degli antichi fruitori passivi della cultura, resi oggi molto più consapevoli da una partecipazione reale alla gestione sia della vita politica che di quella associativa, soprattutto sulla funzione dell'« artista » ruolo questo già totalmente messo in discussione ma che in questi ultimi anni ha subito una specie di impalpabile restaurazione da parte della maggioranza degli artisti italiani anche di quelli più legati, almeno teoricamente, al sociale e al politico. A nostro giudizio le prospettive di questo nuovo ruolo di operatore culturale, e quindi la sua capacità di stimolare, sono prospettive strettamente connesse a nuovi rapporti espressivi con il sociale; nel momento stesso in cui si opera non ci si può più avvalere di segni o filtri intimisti elaborati in studio e presentati in galleria, ma bisogna assumere come linguaggio i segni della collettività e dell'ambiente con cui poter ricostruire criticamente sia le realtà ambientali che le connotazioni storiche e culturali, in una dimensione diversa in cui l'arte assume il ruolo di servizio sociale e l'« artista » rivendica una nuova professionalità, che non va assolutamente confusa con il sostituirsi al sociologo, allo psicologo, all'operatore sociale in senso lato ma riconfluisce nell'affermare il proprio specifico come momento di integrazione con le altre discipline. Naturalmente chi opera nel sociale non vi è arrivato certo per caso, sono stati gli anni di lavoro a fianco delle lotte operaie, delle lotte per la casa, del lavoro con i comitati di quartiere, con le scuole e con tutte quelle forze di base, che se in un primo momento hanno creato dicotomie tra lavoro intellettuale, inteso come momento intimistico, e lavoro politico di base, hanno nello stesso tempo fatto vedere le prospettive di un lavoro comune anche sul piano espressivo.
In questa dimensione estetico-operativa nasce un nuovo termine, la « cooperazione culturale », nella quale l'« artista » assume di volta in volta la funzione di stimolatore, di provocatore culturale e di cooperatore e nello stesso tempo è pronto a modificare i suoi filtri in base alle risposte date alle sue sollecitazioni e quindi a partecipare con tutta la sua professionalità al processo di aggregazione che egli stesso ha stimolato. È importante chiarire un punto centrale quando si parla di intervento sul territorio non ci si riferisce certo ad una operazione tesa a dei prodotti finiti e quindi competitivi o alternativi ad altre situazioni estetiche e culturali, ma s'intende un insieme di fasi interdipendenti tra loro in cui vengono privilegiati tutti quei momenti di partecipazione e di crescita culturale collettiva.
La Biennale di Venezia ha riproposto i termini di questa problematica anche se taluni critici con molta fretta di codificare e di etichettare, o spaventati di mettere in discussione pubblicamente il loro ruolo, per molti versi anacronistico, o peggio per difendere i loro privilegi corporativi hanno già risposto, dopo la rassegna « Ambiente come sociale », che è tutto molto interessante ma che l'arte è un'altra cosa.
Una cosa è comunque apparsa sicura: chi sceglie di operare nell'ambito del sociale per prima cosa rompe il circuito dell'arte di consumo (artista come produttore di merce di lusso e collezionista come fruitore il tutto mediato dal critico, dalla galleria o peggio del Museo pubblico), per poi tentare un'arte socializzata cambiando sia interlocutori che spazio fisico di intervento, cercando soprattutto uno scambio culturale che avvenga sul doppio binario fruitore-produttore e produttore-fruitore messi pariteticamente sullo stesso piano anche se con competenze diverse.

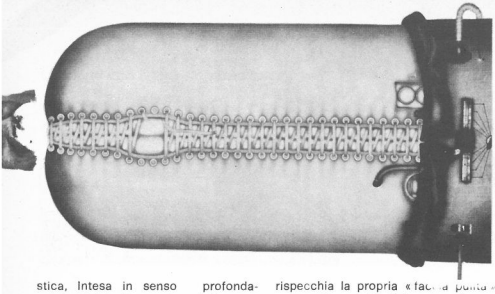
RICCARDO DALISI

Ogni unità di ricerca (universitaria) ogni gruppo di studio, deve poter generare una condizione d'animazione, ogni animazione deve diventare lavoro di quartiere, il lavoro di quartiere deve produrre laboratori-scuola, questi ultimi non devono perdere la qualità dell'animazione (libera espressione, creatività, spontaneità).
Animazione e lavoro nei laboratori devono servire per la ricerca. La finalità è « stellare ». Non vi è una sola freccia che indica l'utile dove è, l'obiettivo dove si concretizza. Ve ne sono almeno tre: il quartiere, la ricerca, il lavoro.
Questo è il carattere e la struttura del « frammento universitario ». L'integrazione col lavoro da laboratorio costituisce lo sviluppo necessario della sperimentazione coll'animazione.
Tutti i nostri esperimenti ad un certo punto hanno manifestato la necessità di un loro nucleo di ricerca interna

(il laboratorio). Senza di esso l'animazione si è esaurita o si è degradata. Al Traiano il ricamo fu fatto coi modi propri dell'animazione (disegno libero, organizzazione ridotta quasi a zero, distribuzione a volontà del lavoro). Dopo i primi esempi interessantissimi la qualità è scemata raggiungendo uno standard insostenibile.
All'interesse liberatorio si sostituiva l'opportunismo e l'adesione esteriore. Il fallimento definitivo fu al livello di mercato.
La vendibilità dell'oggetto e la sua capacità di compensare il lavoro e risarcire i debiti *bollò* giustamente l'iniziativa. Ma un approfondimento successivo ha portato a comprendere che vi è un altro motivo fondamentale nell'innestare « la verifica di mercato » sul laboratorio, nei suoi prodotti. La vendita va fatta dagli stessi partecipanti autori in modo che diventi un incentivo alla qualità ed all'approfondimento organizzativo.
L'animazione rompe la fissità di un ambiente, scioglie la creatività collettiva, perciò offre strumenti di indagine a fondo su di un luogo.
I prodotti dell'animazione sono scomposti, ambigui, contraddittori, disordinati. Quando si procede verso il laboratorio può essere introdotta la funzione nell'oggetto ed il « tema » nel disegno. Ma la funzione ha un significato di rottura non di rigore o di finalita' come nel design.
Un bambino faceva sempre e soltanto teste di creta, suggerirgli di farle diventare ceneriera significa scardinare la fissità dell'immagine ed innestare un processo liberatorio; « in che modo, in quanti modi, con quante maschere ecc. ecc. ».
La funzione è dunque ridotta a stimolo formale, alla stessa stregua del colore, del dettaglio, della grana, della linea ecc. È anche chiaro che l'animazione si può impostare a partire dalla funzione pura, elementare, brutalmente essenziale.
Siamo alle soglie del laboratorio.
È provocatorio dire: disegnate una sedia e che non si riesca in nessun modo a capire che è una sedia.
Oppure: disegnate un modo di sedersi, senza sedia, ad una sedia il più possibile scomoda che sia anche altra cosa o più cose, impossibile, assurda, assurdamente semplice ecc. ecc. L'animazione è dunque una provocazione.
Se si riesce ad impostare una sequenza attendibile, dall'essenziale al complesso o viceversa, dal semplice al l'ibrido o viceversa, una diagnosi rigorosa è possibile.
Certo vi è anche una assuefazione alla creatività ed il pericolo è una certa ebbrezza dello stato liberatorio fino ad essere insofferenti verso ogni forma di rigore e di disciplina. Può a questo punto valere l'animazione su e tramite il rigore.

LUCA PATELLA

*. . . L'artista borghese espone la sua sicurezza di rapporti borghesi; e pochi altri accessori. / Arte come dialettica, positiva e negativa, Storica e borghese, tra totalità & autismo. / Arte del Senso & gusto esclusivizzanti, legata alla iperprotezione materna, derivante da repressione femminile e rivalsa endofamigliare catturante i figli ecc. / Di nuovo, di vecchio: arte accentratrice mi(s)tica oggettiva scemografica: storica e ottocentesca (ambito di Capitale sfruttamento) vissuta come unico privilegio, passivo di fronte a: lavoro e rapporti sociali economici e psicologici. / Arte dialettica, invece come attività antimeccanicistica e anticapitalistica. / Arte,* **e** *lavoro sociale.* **e** *arte come lavoro sociale. / Lavoro pratico e globale, dalla storia all'id* **e** *azione. / Contro i tipi svegli, ma stereotipi dormienti; a favore dell'originalità & complessità necessarie.*
Nonostante la sua morte culturale risalga almeno a un secolo, viviamo immersi in una atmosfera **meccanicistica**, che crede in una bruta e falsa oggettività, e non nella complessità **dialettica** del reale, che proviene dalla Storia creativa e dalla prassi umane.
L'arte-ecc si è ipersviluppata nel settore limitato del |Senso & Gusto| e propone modi scaduti. Volendo essere critici (o chiari!): azioni e ambientazioni, che consistono in giuochi superficiali, stilemi o revivals non meditati e privi di semantiche profonde e processuali. Formalizzazioni minimal, riconducibili a ricerche gestaltiche, datate dell'inizio secolo, ed esse stesse, già ai loro tempi, parziali e superate dalla Psicologia dei rapporti interpersonali e dell'inconscio (anche questa, se non fissa a dogmatismi freudiani) Logicismi arcaici e legati ad un concetto di scienza completamente scaduto. Indicazioni semiologiche, che, nello stretto richiamo a 'icone, indice, e simbolo', dimenticano che la più profondamente storica, e allo stesso tempo spicciola ed evolutiva, base della comunicazione (non facilmente codificabile!): sono i transferts dei *rapporti* psicologici. Questi ultimi non possono certo essere scissi dalla realtà sociopolitica, cui sono dialetticamente legati. Nella società e nelle psicologie, vige lo sfruttamento economico e psicologico, coperto da miopi(?) razionalizzazioni & ideologie. In arte e altrove, vige uno 'stile' settario e settoriale.
È vero che, in campo artistico, si sono sviluppate delle indicazioni giustamente trasformative (fra l'altro, non necessariamente legate alla condensazione dell' 'opera'), ma esse, come ho detto, si limitano troppo spesso alla superficie e al particolare. In definitiva, la mentalità dialettica (viva ormai da secoli, o millenni?) non si è affermata nella struttura e nella prassi psicologica e sociale (sì, in questi 4 termini: ecco casi di rapporti dialettici). L'arte si trova nel suo impasse di: dialettica, positiva e negativa, storica e borghese, fra: tendenza espansiva totalizzante e, invece, autismo accentratore dell'artista.
Credo che una dimensione Arti-



„Nitsch-Aktion" im Aktionsraum I,

# MARCANCIEL STUPRO' Aceldama campo de

stica, Intesa in senso profondamente globale (non antagonistico certo del concetto di scienza) sia, oggi come sempre, molto importante e piena di sviluppi. Personalmente, ho una formazione, oltre che artistica (fin da bambino), scientifica, e psicologica. Con il mio lavoro, sono passato da tappe 'indicative' delle prime 'misurazioni' dei linguaggi, a modi più complessamente relazionati (ecco lo spostamento dalla 'immagine', sia pur connotata, alla 'immaginazione', ai testi e azioni analitici e creativi). Un'arte che, non rinunciando certo all'Estetico, sia fatta della Creatività necessaria, che sostenga i rapporti e le contraddizioni dialettici Un'**Arte linguistica, psicosociologica, politica. Ideazione / id e azione:** dalla Storia alla prassi!

CONCETTO POZZATI

*Appunti vecchi e nuovi*

1) Anni fa, ieri, nel '69, rispondendo ad una domanda di Baj, scrivevo che bisognava innanzitutto « . . . trasformare il mestiere (sacro) in professione. Ciò comporta la rinuncia di carattere estetico-espressivo attribuiti alla figura tradizionale dell'artista ». La contraddittorietà è implicita perché coincide col massimo grado dell'integrazione e della specializzazione. Tuttavia, solo a questo livello la riduzione dello statuto privilegiato e separato dell'artista a quello specializzato del professionista può creare una prima condizione di ribaltamento. Solo quando, l'artista, riconoscendosi, diventa un uomo come tutti gli altri, accettando tutte le mansioni prestabilite dalla società, può contribuire al rovesciamento della società stessa. Questo per negare quello o, meglio, questo per negare questo ».

2) Il ruolo dell'artista è una « figura del moderno ». L'artista, « signore delle forme », accetta il ruolo che gli è stato assegnato dalla borghesia che rispecchia la propria « faccia pulita » nel mestiere dell'artista, creando appositamente per lui un luogo specifico e separato.

Per la società, l'artista è un « creativo », un « pratico sensibile » e come tale si presenta « fuori » dal processo produttivo. Ma essendo l'arte merce, quindi prodotto, il produrre artistico rientra nel concetto generale della produzione. Il prodotto artistico è un bene di consumo, un bene comune e quindi appartiene all'industria culturale che crea rapporti socio-culturali e rapporti socio-economici.

3) Il ruolo dell'artista oscilla dialetticamente tra l'*integrazione* e l'*esclusione*.

L'artista recita spesso la parte dell'*escluso* (in quanto artista in quanto élite, in quanto avanguardia) e quella dell'*integrato* (professionalità, rapporti extra-artistici, socialità).

Ma l'industria culturale avendo realizzato la produzione dell'arte, realizza e produce la figura dell'artista socializzato. L'operatore artistico è un produttore indispensabile (?) che pratica la « forma della sensibilità », che costruisce e ri-progetta l'estetico.

4) Oggi, però, divenuto da mostro sacro a professionista-produttore, l'artista sta compiendo un altro salto: diventa critico *dell'*arte (che non significa né critico *d'*arte né, tantomeno, artista della critica).

5) Ma esiste anche la riproposta della neo-professionalità. Si avverte un ritorno allo specifico, allo specialista dell'arte. Esiste un neo-impegno. Si assiste alla nascita di un « neo-corporativismo » che esalta il « mestiere » e la « professione » non mettendo in giudizio il proprio ruolo. Siamo tutti diventati « adulti » professionisti, ma questo non vuol dire rinuncia a criticare noi stessi, la stessa professione. Il ruolo dell'artista può, appunto, avere solo una funzione ironica-masochistica: criticare il proprio ruolo e logicamente, la produzione artistica. La schizzofrenia è evidente e cosciente.

L. CATANIA, L. PITTORI, D. VOTANO
studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma

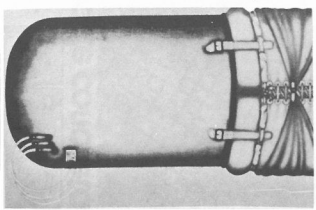
Se l'operatore visivo è un intellettuale, come sono intellettuali tutti quegli operatori che lavorano nei diversi settori e campi della produzione culturale, ci sembra allora, sia necessario e utile, pur nel rispetto e nella considerazione della specificità delle scelte espressive, spostare, per un momento, i termini nei quali è stato formulato il problema, cioè il ruolo dell'operatore visivo, per inquadrarlo all'interno di un discorso e di una problematica più ampia ma non certo generica, del ruolo e dei compiti che, oggi a nostro avviso, spettano agli intellettuali ed alle forze della cultura.

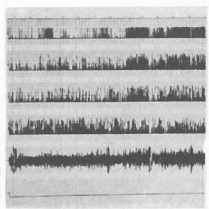
Si tratta, in sostanza, di stabilire una linea di tendenza, di fare una scelta culturale e politica che veda, nella figura dell'intellettuale, una componente attiva della società, partecipe alle sue esigenze ed ai suoi problemi ed operante al fine della costruzione di un progetto di trasformazione e di rinnovamento democratico complessivo del vivere sociale.

Se questo è il pensiero che ci guida, una definizione del ruolo dell'operatore visivo non può prescindere dalla individuazione di precisi « campi di intervento » relazionati alla richiesta ed alla domanda di cultura e di conoscenza che, sia pure a volte indirettamente, ci viene fatta da una società civile all'interno della quale sono profondamente mutati i rapporti tra gli individui, le loro abitudini, il loro modo di sentire ed essere.

Non è forse anche compito nostro capire ,ed essere quindi, sensibili a questi cambiamenti?!

Ci si può obiettare, come avviene non sempre in buona fede, di snaturare, o meglio di impoverire, all'insegna di un populismo borghese parecchio di moda in questi ultimi anni, la creatività, l'originalità, in altri termini, la « valenza estetica » dei nostri prodotti, delle nostre azioni, dei nostri interventi su-





bordinandola a problemi, ed a situazioni che sono oggettivamente al di fuori della « ricerca artistica », ma lo errore o la parzialità della tematica così rivoluzionaria delle avanguardie artistiche contemporanee, dal Concettuale alla Body-Art, non è stata proprio quella di cercare una funzione nuova dell'arte e di conseguenza dell'artista tutta e solo interna all'arte stessa, ai problemi del suo linguaggio e delle sue forme?!

Ed ancora, una gestione democratica e partecipata della cultura, ed i modi e le forme per la sua realizzazione possono essere svariate e da inventare, perché dovrebbe essere in contraddizione con la ricerca della « qualità » del prodotto culturale?!

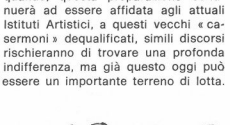
Come se in una società moderna e di massa i concetti di « qualità » e di « quantità » non stessero tra loro in un rapporto nuovo di reciproca dipendenza!

Il problema più grosso con il quale l'operatore visivo (intellettuale) deve fare i conti per superare la sua « crisi di identità », formula questa non certo nuova ma a tutt'oggi valida, riaffermando il suo ruolo sociale è quello del rapporto diretto con le strutture e le istituzioni della società, precisamente con quelle strutture e con quelle istituzioni preposte alla produzione ed alla diffusione della cultura. Un rapporto non certo idilliaco, il più delle volte di scontro e di lotta.

I « Campi di intervento » non dobbiamo certo inventarli: dalla scuola, al quartiere, al museo, ad altri spazi pubblici.

I presupposti, sia teorici che metodologici, che sostanziano questa impostazione di lavoro risiedono nella riscoperta e nella rivalutazione della componente didattica e del valore espressivo e comunicativo del messaggio visivo, risiedono nella consapevolezza che il linguaggio per immagini e forme è uno strumento ed un mezzo per uno sviluppo più ampio e profondo della capacità creativa ed espressiva dell'individuo e della collettività e per l'acquisizione di una conoscenza maggiore della realtà; per comprenderla e per trasformarla.

Un simile impegno, esige, da parte dell'operatove visivo, una conoscenza del proprio linguaggio ed una preparazione individuale culturale e tecnica non certo superficiale e generica, ma scientifica e particolare. Fino a quando, questa preparazione continuerà ad essere affidata agli attuali Istituti Artistici, a questi vecchi « casermoni » dequalificati, simili discorsi rischieranno di trovare una profonda indifferenza, ma già questo oggi può essere un importante terreno di lotta.




SATURNO ILLOMEI
*(cinema)*

« Il cinema non può essere concepito isolatamente, come una forma d'arte autonoma ed a sé stante, ma va invece inteso come il più caratteristico dei mezzi dell'odierna cultura di massa, che si avvale delle tecniche di riproduzione meccanica » (Adorno).

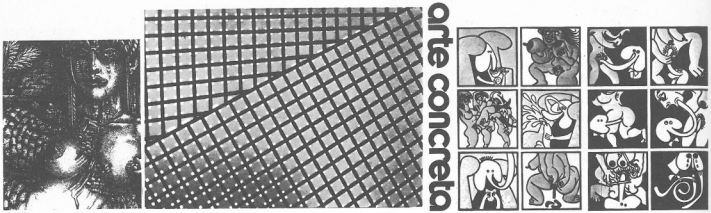
Questa universalità delle « immagini in movimento » riconduce direttamente alla realtà da cui prende le mosse in una interpretazione-trasformazione che l'artista compie nel momento stesso del suo porsi di fronte all'oggetto trattato. Quel continuo divenire rispecchiamento e veicolo conoscitivo di esperienze reali che trascende la sfera privata e personale del maker cinematografico per investire persone e fenomeni sociali più vasti.

Come osservava Camus « L'arte per l'arte, il divertimento di un artista solitario giustamente è l'arte artificiale di una società fittizia e astratta ». Oggi più che mai l'artista si trova nel mezzo « del circo della storia », fuori di quella torre d'avorio definitivamente distrutta da una rinnovata coscienza e sensibilità dei suoi contemporanei. Il cinema, come qualsiasi altra forma artistica, non è il problema di un autore isolato, ma è la conseguente manifestazione di un precedente momento conoscitivo, di un processo d'analisi che « scopre » l'uomo nel suo tempo.

Parlare allora di « cinema sperimentale » (« sperimentare, ricercare non significa volgersi all'astrazione ») vuol dire interessarsi del fenomeno cinematografico così come si è venuto diversificando e sviluppando in ottant'anni di vita. Per rimanere a tempi più vicini a noi (i mass-media hanno avuto un'importanza fondamentale per la formazione di una nuova mentalità) c'è da osservare che forse mai come oggi questo mezzo di comunicazione riflette le contraddizioni e le anomalie della nostra epoca, vuoi nei confezionatori di messaggi, vuoi nei suoi fruitori.

Il fenomeno che va sotto l'etichetta « nuovo cinema » manifestatosi ad avviati anni sessanta e scaturito dagli umori, ideali ed istanze delle nuove generazioni, non è solo un problema cinematografico ma ritrova le sue radici in moventi sociali e politici che approderanno alle conclusioni sessantottesche.

Il prodotto più rilevante di questo passaggio-trasformazione è il cosiddetto « cinema politico » la cui costante caratterizzazione risiede in una opposizione ideologica al sistema sociale, alle sue strutture in una « alternativa globale » al cinema industrializzato e ad una produzione mercificata. Il rifiuto di un « cinema d'autore » come fase estrema di individualismo borghese, ripropone il postulato della realizzazione collettiva per rispondere a criteri « politici ». L'evidente parossismo ideologico di queste contrap-




posizioni finisce per rendere sterili tentativi nati interessanti ma cresciuti male. Le scelte fatte da autori indipendenti negli anni '70 non sono un fenomeno circoscritto, ma affondano le loro radici nella reale situazione politica in cui operano. Che poi le soluzioni (o le non-soluzioni) derivino da una coscienza politica individuale (mai però disgiunta da una matrice storica) non significa necessariamente un baratto a favore dello svago e del consumo. La pretesa indipendenza dell'arte non può (e non deve) subire condizionamenti che avviliscano l'uomo e la sua autenticità.

La civiltà moderna è stata definita « civiltà di massa », quindi « cultura di massa ». Questo nuovo tipo di cultura, che doveva servire ad innalzare il livello delle masse, è stato invece uno strumento nelle mani di pochi per asservire i più. Il risultato è l'annullamento di qualsiasi individualità, la spersonalizzazione di interi gruppi, l'alienazione.

Per tornare al cinema, quale dovrebbe essere la sua funzione e in che direzione deve rivolgersi il lavoro degli operatori? Le strutture capitalistiche così come funzionano oggi lasciano poco spazio alla creatività del singolo. Le istituzioni coartano qualsiasi libertà d'espressione. Gli strumenti vanno ricercati nel ricorso all'immaginazione, alla forza creatrice della fantasia (non nel senso borghese del termine, cioè di evasione dalla realtà, ma come momento potenziale e puro da cui partire per riscoprire l'uomo e la sua dinamica sociale).

PAOLO PORTOGHESI

*(intervista curata da Maurizio Di Puolo / Metaimago, per Spazioarte, febbraio 1977)*

D. *Paolo Portoghesi, quale è il ruolo dell'artista nel mondo attuale?*

*R.* L'artista è una questione squisitamente terminologica, perché a seconda del significato che diamo alla parola artista si può rispondere in modi diversi; comunque, visto che tutto sommato l'uomo comune un significato lo dà istintivamente a questa parola, proverei ad accettarlo rimuovendo le implicazioni filosofiche del problema. Sotto questo aspetto io credo che l'artista abbia ancora una grossa funzione da svolgere in una società così in via di trasformazione in cui la tentazione di credere in una nuova organizzazione interamente prefigurabile, interamente designabile teoricamente potrebbe portare — e ha portato di fatto — alla tentazione di eliminare l'artista e l'arte fornendo prodotti secondari di una serie di contraddizioni interne all'assetto sociale. Probabilmente il compito più interessante che l'arte ha svolto nel corso di molti secoli passati è stato proprio quello di avere interpretato ed espresso queste contraddizioni dando voce così ad una serie di dissensi, di volontà di critica e di trasformazione.

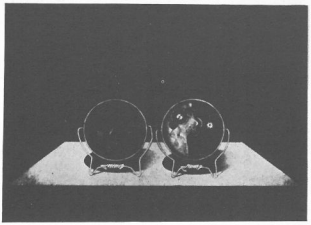
D. *Una componente rivoluzionaria, forse?*

*R.* L'arte è sempre stato uno spazio dove la libertà dell'uomo di agire tra regola e trasgressione è stata più rispettata per una istintiva tendenza a riconoscere un'area in cui le cose che sono proibite nell'esperienza quotidiana, nella ricerca scientifica, nel diritto, trovano un momento traslato di liceità.

Questa grande funzione quindi che l'arte ha svolto nel riservare un minimo spazio di libertà anche nelle condizioni in cui il disegno della società era estremamente rigido e chiuso costituisce tutto sommato una garanzia di cui vorrei che la società non si privasse in una aspirazione antistorica a voler prefigurare un meccanismo perfetto. È chiaro che *in una società perfetta non c'è più bisogno dell'arte o almeno la creatività può essere restituita a tutti e quindi non c'è più questa delega della creatività ad alcune persone.* Però stiamo attenti a non privarci di questo spazio prima che questa condizione sia raggiunta: molte delle ipotesi della costruzione della nuova società non tengono presente della necessità di questa riserva e si prefigurano la morte dell'arte molto prima del momento che la giustifica. Siamo in una società così lontana dalla propria ricostruzione in termini di giustizia da doverci assicurare di poter disporre di questo spazio dell'arte ancora per molto tempo. Naturalmente va da sé che lo spazio dell'arte si rinnova storicamente ogni generazione e quindi in realtà è retorico assumere atteggiamenti difensivi nei confronti di qualche cosa che ci sfugge di mano perché è sempre diversa e credo che inevitabilmente il concetto di moderno continuerà a servirci ancora per molto, perché *in una società in crisi come la nostra il compito dell'arte è quello di rincorrere costantemente la propria ombra.* Sarebbe opportuno, ecco, che la critica non svolgesse la funzione (che fino ad oggi ha svolto) di fermarsi alla verità di una generazione e di volerla imporre a quella successiva. Ciò determina questa ridicola interruzione della corsa dell'arte appresso alla propria ombra che è l'unico destino di verità che l'arte si è data.

D. *Che tipo di modificazione possono aver provocato i nuovi mezzi di comunicazione, mass-media, pubblicità?*

*R.* Hanno indubbiamente modificato le condizioni ambientali della ricerca stilistica, quindi hanno aperto nuove possibilità; ma non credo che ne abbiano affossate delle altre: per esempio questa forsennata volontà di uscire dal mercato (che è così apprezzabile in quanto tende a dare un significato all'operare artistico) credo che sia piuttosto ingenua quando pensa di poter veramente rendersi autonoma dal meccanismo del mercato per porsi come valore, superando definitivamente questo intreccio dell'operazione artistica e dello scambio della merce.



D. *Si può dire che i limiti superiore e inferiore possono essere Andy Warhol e Sandro Penna: l'assoluto isolamento creativo e il voler mercificare le cose come fatto artistico, il commercio come arte . . .*

*R.* Sì, in effetti sono due tipici modi che fanno riflettere sulle condizioni cambiate dell'arte. Il compito fondamentale dell'artista è riflettere su se stesso e sulle proprie condizioni.

D. *E il Critico?*

*R.* Mentre vedo la necessità dell'artista, vedo meno la necessità del critico. Il critico è, soprattutto in questo momento di disperati cambiamenti, un personaggio conservatore, quindi è un freno piuttosto che uno stimolo nella crescita dell'operare artistico.

D. *E la critica d'architettura?*

*R.* La critica d'architettura o non esiste o è pretestuale o è appunto tale da affossare qualsiasi tentativo di mettersi a ricercare una realtà attuale per la ricerca architettonica.

D. *Cioè tu non credi che la lettura attuale dell'architettura possa stimolare la ricerca.*

*R.* Diciamo che gli architetti hanno alimentato un nuovo tipo di critica operativa, almeno nelle nuove generazioni, e questa è un tipo di critica priva di paludamenti teorici o tradizionali. Parlare dell'architettura in termini verbali è necessario e forse gli architetti cominciano a saperlo fare in modo meno rozzo (almeno questi delle ultime generazioni). Quello che invece scrivono i critici non serve assolutamente quasi a nulla o serve ad affossare. I critici parlano attualmente poco di architettura: parlano molto di sociologia, d'ideologia ecc. ecc. e tutto questo non serve assolutamente, se non a mettere gli architetti in condizioni d'inferiorità e a paralizzarli. Invece parlare di architettura come certi architetti sanno fare, parlando chiaramente dello specifico, è un dato interessante, attuale e positivo. Sarebbe molto meglio che la critica la facessero gli architetti.

D. *E si arriva quasi a pensare alla creazione di certe opere in funzione di una certa critica.*

*R.* Questo nell'architettura si verifica di meno perché per fortuna gli architetti arrivano in anticipo sui critici e poi non ci sono dei personaggi così consolidati o almeno ce ne sono pochi e la loro influenza che era forte qualche anno fa adesso è diminuita.

D. *Credi al progetto architettonico come validità intrinseca?*

*R.* L'architettura disegnata ha un suo valore, però credo che siamo arrivati al punto in cui si deve ricordare che la verifica di un progetto sta nella sua realizzazione e che quindi l'architettura che non riceve questa verifica è come un « coitus interruptus » o comunque un amore platonico: manca di un momento di completezza, così come questa tendenza dei giovani a scansare l'occasione del piccolo lavoro concreto disprezzandone i limiti. Mi sembra che sia un dato che ha smesso di essere positivo, divenendo fortemente negativo: è necessario che comincino a capire che anche costruire un canile è un'operazione conoscitiva di alto valore.

D. *A proposito del disegno, ricordo che Ridolfi in una intervista mi diceva di non voler usare il tecnigrafo perché lui non era un sarto e il sarto è l'unico il cui lavoro viene tagliato direttamente sul disegno, e quindi che l'architettura la puoi disegnare come ti pare in quanto poi viene eseguita da altre mani: sei d'accordo su questa posizione?*

*R.* Lo trovo molto giusto. D'altra parte Ridolfi quando disegna pensa sempre a degli oggetti fisici. Non pensa a questa cartilagine che s'adatta dappertutto e che somiglia tanto alle linee del tecnigrafo. Effettivamente questo senso della materia che è stato così importante in Italia e che ha creato veramente una cultura della materia è un peccato che non sia stato continuato o non sia stato ripreso con sufficiente intensità perché era uno dei punti di forza del lavoro che era stato fatto in Italia nel dopoguerra.

D. *Che poi si ritrova forse nell'Industrial Design.*

*R.* Sì, direi che la nuova generazione di architetti non ha capito bene quanto è importante la scala « uno a uno » la scala « due a uno »; molto spesso si è crogiolata nella scala « uno a duecento, a mille ». È importante essersi levate certe inibizioni nel confronto di un rapporto con il territorio, però questa esasperazione potrebbe essere negativa. Mentre viceversa è logico che questa visione in grande sia integrata da una capacità di controllo della materia.

D. *Ritornando all'arte-Arte, trovi che il momento attuale sia particolarmente difficile per l'Artista?*

*R.* Nell'arte figurativa sembra che il mercato si stia notevolmente ridimensionando d'altra parte era prevedibile.

D. *Come architetto senti il bisogno di mettere in una tua opera una scultura, un affresco o comunque una forma di contributo artistico?*

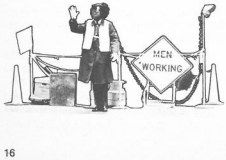
*R.* Sono sempre vissuto nel desiderio intenso di avere dei collaboratori artistici nella fase di progetto, solo che tra il dire e il fare ci passa sempre un mare di difficoltà. Ad esempio la casa Baldi, per la mia ingenuità, avrei desiderato che fosse affrescata da Rothko ed era stata pensata con le pareti tutte colorate. Poi il proprietario ci ha messo dei quadri di Vespignani. D'altra parte Vespignani era suo amico d'infanzia. Ecco, questa sorte sfortunata mi ha perseguitato sempre. Ho sempre desiderato avere degli artisti collaboratori e invece ho avuto sempre dei clienti che non sono arrivati a finire l'edificio e quindi han-

no lasciato, non so, il pavimento da fare . . . figurarsi poi l'affresco del pittore o una scultura di sostegno! Molte delle cose che ho fatto non sono realizzate perché manca questo momento in cui la materia trova un ulteriore grado di libertà rispetto al discorso dell'architettura.

Non capisco per quale disgraziata sorte non sono mai riuscito a mettere in contatto le mie architetture con il lavoro di artisti che avevano una linea di ricerca molto simile. Quando poi ho fatto delle opere pubbliche c'è stata una terribile chiusura per la legge del 2%. Le opere d'arte sono state assegnate senza concorso oppure in concorsi nei quali non era presente il progettista. Una sola volta ho fatto una specie di urlo di ribellione ed è venuta fuori la mostra di Michelangelo dove c'era addirittura un ambiente in cui la musica era una sonorizzazione della struttura delle pareti che erano disegnate da un pittore, De Vito, personaggio divertentissimo.

D. *Vedi un futuro a questa situazione?*

*R.* La forza dell'artista è quella di essere attuale e inattuale, e *l'artista non deve essere attuale. In molti casi l'attualità sta nella non attualità, nel contrasto con quello che ci si aspetterebbe*, che sarebbe logico in quel momento. L'artista viene per creare dei problemi . . . « ignem veni mittere »: questo è il compito di chi fa questo mestieraccio . . .




## INDICAZIONI BIBLIOGRAFICHE

*Naturalmente queste sono soltanto delle indicazioni parziali data l'impossibilità di fornire una documentazione completa, per la vastità dell'argomento.*


AA.VV., *Dove va l'arte*, in « Ulisse », anno XXVI, volume XII, fascicolo LXXVI, Firenze, novembre 1973.

AA.VV., *Situazioni dell'arte contemporanea*, Edizioni Librarte, Roma 1976.

AA.VV., *Sul futuro dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1972.

G. C. Argan, *Caduta e salvezza dell'arte moderna*, Il Saggiatore, Milano 1964.

F. Caleffi, *Arte e consumo*, Guaraldi, Bologna.

M. Costa, *Sulle funzioni della critica d'arte e una messa a punto a proposito di Marcel Duchamp*, Ricciardi Editore, Torre Annunziata 1976.

E. Crispolti, *Ricerche dopo l'informale*, Officina Edizioni, Roma 1968.

P. G. Dragone - A. Negri - M. Rosci, *Arte e rivoluzione*, C.U.E.M., Milano 1973.

J. Duvignand, *Sociologia dell'arte*, Il Mulino, Bologna 1969.

F. Fanizza, *Libertà e servitù dell'arte*, Dedalo libri, Bari 1972.

E. Fischer, *L'artista e la realtà*, Editori Riuniti, Roma 1972.

K. Marx, *Arte e lavoro creativo*, Newton Compton Editori, Roma 1976.

G. Montana, *Sociologia del comportamento artistico*, Presenza, Roma 1973.

B. Munari, *Arte come mestiere*, Laterza, Bari 1973.

F. Poli, *Produzione artistica e mercato*, Einaudi, Torino 1975.

G. P. Prandstraller, *Arte come professione*, Marsilio, Padova 1974.

H. Read, *Arte e alienazione*, Mazzotta, Milano 1968.

H. Rosemberg, *La s-definizione dell'arte*, Feltrinelli, Milano 1972.

K. Teige, *Il mercato dell'arte*, Einaudi, Torino 1973.

L. Vergine, *Attraverso l'arte, pratica politica / pagare il 68*, Arcana, Roma 1976.

M. Volpi Orlandini (a cura di), *L'arte domani*, in « Futuribili », n. 42/43, anno VI, Roma, febbraio 1972.


*Vedi inoltre:*


Argan - Bertonati - Orlandini, articoli apparsi sul « Corriere della sera » (ottobre-dicembre 1976) relativi all'inchiesta sul ruolo sociale dell'artista.

AA. VV., *Teatro Contadino*, Scuola media « G. Pascoli » di Cicciano (catalogo).

AA. VV., *Biennale 76 / Ambiente come sociale* (catalogo).

AA. VV., *Rapporti all'ostiense, informazione nº 1*, 1976 (catalogo).

AA. VV., *Strutture espositive sperimentali*, « Spazioarte », nº 6, novembre 1975.

E. Crispolti (a cura di), *Catalogo Volterra 73*, Centro Di, Firenze 1973.

E. Crispolti (a cura di), *Napoli situazione 75*, Marigliano (Napoli), ottobre/novembre 1975.

E. Crispolti (a cura di), *VIII Biennale d'arte del metallo* (catalogo), 1975.

E. Crispolti, *Operazione Roma Eterna*, « Spazioarte », nº 6, novembre 1975.

R. Dalisi, *Architettura d'animazione*, Carucci, Assisi 1975.

Officina 75 (a cura di), *« Gessificare », esercizio di riappropriazione urbana* (catalogo).


Sul problema del rapporto fra architettura e ideologia, per una ridefinizione della figura sociale dell'architetto, un vasto dibattito si è sviluppato dagli inizi degli anni sessanta ad oggi.

È interessante considerare gli interventi nella loro successione cronologica. Dal dibattito sviluppatosi tra L. Benevolo (*Le origini della urbanistica moderna*, Laterza, 1963) ed Aymonino (*Le origini dell'urbanistica moderna*, in « Critica marxista », nº 2, 1964) sul rapporto urbanistica/politica, fino al primo intervento di M. Tafuri (*Per una critica dell'ideologia architettonica*, in « Contropiano », nº 1, 1969, pag. 78) seguito poi dal più organico *Progetto e utopia*, Laterza, 1973. Su questa linea sono da considerare le posizioni prese da C. Aymonino (*Origini e sviluppo della città moderna*, Marsilio, 1971) e quelle di N. Badaloni (*Il marxismo negli anni sessanta*, Editori Riuniti, 1971, pp. 25-29) che ipotizza una visione dell'architettura come « ingegneria sociale » per la « nuova committenza operaia. Interessante infine l'intervento di Marino Folin (La città del capitale, De Donato, 1972) per il tentativo di compiere un'analisi su questo intero dibattito. Come polo di confronto per l'intero dibattito vedi G. C. Argan, *Progetto e destino*.

## FABBRICA DI COMUNICAZIONE

*di Ugo La Pietra*

Nel primo documento politico redatto dalla Fabbrica di Comunicazione si leggeva:

Sabato 20 novembre, gruppi di operatori artistici che hanno partecipato alla sezione « ambiente come sociale » della Biennale di Venezia e operatori che sviluppano in modo autonomo una critica all'attuale ruolo dell'artista nella società e, inoltre, collettivi che operano all'interno di scuole, ospedali, ospedali psichiatrici e centri di emarginati, hanno deciso di costituire all'interno della chiesa di San Carpoforo (piazza Formentini) un nuovo centro culturale-sociale, FABBRICA DI COCUNICAZIONE rivolto agli strati proletari, studenteschi ed emarginati della citta [...] I vari operatori socializzeranno i propri strumenti tecnici e teorici, mettendoli a disposizione delle componenti sociali che interveranno nel lavoro, al fine di favorirne il coinvolgimento diretto nella produzione di opere e di conoscenza.
È infatti necessario e possibile definire un nuovo modo di agire innescando opere ed esperienze aperte e superando l'univocità del rapporto produttore-fruitore.
La creazione di nuovi strumenti tecnologici di conoscenza e di rappresentazione della realtà e la nascita di una teoria scientifica della comunicazione, rendono possibile l'affermazione di uno nuovo *diritto sociale* a conoscere, inventare e produrre, cioè non essere soltanto consumatori riverenti.
A partire da questi presupposti sarà compito della FABBRICA DI COMUNICAZIONE evidenziare le molteplici contraddizioni che esistono nell'ambito di quelle strutture ed enti pubblici che si configurano come agenti del « nuovo mercato della cultura ».
Infatti, se è giusto che l'ente pubblico agisca anche nel mercato per sostenere e finanziare iniziative culturali è altresì giusto che la spesa pubblica venga verificata sulla validità dei contenuti delle proposte.
L'individuazione della chiesa di S. Carpoforo come sede della FABBRICA DI COMUNICAZIONE, oltre ad essere motivata dall'ampiezza e dalla centralità dello spazio, in quanto requisiti necessari al tipo di esperienza che si intende avviare, si configura come scelta politica; cioè scelta volutamente critica e polemica nei confronti del programma della cosiddetta Grande Brera, che ingloberebbe la chiesa, assieme al palazzo di Brera e al palazzo Citterio, in un ambizioso progetto per la creazione, a Milano, di un nuovo mega-museo delle arti visive (finanziato con denaro pubblico). [...]

Un bel programma!
Ora però realizzata l'occupazione da alcuni mesi, credo che sia possibile fare un primo bilancio dell'attività svolta fin'ora in questo particolare spazio culturale.
Era chiaro che l'occupazione dell'ex chiesa di S. Carpoforo da una parte doveva diventare uno strumento capace di mettere in luce tutte le contraddizioni esistenti all'interno del progetto « Grande Brera » e dall'altra doveva costituire un luogo (provvisorio) di elaborazione e di formulazione di nuove ipotesi sul ruolo di un « centro culturale » e di ciò che può significare « socializzazione dell'arte ».
Ma l'occupazione, dal fatto estemporaneo dei primi giorni, si istituzionalizzò, anche grazie al recupero che il Sovraintendente alle Belle Arti Russoli riuscì a fare dell'iniziativa, dichiarando a più riprese (in interviste pubblicate su vari settimanali e quotidiani) di prevedere senz'altro all'interno del progetto della Grande Brera appunto uno spazio come la Chiesa, da destinarsi a Centro sociale legato ai problemi del quartiere.
Questa evoluzione dell'iniziativa doveva spostare quindi tutti gli sforzi alla definizione di un gruppo di gestione democratica e a una linea estremamente chiara di programma politico-culturale.

Invece tutto fin'ora si è mosso attraverso una serie di iniziative estemporanee (animazioni musicali, teatrali e culturali) che hanno destato interesse e scalpore intorno a questo nuovo spazio culturale, ma che hanno fornito soprattutto al gruppo di artisti che cerca di mantenere la « gestione » dell'operazione una quantità di materiale iconografico (foto di tutte le azioni realizzate all'interno dello spazio) in grado di avallare all'esterno non tanto le loro capacità di organizzatori quanto quelle di « artisti impegnati nel sociale » (perché è in questo senso che viene pubblicizzato detto materiale).

Ora, occorre sapere, che per alcuni mesi e tutt'ora la Fabbrica non ha una struttura democratica di gestione, infatti detto gruppetto di artisti, attraverso una certa capacità di gestione già collaudata precedentemente come gruppo di tendenza, ha fin'ora monopolizzato la gestione della stessa, cosicché coloro che vi entrano e vi agiscono, non possono essere coinvolti nel significato dell'operazione, che assume quotidianamente sulla base di spinte esterne politiche, economiche, e culturali, significati sempre diversi e spesso non del tutto chiari.
Ciò impedisce, a coloro che intervengono all'interno dello spazio portando un proprio contributo di ricerca, di partecipare all'elaborazione della linea culturale in quanto la Fabbrica, o meglio chi per ora la gestisce non ha ancora affrontato questo problema fondamentale.
Questa carenza, avvertita in modo intuitivo da alcuni operatori a cui era stata chiesta una propria prestazione, è stata evidenziata recentemente in modo più chiaro da tutta una serie di forze politiche e culturali che da tempo lavorano nel e per il quartiere Garibaldi e la zona Brera.
« Spazio aperto » l'hanno chiamato i gestori della Fabbrica, ma non hanno pensato che una simile affermazione li avrebbe prima o poi costretti ad accettare la gestione dello stesso insieme a componenti di ogni struttura politico e culturale del quartiere, con il risultato di ottenere una gestione all'insegna del « Pluralismo » (aggregazione di differenti forze capace di paralizzare qualsiasi iniziativa!).

Il gruppo sperava e forse spera ancora di poter gestire (traendone benefici di carattere politico culturale e professionale) la Fabbrica; sarebbe stato più coerente che si fossero responsabilizzati personalmente, facendo programmi e agendo con chiarezza, confrontandosi con altre forze culturali e politiche.

Oggi la Fabbrica di Comunicazione, non avendo elaborato una linea culturale chiara e non avendo realizzato una struttura di gestione con responsabili che si esponessero con il proprio nome e le proprie idee è diventata, come tutti gli « spazi » pubblici mal gestiti un luogo da depredare, da usare, da spremere e da strumentalizzare.

## PER UNA CRESCITA DEL MOVIMENTO

*di Enrico Crispolti*

Si è detto chiaramente sia in sede di catalogo sia nei dibattiti al convegno su « Nuova domanda e modi di produzione culturale » nel campo delle arti-visive nei giorni stessi della vernice che la sezione italiana della Biennale 76, dedicata com'è noto al tema « l'ambiente come sociale », offriva non il tradizionale traguardo d'arrivo alla Biennale, ma al contrario un punto di partenza.

A Venezia si è tentato un primo censimento della gamma di modi di attuale operatività estetica nel sociale, e si è offerta l'occasione di un primo incontro fra operatori, gruppi, esperienze, a volte distanti e reciprocamente non note. Non la conclusione appunto, ma più che mai una prima situazione di avvio ad un confronto. Indispensabile dunque che per portare avanti il confronto si sviluppassero nuove iniziative, intese sia ad una maggiore reciproca conoscenza, e ad un chiarimento delle intenzioni e dei risultati di ciascuno, sia a corrispondere all'evoluzione problematica in atto, che cioè la realtà della dinamica socio-politico-culturale sollecita nella realtà di un lavoro di base. Nell'intenzione di portare avanti questa conoscenza ulteriore, di se medesimi e degli altri, e questo necessario confronto, sono state organizzate due rassegne, a Milano e a Roma, indipendenti ma in certo modo parallele. A Milano, al Centro Internazionale di Brera, il seminario « Arte e società » animato da Ugo La Pietra e da Franco Mazzucchelli, in particolare, e ora in certo modo collegato con quel nuovo momento di riappropriazione urbana (e in questo caso in intenzioni di utilizzazione specificamente di servizio culturale di base, contro un tentativo verticistico nel quadro del progetto della « grande Brera ») che è costituito dall'occupazione e gestione della sconsacrata chiesa di San Carpoforo, divenuta « Fabbrica di Comunicazione ».

A Roma in una rassegna di gruppi e operatori nel sociale, che sotto il titolo « Attività estetica e territorio » propone all'Alzaia incontri informativi e di confronto, organizzata dal sottoscritto, e che durerà non soltanto questa stagione. Naturalmente in questa rassegna il primo termine di confronto è con la stessa Cooperativa Alzaia, che svolge una varia attività sul territorio, sia relativamente al quartiere e alla 1ª Circoscrziione, sia relativamente ad altre situazioni romane periferiche (ma autonome amministrativamente, come è il caso di Centocelle).

E altre iniziative sono in atto, come alcuni incontri alla Casa del Popolo di Ponticelli, a Napoli, fra operatori e gruppi campani (che erano numerosi a Venezia, in corrispondenza alla realtà di dinamica culturale aggregativa su tematiche territoriali di quest'area, ma che vedono ora il concorrere di altre ulteriori presenze); incontri all'insegna di « Prospettive dell'operare estetico nel sociale in Campania », preliminari sia di un confronto con politici e amministratori campani su « Condizioni e prospettive dell'operare estetico in Campania » che avrà luogo in maggio nel quadro di una rassegna informativa e al tempo stesso operativa organizzata dalla stessa Casa del Popolo, sia di un convegno nazionale che si distenderà sull'arco di circa una settimana a fine aprile a Capriglia, presso Salerno, organizzato su iniziativa dell'aggregazione di gruppi e operatori che ha dato vita al periodico « Area di base » (che sta per essere pubblicato da Carucci editore), e della mia cattedra di storia dell'arte contemporanea nella Facoltà di Lettere dell'Università di Salerno, dove sto svolgendo un corso appunto sulla problematica dell'operatore estetico nel sociale, a sua volta già folto di incontri relativamente all'area campana. Queste rassegne e questi incontri, esplicitamente o meno, intendono sollecitare una crescita di questo che ormai si può ben chiamare un movimento; intendono cioè promuovere un salto qualitativo di conoscenza reciproca e di consapevolezza operativa rispetto al primo censimento e confronto realizzato appunto a Venezia. Si tratta cioè di portare avanti un esame delle diverse posizioni, da chiarire fino in fondo, in un coraggioso confronto e dibattito, che evidenzi le diversità — necessarie —, ma che porti alla luce anche eventuali equivoci, e che infine rinnovi l'aggregazione su alcuni nodi problematici precisi, che devono essere individuati e sui quali va indirizzato l'ulteriore dibattito e confronto, e va orientata l'iniziativa operativa, l'arco della quale appare quanto mai ampio e irto di difficoltà.

Si vuol promuovere dunque anzitutto una crescita interna del movimento costituito (ma non certo burocraticamente) dall'attività dell'operatore estetico in questa nuova proiezione nel tessuto sociale. Proiezione che implica, come è stato detto ormai in infinite occasioni, un nuovo tipo di disponibilità dell'operatore stesso a mettere in gioco non tanto il proprio specifico tradizionale, quanto gli agi del proprio specifico tradizionale, e quindi ad entrare in un tipo di dialogo nuovo, molto impegnativo, di dialogo culturale-operativo paritetico, che è un fatto rischioso, di fronte al quale il mestiere dell'operatore estetico ritornato artista in senso tradizionale (anche nella tradizione recentissima delle cosidette « neoavanguardie », beninteso) è abbastanza tutto sommato comodo rispetto appunto all'impegno, agli imprevisti, alle difficoltà e complessità, e anche al logorio che questa nuova dimensione operativa comporta.

Questa però è l'unica dimensione possibile per chi intenda costituire il proprio lavoro in termini non inutili (a sé e agli altri), ma in termini che corrispondono al contrario ad una consapevolezza di impegno politico, e dico impegno politico non soltanto astratto e generico (o puramente « tematico », come fu di certa pittura d'iconografia « sociale »), ma concretamente portato avanti attraverso una reinvenzione comunicativa degli strumenti della propria specificità culturale. Ed è una proiezione nuova che non rinuncia affatto, che non deve assolutamente rinunciare all'elaborazione linguistica, cioè che non è fuori dell'avanguardia culturale, come è stato subito detto per esempio sia in occasione di dibattito di progettazione della sezione italiana a Venezia sia in sede di sue recensioni.

In realtà c'è infatti un problema di elaborazione linguistica molto preciso, e non è un caso per esempio se la rassegna dell'Alzaia ha preso l'avvio con la presenza del gruppo milanese Laboratorio di Comunicazione Militante, il cui lavoro ha una tipologia di ricerca espressamente condotta in termini di comunicazione visiva nuovissima quale quella dell'informazione di massa, con una chiarezza che mi sembra irrefutabile. E quest'elaborazione linguistica, sia pure in termini molto diversi fra le singole proposizioni, e molte volte anche contraddittori, e non sufficientemente chiari, non sufficientemente avanzati (di qui la necessità del confronto), si verifica proprio nella proiezione nuova di un tentativo di dialogo. L'elaborazione linguistica dal punto di vista delle avanguardie « storiche » è stata — schematizzando all'estremo il discorso —

quella tendente alla formulazione di proposizioni linguistiche di rottura, giacché si voleva un linguaggio di rottura con le convenzioni della società, del potere anche naturalmente costituito della società borghese, e il dialogo non era ritenuto pensabile se non in questi termini unilaterali, se non in questa posizione, più o meno radicale naturalmente, di affronto, di scontro. Oggi invece la prospettiva di comunicazione e di dialogo appare diversa, e non ha più senso che l'avanguardia culturale (come del resto quella politica) si ponga in termini di fuga in avanti per contraddire una realtà socioculturale circostante. La prospettiva credo infatti sia, viceversa, proprio quella di studiare, di inventare delle strategie di comunicazione con questa realtà che è intorno a noi, una realtà socioculturale che pone una precisa domanda di partecipazione.

La risposta a questa domanda di base, che è ciò al quale tendono in vari modi, secondo vari interessi e metodologie, singoli operatori e gruppi presenti nelle rassegne di cui si diceva, non è un problema generico, nel senso cioè che in fondo esista una domanda generica alla quale occorra, o sia utile, o comunque possa essere interessante tentare di dare una risposta in fondo altrettanto generica. Si configura invece in problemi precisi, dei quali occorre ora prendere coscienza. E così, di fronte ad una domanda di base spontanea, che può sfumare nel generico, occorre rendersi conto che esiste anche una domanda già più costituita e che è quella che avanza l'ente locale, l'istituzione pubblica, democraticamente gestita, o che ad una tale gestione democraticamente partecipata aspiri (nel senso cioè di farsi portatrice delle stesse istanze della domanda di base, spontanea).

Ed è di fronte a questa domanda che, se l'operatore culturale in termini tradizionali è impreparato, rischia di esserlo anche l'operatore, singolo o gruppo, che pure intenda proiettare la propria operatività nel dialogo sociale.

Ad un certo punto la domanda di base provoca naturalmente anche una domanda istituzionalizzata da parte dell'ente locale, che avanza quindi una domanda reale di impegno reale all'operatore culturale, ed anche estetico; e qui l'operatore deve essere sufficientemente preparato a corrispondervi adeguatamente, che vuol dire in modo realmente funzionale a quella necessità, ma al tempo stesso mantenendo il controllo di capacità contrattuale della propria operatività, così da non lasciarsi strumentalizzare unilateralmente (con un'insensata disponibilità totale, che vorrebbe dire autoannullamento, a tutti nocivo), ma da partecipare alla progettazione stessa dei modi di tale risposta.

E si apre allora anche il problema del movimento cooperativo, che è un modello per esempio piuttosto raro ancora nell'ambito della situazione culturale delle arti figurative in particolare, e che tuttavia appare una possibilità di costituzione aggregativa che esista al di là del singolo e che abbia una possibilità in qualche modo di contrattazione con l'ente pubblico, con la domanda istituzionalizzata. E meglio anzi la gamma degli interrogativi che si pongono nella prospettiva di questa crescita interna (che diviene poi anche possibilità di affermazione esterna reale) è assai ampia, e vale la pena di tentare di elencarne alcuni sui quali il dibattito si dovrà aggregare.

La prima serie di interrogativi è sulla capacità ed efficienza di risposta alla domanda di base: cioè questi operatori che intendono operare nel sociale, vi operano poi in una maniera del tutto ipotetica, o riescono realmente ad intercettare una domanda di base, e in che misura? Questo rapporto appunto c'è, è reale, è mistificato, che incidenza ha?

Altri interrogativi riguardano la capacità operativa e contrattuale appunto rispetto all'ente pubblico, rispetto all'istituzione, rispetto all'ente locale, che va in una sorta di gerarchia partendo dalla Regione (se vogliamo escludere lo Stato stesso) fino ai Comitati di Quartiere, passando quindi per i Comuni, per le Circoscrizioni o Zone delle grandi città, e così via. Ma il discorso vale rispetto anche all'associazionismo di base, che può ad un certo momento non soltanto esprimere una domanda, ma diventare anche in certo senso una sorta di committenza nuova, anche in questo caso una committenza evidentemente da non subire passivamente, ma con la quale contrattare su quanto occorre fare e su come si debba fare.

Un'altra serie di interrogativi può riguardare poi la situazione degli operatori nei riguardi appunto del movimento cooperativo. I gruppi di operatori, particolarmente estetici appunto, nel contesto sociale sono quasi tutti infatti dei gruppi spontanei, di operatori spontaneamente associati. Mentre nel contesto del movimento di associazionismo culturale di base la costituzione cooperativa istituzionalizzata rappresenta uno dei punti di forza e di contrattazione con l'ente locale, e con lo stesso movimento cooperativo in generale, che offre possibilità operative indubbiamente nuove. La realtà cooperativa cioè si pone da un lato come modo di aggregazione operativa istituzionalizzata, dall'altro come eventuale realtà nuova di utenza-committenza. Qual'è dunque il rapporto di operatori singoli o gruppi rispetto a questo modello e a questa situazione del movimento cooperativo? Che è poi anche come dire: qual'è il grado di effettivo superamento (che non vuol dire certo annullamento) della dimensione individualistica ed anche privatistica dell'operatore estetico, che ha un'origine storica ben precisa nella condizione che si è data l'artista dal Romanticismo?

È una serie di quesiti che riguardano l'efficienza reale dell'operatore estetico nel suo rapporto con il sociale, nel suo essere e operare nel sociale. Tuttavia tutta un'altra gamma di interrogativi riguarda invece la storicità di questo operatore estetico proiettato nel sociale. La sua storicità voglio dire rispetto alla tradizione specifica delle avanguardie storiche, e delle stesse recenti « neoavanguardie ».

Cioè, sia pure nate a livello spontaneistico, queste strumentazioni messe in campo nell'operare estetico nel contesto sociale nascono da un preciso patrimonio di linguaggi. Infatti, sia pure mediando e cercando di assimilare anche dei linguaggi a livello popolare, sono indubbiamente consapevoli anche dei linguaggi elaborati dalle avanguardie. Ora qual'è esattamente la loro posizione? Si tende cioè a stendere una specie di cordone di protezione rispetto all'eredità delle avanguardie storiche e delle « neoavanguardie »? Si tende, al contrario, a riportarne il patrimonio nel contesto sociale? O si tende in certo senso a superare le une e le altre, utilizzandone le esperienze in un tipo di rapporto nuovo?

È questa una serie di interrogativi che vanno affrontati, perché il problema dell'elaborazione linguistica e quindi della ricerca — s'è detto — di un possibile linguaggio di comunicazione non è un

problema dal quale l'operatore estetico nel sociale possa prescindere, giacché la sua esperienza inevitabilmente si orienta, si giustifica e si svolge in modo nuovo però su un ceppo di esperienze linguistiche specifiche che ha una sua precisa storicità.
Dalla risposta a questi molteplici interrogativi, e ad altri che si verranno formulando nella discussione e nel confronto, verrà quel salto qualitativo che è necessario dopo il primo incontro che si è realizzato a Venezia. E il salto qualitativo potrà forse polarizzarsi nella formulazione di una sorta di protocollo di ipotesi di comportamento.
La difficoltà della crescita del movimento è nella necessità di sollecitare ulteriormente il momento aggregativo (che impone di rimandare pregiudiziali d'ogni genere, a cominciare da quelle esclusivamente « qualitative »), provocando anche operatori incerti e finora legati a modi tradizionali del loro rapportarsi al sociale (e dei quali tuttavia la presenza nella nuova prospettiva potrebbe riuscire stimolante e reciprocamente proficua), e al tempo stesso di sollecitare al massimo il momento di chiarimento e quindi di decantazione. Soltanto comunque al naturale evolversi di questa, di fronte ad una accelerazione della tensione problematica (che certamente finirà per sfiancare i non realmente convinti, i non adeguati), crediamo ad un certo punto inevitabile — delle distinzioni e delle scelte degli autentici compagni di strada.

*fotografie nel testo:*

*— Gruppo Salerno 75*
*« Gessificare », Gubbio, 1975*

*— Claudio Cintoli*
*Cartellone a Porta Portese (Gruppo di Coordinamento).*

*— Vincenzo De Simone*
*Esperienze didattiche nella scuola media di Cicciano, Napoli.*

*— Laboratorio di Comunicazione Militante*
*« Strategia d'informazione », distorsione della realtà e diffusione del consenso, 1976.*

*Da « Rapporti all'Ostiense », Roma - Intervento urbano all'interno dell'ex Vetreria S. Paolo e ex oleificio Oleo Romano, 1975.*

# REPORTAGE DAL QUARTIERE

*Informazione n. 2*
Operazione Roma Eterna - Dossier n. 7
(Immagini per una metodologia di lavoro)
(Proposte base per un laboratorio dell'immagine a Testaccio)
Roma - Teatro Tenda Spazio Zero
30 dicembre 1976

*Premessa*

In questi lavori, lo spazio urbano nel momento in cui viene in contatto con il nostro campo d'azione, costituisce l'interesse del gruppo.
È ancora in fase di sperimentazione e si dà credito alla possibilità di un recupero della funzione estetica che sia, oltre che ricerca di una crescita e di una trasformazione linguistica nel campo delle arti figurative, anche e, soprattutto recupero del reale. Si è usciti, perciò, dallo studio per inventare una nuova « strategia di comunicazione » che sappia rispondere alle sollecitazioni esterne e possa successivamente essere utilizzata nel senso di una elaborazione linguistica individuale. Non si rifiuta il proprio specifico ma si rinuncia semplicemente a presupposti privilegi acquisiti.

*Immagini per una metodologia di lavoro*

Il materiale presentato in questa prima fase di lavoro rappresenta una sorta di taccuino di appunti compilato sfruttando i mezzi tecnici più immediati possibili: la macchina fotografica, la cinepresa, il disegno e solo in parte la parola. Esso costituisce per noi il primo contatto con la realtà del quartiere.

1) *Tre piante del quartiere* - Una pianta turistica dell'intera città di Roma che permetta la esatta conoscenza e coscienza topologica del quartiere in rapporto con tutto lo spazio urbano; una pianta ingrandita del solo Testaccio con la ricostruzione dei percorsi fatti da noi attraverso la ricognizione fotografica ed infine una analoga terza pianta priva di indicazioni che è a disposizione di tutti quelli che desiderano indicare il proprio nome, il luogo dove abitano e lavorano, il telefono per avere contatti più diretti con l'operazione.
2) *Pannelli fotografici* - Ogni riquadro è composto da una foto, uno spazio bianco ed una nostra ipotesi. Gli spazi bianchi dovranno essere occupati da qualsiasi tipo di informazione da parte di coloro che vivendo nel quartiere riconoscano le situazioni e i personaggi fotografati, operando così un primo contatto tra l'immagine, l'ipotesi della stessa e le testimonianze.
3) *Diapositive* - Le diapositive tendono alla definizione dei contrasti nei luoghi rappresentativi del quartiere, suggerendo dei paralleli fra tre diversi spazi.
A) Quelle del mercato, vissuto e collegato alla storia economica passata e presente. B) Il « Monte » come esempio di fusione di elementi storici, archeologici e naturali. C) Il Mattatoio, luogo e spazio estremamente rappresentativo del quartiere, che attualmente è relegato nel suo confine d'uso storico.
4) *Pagine dal libro di Orano (1905)* - Il libro rinvenuto presso l'Archivio di Stato a Roma illustra la situazione degli istituti assistenziali del quartiere Testaccio dal 1905 al 1909. La riproposta di queste pagine rappresenta un tentativo di rivisitazione storica in funzione dell'ambiente e delle caratteristiche sociali ed umane.
5) *Programma di lavoro per un « libro figurato »* - Schede: metodologia di lavoro e primo materiale di analisi grafica-pittorica su alcuni comportamenti in situazioni individuate attraverso la ricognizione fotografica.
6) *Film super 8 colore sonoro* - Le sequenze filmiche per la loro natura cinetica e per la loro brevità rappresentano esempi di gestualità quotidiana che definiscono semiologicamente una struttura sociale.

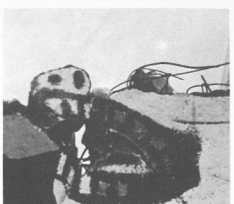
*Proposte di base per un laboratorio dell'immagine a Testaccio*

Il laboratorio è uno spazio aperto di lavoro, sperimentazione e ricerca relativi alla comunicazione visiva intesa in tutte le sue funzionalità estetiche.
Il laboratorio è uno spazio aperto agibile alla ricerca individuale e collettiva, ed è in funzione del quartiere e zone limitrofe, sia come luogo di ricerca e di partecipazione didattica, sia come luogo di produzione di materiali utili alle necessità di comunicazione visiva, esteticamente connotata o meno del quartiere e zone limitrofe.
In questo senso il laboratorio stabilisce uno stretto contatto con altre esperienze estetiche e culturali nell'ambito del quartiere e zone limitrofe, con strutture culturali, e in particolare con la scuola.

Gruppo « cartari »: M. Bedini, E. Cosimato, L. De Cinque, P. Girotti, G. Migliore, V. Trotta.
Collaboratori per la fotografia: A. Ghiara, S. Petrella.
Coordinatore: E. Crispolti.

# PER UNA PROGRAMMAZIONE CULTURALE NEL TERRITORIO

*di Gianfrancesco Artibani*



Dall'esame delle leggi in materia di decentramento culturale viene fuori più chiaramente la stretta correlazione esistente fra la progressiva conquista di potere reale da parte delle autonomie locali e la battaglia per trovare una risposta politica adeguata alle istanze di partecipazione e gestione sociale della produzione culturale. Tale processo prefigura come condizione a cui tendere un quadro di riferimento complessivo che si stabilisce attraverso la programmazione sul territorio di tutti i momenti culturali (ricerca, produzione, distribuzione), il che significa anche pianificare le modalità di confronto e di rapporto, quindi la presenza e la funzione degli organismi centrali e di quelli decentrati.

Ciò impone sul piano legislativo le necessarie garanzie d'intervento che assicurino la continuità al processo di decentramento. In questi termini le modifiche apportate alla legge regionale n. 30 (sulle biblioteche) e la necessità di ricorrere ad un piano legislativo organico che elimini lo spreco di denaro pubblico e ne garantisca un'utilizzazione razionale (intendendo la cultura un servizio sociale che nasce e si sviluppa sulla base di concrete esigenze) impongono come linea di tendenza la capacità di inglobare una serie di leggi attorno ad un unico disegno-quadro. Mi riferisco in particolare alla delibera in fase di elaborazione proposta attraverso l'assessorato alla cultura di Roma che fa riferimento alle leggi n. 11 del 3-2-1976 (sugli anziani, con rif. all'art. 7 relativo ai centri sociali diurni per la vita associativa), n. 34 dell'agosto 1973 (riguardante i soggiorni estivi), n. 76 del 18-6-1975 (relativa alle norme in materia di musei ed enti locali e pubblici espositivi, art. 2 comma C), n. 62 del 19-9-1974 (per gli handicappati, art. 2 comma G) e n. 77 del 6-12-1975 (sul diritto allo studio). Questo indirizzo prospetta il processo di decentramento non solo in termini di distribuzione e diffusione di prodotti, ma di aggregazioni in contesti territoriali e sociali ben definiti, dove vivono e si sviluppano fatti, esperienze e processi culturali organici.

La nuova domanda culturale che la città esprime richiede una stabilità di interventi che contribuiscono alla formazione di un tessuto sociale rinnovatore che si garantisca da oggi la gestione partecipativa alle scelte culturali attraverso comportamenti, valori, uso del tempo libero, rapporti sociali, lottando contro l'emarginazione, i ghetti, l'isolamento dalla città, i modelli culturali della società dei consumi, l'evasione.

È evidente che in questo contesto emerge con forza il discorso sulla gestione, perché, se attraverso la programmazione culturale sul territorio e la realizzazione dei Centri Culturali Polivalenti (intesi come una rete di spazi individuati attraverso la rifunzionalizzazione di scuole, biblioteche, musei, enti pubblici, spazi privatizzati o inutilizzati ecc.) si raccordano istituzioni, enti e strutture decentrate, è necessaria una corretta saldatura fra i due momenti, individuando funzioni specifiche. È compito del territorio e delle forze in esso presenti (intesi come aggregazione sociale-politico-amministrativa: comune, consorzi di comuni, comprensori, circoscrizioni), in cui si rilevano tutte le strutture e organismi ricorrenti, dalla scuola al consiglio di fabbrica, farsi carico di organizzare la domanda culturale, di promuovere un movimento che trovi espressione nella formazione di consulte e comitati di gestione, strumenti di controllo e gestione sociale delle iniziative culturali. Punti nodali sono l'individuazione delle esigenze collettive, il momento della rivendicazione (richiesta presso gli enti competenti), il controllo su come si realizza e si porta avanti l'intervento (applicazione del progetto), la verifica, che è riscontro sul territorio della sua forza d'incidenza e penetrazione.

In questa dimensione la scuola diventa un soggetto importante, anzi fondamentale del rinnovamento culturale del territorio, sta all'interno di un suo progetto ed è chiamata a comunicare e produrre in rapporto con l'esterno sociale, per tendere a realizzare una circolarità di tematiche e rapporti con le realtà del territorio, aprendosi nella prospettiva di una reale utilizzazione delle strutture e del lavoro produttivo da svolgere al servizio della collettività, e, parallelamente, della fruizione e valorizzazione delle risorse e dei beni culturali presenti nel territorio.

È dunque attraverso la ricerca (intesa come fatto vivo d'immediata utilizzazione sociale e non come puro prelievo di dati), la produzione e la circolazione di prodotti ed esperienze, in una prospettiva pluridisciplinare, che la struttura polivalente (intesa come polivalenza di funzioni) acquista un ruolo determinante a favorire la ricomposizione culturale del territorio, il processo di partecipazione, la crescita qualitativa della domanda e del bisogno di cultura. Il Centro Polivalente diventa quindi la sede dove si raccolgono i materiali, le documentazioni, i risultati delle indagini condotte, l'archivio vivo della storia passata e del presente del territorio, il luogo attrezzato dove si garantisce un processo produttivo, una continuità di sviluppi e d'interessi, dove si avvia la sperimentazione (coinvolgendo per un necessario apporto scientifico l'università e gli istituti della ricerca).

È importante chiarire che quando si parla di produzione culturale sul territorio si parla di un processo che inizia molto prima dell'impatto fra gruppo sociale e momento espressivo, come metodo di gestione democratica del fatto culturale. Quindi all'interno di questo processo dinamico non può esserci più spazio per spinte spontaneistiche fini a se stesse, né per figure intellettuali incapaci di comunicare e di partecipare perché chiuse in un mondo artificiale legato ad interessi individuali, al prodotto, al prestigio. Si richiede invece una « nuova professionalità » precisa, scientifica, specifica, aperta, capace di dare un contributo organico e dialettico che si definisce in una prospettiva transdisciplinare in cui le diverse competenze si ritrovano attraverso una serie di assimilazioni reciproche concretamente finalizzate.

Nell'ipotesi di una progettazione culturale circoscrizionale avanza con forza una rivendicazione di utilizzazione delle risorse, delle strutture, della capacità produttiva e distributiva degli apparati culturali pubblici presenti nella città (mi riferisco agli Enti pubblici Espositivi, al Teatro Stabile, all'Opera, a Santa Cecilia, all'Ente Gestione Cinema, alla Rai ecc.). Questo comporta una trasformazione degli apparati in senso di una loro gestione democratica e di un loro porsi al servizio delle esigenze espresse dalla città modificando in tal senso il proprio assetto organizzativo e produttivo. Significa tendere verso una reale riconversione delle risorse e degli investimenti che diventano produttivi nella misura in cui promuovono un utile sociale. Su questo terreno si misura il ruolo dell'intellettuale e della sua « nuova professionalità », ci si confronta attraverso la necessità di contributi qualificanti, avvian-

## SAPER LEGGERE IL NOMINALISMO DELLA NEOAVANGUARDIA

*di Guido Montana*

do una gradualità di sperimentazione che parte da un piano d'intervento complessivo articolato e coordinato, per il quale è necessario mettere in piedi quanto prima quegli strumenti di programmazione democratica che sono le consulte regionali e comunali e, per quanto ci riguarda più da vicino, le consulte culturali circoscrizionali.

*Bibliografia*

Nell'elaborare una bibliografia essenziale si rimanda necessariamente ad una serie di documenti prodotti recentemente, e in particolare:

1) Documenti elaborati dalle cooperative di animazione che fanno parte della Associazione Culturale Regionale della Lega Nazionale delle Cooperative: Alzaia, Collettivo G, Giocosfera, Ruota libera, Teatro Pretesto. Di tali documenti, prodotti nel 1976/77, sono stati riportati nell'articolo i punti salienti.
2) Progetti d'intervento relativi alle attività culturali nel territorio delle Cooperative di servizi culturali: Alzaia per la Iª Circoscr., Collettivo G per la VIIª Circoscr., Gioiosfera per l'VIIIª Circoscr.
3) Documenti sul decentramento culturale degli assessorati al decentramento dei comuni di Milano, Bologna e Torino, 1975/76/77, reperibili dietro richiesta agli archivi degli assessorati dei comuni in questione.
4) « Politica Culturale e Decentramento », note della sez. culturale della Federazione PCI, novembre 1976.
5) Programma della Iª Circoscr. sul decentramento, dic. 1976 / genn. 1977.

*Per un ulteriore approfondimento si veda:*

1) C. Sebastiani, *Marginalità politica e integrazione manipolata: sondaggio in tre borgate romane*, in « La critica sociologica », 1970, n. 14.
2) G. Della Pergola, *Diritto alla città e lotte urbane*, Milano, Feltrinelli, 1974.
3) F. Viola, *La città come fabbrica sociale*, in « La critica sociologica », 1971, n. 17.
4) Chombart De Lauwe, *Immagini della cultura*, Rimini, Guaraldi 1973.
5) P. Gaudibert, *Azione culturale, integrazione e/o sovversione*, Milano, Feltrinelli 1973.
6) G. Artibani, *Animazione nella scuola e nel territorio, Roma* (in corso di stampa); *Scuola e città*, Firenze La Nuova Italia.

Per introdursi nella complessa (ma per certi versi semplicistica) area di stimoli dell'odierna avanguardia artistica, vi sono indubbiamente vari modi e diverse chiavi di lettura. La prima, la più ovvia, è quella prescelta da una certa parte della critica, quella cioè che si ritiene sempre disponibile e pronta a recepire i « cambiamenti », facendone una descrizione puramente verbale e in effetti acritica, da neofiti. A costoro, per esempio, la « diversità » dell'ultima biennale veneziana ha offuscato il necessario equilibrio. Al di là di una seria indagine a livello di metodo e di lettura critica, si sono limitati ad attirare l'attenzione del pubblico sulla novità della strutturazione espositiva, sul « colore » della manifestazione, anziché sulle operazioni e sulle modalità, o anche l'ideologia, che le giustificavano (o non le giustificavano).

Secondo questo modo di giudicare, una *performance* (si fa solo un esempio) non deve interessare per ciò che riesce a suscitare e anche a modificare nel nostro ambito mentale o visivo, ma semplicemente per il rapporto di esteriore « complicità » che si istituisce tra l'atto stesso e il meccanismo comunicativo che lo sorregge e l'assume. Il medium della comunicazione pura e semplice va a sostituire il mezzo artistico. La situazione che in questo caso si crea è quella descritta da Mc Luhan, per la quale il medium è in definitiva il messaggio.

Una seconda chiave di lettura è quella che cerca di realizzare una continuità nominalistica tra l'avanguardia storica e la neoavanguardia. Per un'analisi corretta di tale posizione occorre tener conto di un fatto importantissimo. Ci troviamo di fronte a fenomeni culturali che in larga parte hanno carattere extraculturale, e questo è un elemento di novità rispetto alle condizioni operative e creative del passato. Il cambiamento essenziale è dato dal fatto che oggi le situazioni artistiche sono solo parzialmente rappresentate dall'atto operativo degli artisti, in conseguenza di scelte realizzate in quanto attribuzioni specifiche di un lavoro fattuale, tecnicamente autonomo. Le situazioni sono oggi semplicemente artefatte. Vivere in un'area di cultura artefatta, e perciò extraculturale, non fa certo piacere a nessuno; ma c'è chi riesce a dimenticare con molto *savoir faire* tutto questo, illudendosi di vivere nel migliore dei mondi possibile. Il fatto che questo modo di « far cultura » cominci a far breccia in taluni strati « evoluti » e negli stessi mass media, è già abbastanza significativo. Questo però toglie gran parte di giustificazione storica alla neoavanguardia, o almeno a quell'interpretazione critica che la vorrebbe figlia strettissima dell'avanguardia del primo novecento.

Volendo fare un'analisi corretta e scientificamente valida del rapporto esistente (o inesistente) tra neoavanguardia e avanguardia storica, bisognerebbe innanzitutto precisarne le irriducibili differenze. L'avanguardia storica in realtà intendeva distruggere non solo la cultura tradizionale, genericamente definita « borghese », ma anche gli stessi apparati culturali che producono il consenso (gallerie d'arte, musei, accademie, ecc.). E poco importa se poi la storia fu leggermente diversa, dato che quegli stessi apparati, quelle istituzioni, finirono per gestire i risultati, gli esiti eversivi degli artisti, i loro gesti di rivolta.

La situazione è oggi radicalmente cambiata. Non c'è più spazio per l'attesa. Gli apparati che gestiscono il prodotto culturale devono rapidamente assorbire e consumare la stessa eversione, quel prodotto che in qualche modo ad essa si lega e si autogiustifica. Il consumo in un certo senso « precede » l'elaborazione, rendendola culturalmente superflua. La neoavanguardia deve tener conto di questa mutata condizione e accettare l'idea che la cultura, e la stessa ricerca, possano essere un elemento inconseguente ai fini del consenso critico. Più che di morte dell'arte si dovrebbe quindi parlare di morte dell'atto culturale, che viene surrogato da un *autre* che invano si tenta di definire gesto artistico, mentre è in effetti un *extra*, sia rispetto alla cultura che alla storia.

In quest'area di extracultura la neoavanguardia trova pronta la macchina del consenso a livello di élite, decidendo senza esitazione di gestirla sin dall'inizio, eludendo la domanda sulla natura extraculturale delle motivazioni che la sostengono o addirittura la costituiscono. Non c'è quindi spazio per un dato primario che rappresenti la verifica e la riprova di una situazione e di una attendibilità dell'intervento artistico. Il quale, in definitiva, risulta secondario rispetto alla finalità pratica dell'apparato destinato a riprodurne la risonanza e il rapido consumo.

C'è quindi da chiedersi se esista in effetti una possibilità di lettura diversa, realmente specifica, per capire i caratteri distintivi della neoavanguardia. Bisognerebbe innanzitutto stabilire alcuni punti fermi e quindi operare di conseguenza, nel senso di: 1) una analisi linguistica delle operazioni, rapportata alla intenzionalità reale (cioè operativa e non semplicemente verbale) di ciascun artista; 2) una rigorosa *epoché* del discorso critico e dell'apparato promozionale che sta a monte delle operazioni e degli interventi; 3) una reale verifica dei supporti socioculturali e comportamentali che oggi motivano il fare « arte » e il fare (non è un paradosso) « morte dell'arte».

Un errore sarebbe a mio avviso considerare l'attuale avanguardia un avento anomalo nella gestione della cultura, per il semplice fatto che si tratta pur sempre — come si è detto — di intervento extraculturale. Si dimentica, in questo modo, che la dialettica essenziale che è alla base della cultura della società tardo-capitalistica è rappresentata dallo scontro (che molto spesso non è uno scontro ma un comodo compromesso) tra extracultura e cultura per il dominio elitario sulle masse. L'incultura non è più elemento distintivo di una società di massa, come lo era invece in una società paleocapitalista, agli albori della civiltà industriale. Nell'Ottocento, per esempio, l'operaio era realmente incolto, perché disancorato dalla cultura contadina originaria; faceva però di questa situazione d'incultura, che era voluta dalle classi dominanti, uno stimolo per progredire e acquistare una più forte coscienza di classe. Oggi, il lavoratore, l'uomo socialmente massificato — e lo stesso operaio industriale — non è più *incolto* nel senso tradizionale del termine; soggiace semplicemente agli stimoli extraculturali, ai quali non riesce più a opporsi non essendo più capace di assumerli in modo selettivo, cioè critico. Non ha più strumenti per scegliere tra cultura ed extracultura, obbedendo ogni evento alla legge generale della produzione e del consumo. Niente più lo meraviglia o lo arricchisce criticamente, ma tutto lo informa e a tutto si adegua. Consumare la neoavanguardia significa oggi precisamente questo: adeguarsi all'intervento che più non meraviglia, al gesto extraculturale che non lascia conseguenze e tracce nella coscienza.

Vi è una ben definita tipologia nell'odierna cultura, quella che attiene all'atteggiamento, di volta in volta trionfalistico o pessimista, dell'intellettuale che per pigrizia d'intelletto o astuzia del vivere, cede a poco a poco alla « facilità » dell'intrapresa culturale. Lo stesso affanno che a volte lo impegna nel « coinvolgere il pubblico, le masse » è semplicemente, almeno nella maggior parte dei casi, un alibi per attribuirsi attestati e convincimenti socio-politici, tali da giustificare sia la professionalità che una ben definita funzione sociale.

In realtà l'operazione artistica si è trasformata in larga misura in una operazione *su* l'arte. Il medium artistico qui viene a svolgere una funzione secondaria, e spesso non necessaria. L'operazione è fatta sul « nome » arte, sulle parole che la descrivono, l'esaltano o la rifiutano, ignorando il linguaggio del fare e la struttura dell'operazione. Si evita così un chiarimento della legittimità del prodotto (o magari del gesto) realizzato. In questo senso il « nome » rappresenta la dissociazione quasi perfetta e nullificante della realtà dal suo simbolo.

Questo vuol dire che il discorso artistico non è più tale, perché non riesce a realizzare nuovi dati simbolizzati, una nuova realtà dell'oggetto, limitandosi a verificare l'utilità visiva del fenomeno. Occorre a questo punto sottolineare che, dinanzi al fenomeno, la nostra percezione è indifesa, in quanto è necessariamente recettiva, naturale, biologica. L'arte dovrebbe servire appunto a metterci in condizione privilegiata dinanzi alla natura, in quanto attraverso l'arte noi stessi siamo in grado di decidere *come* simbolizzare la realtà, senz'altro apporto che il fare dell'uomo. Gli artisti migliori hanno finora operato per questo risultato. Ma la presenza di apparati del potere in un ambito extraculturale ha modificato radicalmente, nell'attuale momento storico, il rapporto tra operazione artistica e simbolizzazione del reale.

La utilizzazione e la gestione di tali apparati hanno consentito a una certa area extraculturale dell'arte contemporanea di giungere direttamente alla fonte del consenso, dando per scontata la significanza dei segni e la legittimità semiotica delle operazioni. L'operazione artistica, che si voleva reinventare con l'eversione della neoavanguardia, ha così cessato di simbolizzare la realtà con dati oggettivamente costituiti e creati, avendo trovato già pronto per l'uso un falso presupposto simbolico del reale. Anziché realizzare segni e simboli come dati reali, si è preferito accettare il dato della comune percezione come fosse tout court realtà simbolizzata. Tutto questo ha portato alla dissociazione, alla separazione banalizzante della realtà dai suoi simboli. È questa la ragione per cui un certo tipo di intervento extraculturale, che ha preso luogo del fare artistico, ha ora bisogno per affermarsi di una « letteratura » ad hoc e di gesti rapidamente istituzionalizzabili, in grado di sostituire per un intelletto superficiale la significanza dei segni e dei simboli dell'arte.

Per chiarire meglio il problema, occorre dire che la neoavanguardia ha assunto il nominalismo a strategia. In altre parole, gli oggetti, le cose, siano esse rappresentate o descritte (una croce, una stella o un ferro da stiro) diventano semplici pretesti per vari livelli di discorso. L'oggetto (o il gesto) dell'artista diventa la derivazione di un *atteggiamento* (paraideologico, parafilosofico, parasociologico, ecc.), perdendo i connotati del fare arte come nuova struttura simbolizzata della realtà.

Con l'operazione nominalistica la neoavanguardia realizza una autoverifica di legittimità, promuovendo quella stessa élite che le assegna il consenso, coinvolgendola sui codici e le convenzioni linguistiche che dovrebbero giustificarla criticamente. Non è possibile pertanto scindere il nominalismo « operativo » della neoavanguardia dal nominalismo « interpretativo » e « creativo » della critica.

Si tratta tutto sommato di un problema non nuovo, che investe i limiti dell'attuale discorso critico e pone l'esigenza della creazione di una vera, chiara metodologia da parte della critica d'arte. Sono oggi rarissimi gli esempi di un serio, scientifico lavoro in questa direzione. Mi fa quindi piacere segnalare il tentativo di un giovane studioso di mettere a fuoco i mali, le contraddizioni inguaribili della critica contemporanea. Egli ritiene esemplare, tra l'altro, la mistificazione che si è operata su Marcel Duchamp (*Mario Costa — Sulle funzioni della critica d'arte e una messa a punto a proposito di Marcel Duchamp — Mario Ricciardi Editore*).

Scrive Costa: « Attorno a Duchamp è

stata montata una delle più madornali falsificazioni della "cultura" di questo secolo. Duchamp è uno dei personaggi più "inquietanti" e più "scomodi" della "storia spirituale" dell'occidente. Egli ha provocato, proprio per questo, una massiccia mobilitazione di procedure falsificanti che lo hanno restituito all'universo dei "beni culturali" completamente addomesticato e digerito ». Si tratta di un recupero freddamente calcolato per restituire « al campo dell'*arte* le operazioni e i gesti duchampiani ». In realtà Duchamp ha sempre globalmente respinto tale interpretazione (« ... l'arte — dice — è un mezzo per autointossicarsi, come l'oppio, e volevo preservare i miei ready-mades da una simile profanazione ... »). Eppure quasi tutta la bibliografia su Duchamp *ignora* la sua proposizione originale per recuperare il ready-made in altra chiave, artistica e persino estetica.

Non si può che lodare la cura con cui Costa ha raccolto e messo a fronte i testi duchampiani e le elaborazioni critiche di molti autori, siano essi italiani o stranieri. Dal raffronto purtroppo la critica esce con le ossa rotte. Sono alcuni esempi riproposti dal Costa. Scrive Calvesi: « ... chi può negare che la ruota di bicicletta o l'attaccapanni assumono la sospensione dell'assoluto, come stringendo un enigmatico patto con la bellezza? ». In altra occasione scrive: « In termini platonici il readymade registra il riconoscimento del Modello significante, dell'Idea che si riflette nel corpo imperfetto ... ». Siamo giunti all'Idea platonica. Ma proseguiamo. « Qui operava dunque uno spirito scientifico — scrive H. Richter — che si serviva di mezzi artistici per portare a compimento un'espressione artistica come sintesi tra la ricerca scientifica e quella artistica ». Arte-scienza dunque. Ma vediamo cosa dice Duchamp. A una domanda di P. Cabanne risponde: « ... Non è per amore della scienza che lo facevo, al contrario era piuttosto per screditarla, in un modo dolce, leggero e senza importanza ... Non sono mai stato uno scientifico ... ». Andiamo avanti. « ... Lo spaesamento aumenta per la presenza letterale dell'oggetto che riceve l'attributo di artisticità » scrive A. Bonito Oliva riproponendo quanto affermato da G. C. Argan, e cioè che « quando Duchamp espone un orinatoio o uno scolabottiglie non li presenta certamente come oggetti *estetici*, ma come *opere d'arte* ». Tuttavia lo stesso Argan in altra occasione scrive, sempre a proposito dell'orinatoio di Duchamp: « Stralciandolo da un contesto in cui tutto essendo utilitario nulla può essere estetico, lo situa in una dimensione in cui nulla essendo utilitario tutto può essere estetico ... ». E così via.

L'esempio di Duchamp riconferma la tendenza al recupero dell' « artistico » e dell' « estetico » nell'oggetto che era stato proposto dall'avanguardia storica in senso anartistico. (« Anartista — dice Duchamp — significa assolutamente non artista. Questo potrebbe essere il mio concetto, non mi dispiace essere un *anartista* ... »). Il nominalismo odierno funziona da raccordo tra la neoavanguardia e l'oggetto (o il gesto) anartistico del passato. La strategia del nominalismo ha insomma il ruolo di attribuirsi le radici di un certo ambito storico, per riproporre nel senso di un'arte in definitiva consumabile secondo i parametri e le regole del mercato e del profitto capitalistico, tutto ciò che oggi si manifesta e si produce all'insegna dell'extra-artistico e del non-estetico.

Si consideri per un momento l'insistenza con cui oggi vengono sottolineati i « comuni destini » delle neoavanguardie e dell'avanguardia storica. Questo avviene non solo in sede metodologica e critica ma anche nella semplice attività informativa, sia nella pagina scritta che negli strumenti audiovisivi. Il discorso è elementare: ai Futuristi tiravano addosso le uova marce; è quindi inevitabile che *anche* alle avanguardie attuali vengano lanciate uova. Si è così giunti al ridicolo di uno show televisivo sull'ultima Biennale, in cui viene effettuato un finto lancio di uova (marce?) contro le opere e le performances della neoavanguardia, in fregola di esibirsi a livello di storicizzazione.

Evidentemente si tratta di un falso culturale. In cosa consiste? Consiste nel fatto che oggi *nessuno tira uova marce contro le avanguardie*. La società dello spettacolo ha già consumato ogni possibile reificazione e storicizzazione del gesto extra-artistico. Nulla fa più scandalo. Il nominalismo culturale del nostro tempo ha infatti il suo tallone di Achille nell'assuefazione e nella mancanza assoluta di segni socialmente fruibili. L'ultima Biennale ha voluto in un certo senso riproporre la ricerca, appunto, di una ragione che giustifichi la mancanza di realtà e di storia nella crisi generale del linguaggio artistico. Ma questa ragione è sempre più difficile trovarla, perché la vita (e l'arte è un aspetto della vita) è sempre più semplice del nominalismo degli epigoni e, nello stesso tempo, estremamente più intensa e complessa del loro astuto semplicismo.

*fotografie di testo:*

*— Eleanor Antin*
*Eleanor Antin nella parte del re.*
*— Marina Abramovic*
*L'arte deve essere bella... gli artisti devono essere belli... performance.*
*— Giuseppe Chiari*
*Azione.*
*— Michelangelo Pistoletto*
*Silenzio Vettor Pisani.*

AI LAUREANDI E LAUREATI IN STORIA DELL'ARTE CONTEMPORANEA

Spediteci il titolo della vostra tesi di laurea con un riassunto che non superi le 200 battute. Se sarà di interesse generale potrà costituire lo spunto o il complemento di un nostro argomento monografico, altrimenti sarà comunque recensita in una apposita rubrica.

Per un errore di composizione, nel n. 7 a pag. 23, sono state omesse le seguenti indicazioni bibliografiche:
Biennale: Quattro decenni di arte spagnola, « Rinascita », n. 29, (Antonio Del Guercio).
— Le neoavanguardie sono storiche, « Rinascita », n. 31, (Antonio Del Guercio).
— Critica e rapporto ambientale, « Rinascita », n. 40, (Antonio Del Guercio).

# CORRIDART A MONTREAL

*di Luciano Marziano*

In occasione della XXI Olimpiade di Montreal, nell'ambito delle manifestazioni collaterali, notevole attenzione è stata dedicata alle arti visive. La ricerca e la costituzione di una identità culturale canadese sono state incanalate e finalizzate a evidenziare una immagine di efficenza riverberatasi con un'alone di compiacimento su taluni traguardi promozionali. In una tale situazione ogni emergenza anomala che mettese in discussione la facciata gratificante e pulsante di orgoglio, non poteva trovare spazio adeguato.
È il caso del gruppo Corridart che, riuscito ad inserirsi nel programma Arte e Cultura formulato dal COJO (Comitato olimpico) programmava una manifestazione che funzionasse da contraltare al trionfalismo del sig Drapeau sindaco di Montreal e notoriamente uno dei mallevadori delle Olimpiadi canadesi. L'operazione doveva consistere in una mostra articolata per circa sei chilometri lungo le rue Scherbrooke, una delle più importanti e più famose arterie di Montreal, e finalizzata ad evidenziare come in circa venti anni l'aspetto di quella via e, più in generale, della stessa Montreal era stato snaturato e deturpato da una speculazione edilizia selvaggia.
L'impatto visivo sarebbe stato affidato a gigantografie, pannelli, ricostruzioni al naturale di facciate di abitazioni del passato. Il percorso sarebbe stato scandito da grandi dita indici corredate da didascalie ad indicare quello che c'era una volta e quello che in realtà vi è oggi. La tendenziosità e la simpatia per un passato non erano poste sotto il segno della nostalgia ma si ripromettevano, oltre al già accennato intento denunziatorio, anche il fine, fra l'altro, di chiudere al traffico automobilistico larghe zone della città per una sua riumanizzazione.
Questi propositi inseriti in un programma realizzato con risultati relativamente lusinghieri per le altre manifestazioni, dovevano palesarsi eccessivi e intollerabilmente critici nei confronti dell'amministrazione comunale che, pur avendo concesso inizialmente il suo placet, alla vigilia dell'inaugurazione della mostra, mandò i bulldozer per smantellare radicalmente nel giro di una sola notte, quanto era stato fatto in mesi di intenso lavoro.
Le motivazioni addotte per questo intervento furono le più svariate, spesso le più disinvoltamente ridicole per il sapore del già sentito che contenevano, come, per esempio, che molte installazioni rendevano difficoltoso il passaggio delle persone, oppure che le strutture di sostegno tubolari erano pericolose per i passanti. Naturalmente campeggiò il ricatto dello sciovinismo perché, si affermava dai responsabili municipali, l'esposizione avrebbe offerto agli stranieri confluiti a Montreal per le Olimpiadi, un'immagine distorta della realtà canadese. Ogni argomento veniva invocato, meno quello più pertinente dell'insofferenza che trova spesso un corrispettivo nella grossolanità che non consente neppure di identificare in talune operazioni i caratteri dello psicodramma esitante spesso in pulsioni liberatorie non certo casualmente presenti in una condizione di garanzia assistenziale.
L'episodio già di per sé sollecita alla meditazione, ma appare dentro una luce particolare, e, quindi, diventa allarmante ove si consideri la condizione nella quale trovasi ad operare un artista canadese che, tranne le solite rare insopprimibili eccezioni, trova nello stato la prima e più sostanziosa fonte di assistenza articolata dalla più tradizionale concessione di borse di studio, al contributo per la costituzione di cooperative che in quel paese sono fenomeno largamente diffuso e di consolidata tradizione, dall'acquisto capillare ed esteso di opere da parte di enti pubblici fino alla più recente istituzione della Banca dell'arte.
Questo organismo che ha sede ad Ottawa venne istituito nel 1972 con un programma quinquennale di acquisto di opere d'arte di artisti canadesi. Per la scelta delle opere sono incaricate giurie che, a norma di statuto, possono avere incombenze correnti da un'ora sola a qualche giorno. I membri delle giurie variano per evitare scelte unidirezionali. È di tutta evidenza come una simile istituzione abbia un grosso potere di condizionamento. E questo visibilmente emerge ove si consideri che nei depositi della Banca è ben presente, oltre ai soliti figurativi e paesaggisti, quella linea dell'arte moderna che si avvia, ormai, verso i livelli della filologia rappresentata dalla produzione astratta pervenuta ai limiti dell'op e delle strutture primarie. Assenti, invece, i più recenti mezzi di comunicazione visiva, come la fotografia, i videotape; un'assenza giustificata per la mancanza di attrezzature, ma, si sospetta per un residuo pregiudizio che ancora privilegia il quadro o la grafica come il solo livello della qualità artistica.
È questo lo standard che, poi, si rileva nelle Gallerie pubbliche nelle quali le iniziative si sviluppano dentro canali normali per cui, tanto per fare un esempio, il concetto e la pratica dell'animazione si manifestano in termini assolutamente differenti da quelli che vengono elaborati da noi essendo legati ancora ad una concezione che nel museo trova il suo territorio e il suo termine applicativo. In questo modo molto pronunziato risulta il fenomeno didattico secondo angolazioni e definizioni di ruoli .tradizionali. Per parte loro, gli organismi pubblici lo sollecitano con iniziative varie, come quelle di tenere corsi di disegno, di occupare in stages di ricerca gli studenti d'arte e di storia dell'arte. È una estesa diffusività che, però, ha i suoi traguardi nella norma e nel collaudato. Ovviamente, gli operatori che intendono fruire di queste strutture non possono eludere una totale condizione. L'effimera proposta di Corridart lo documenta, ma revoca anche in causa il discorso sulle pubbliche sovvenzioni.
Questo argomento impone di rivolgere l' attenzione sulle prospettive che potrebbero aprirsi in Italia al riguardo. Un primo riferimento, forse non esattamente pertinente ma certo di più immediata acquisizione, porta a chiederci quale risultato hanno avuto le discussioni sulla famigerata legge del 2% che, qualche mese fa, sembravano sul punto di scatenare un turbamento risanatore nelle acque della nostra vita artistica. E ancora, dal momento che le domande affiorano sulla punta della penna, quale posizione intendono assumere le varie aggregazioni di operatori dell'arte che, un po' dappertutto, si stanno costituendo in organismi cooperativistici. Diciamo subito che forti sono le preoccupazioni che, al di là delle meravigliose e suggestive proposizioni, verbali, non abbia ad emergere l'irresistibile tendenza corporativa. Operazione che, oggi, troverebbe motivi legittimanti da parte dei soliti navigatori pronti a cavalcare la tigre delle più recenti rivalutazioni del personale, del privato, del tutto e subito, come un decennio fà si cavalcò quella della contestazione, dell'indimenticabile sessantotto. Oggi veramente indimenticabile per la carica ammonitoria contro talune strumentalizzazioni che se ne può e deve ricavare.

C. Brandi, *Scritti sull'arte contemporanea*, Einaudi, Torino (pp. 429, L. 15.000).
*Raccolta di saggi, dal 1932 ad oggi, che mette in luce la metodologia critica dell'autore.*

T. Burckhardt, *L'arte sacra in oriente e in occidente*, Rusconi, Milano (pp. 189, L. 3.000).
*Il simbolismo inerente alle forme è la tesi determinata dall'autore nell'analisi sull'arte nelle cinque grandi tradizioni religiose.*

Centro arte pubblica e popolare, *i murali*, Lerici, Cosenza (pp. 173, L. 4.500).
*Documentazione dell'attività pittorica del Centro diretto da Ettore De Conciliis, corredata di interventi critici e varie illustrazioni in bianco e nero.*

E. Crispolti, *Sociologia e iconologia del del « Pop-Art »*, vol. I, Fiorentino, Napoli (pp. 310, s.p.).
*Lo sviluppo storico della Pop-Art e la realtà sociologica del movimento. Catalogo di artisti europei ed americani allegato al testo.*

E. Crispolti, *Alcuni protagonisti della « Nuova figurazione »* in Italia, vol. II, Fiorentino, Napoli (pp. 583, s.p.).
*Saggio critico sull'opera di Vacchi, Guerreschi, Romagnoni.*

A. Del Guercio, *Conflittualità dell'arte moderna*, Editori Riuniti, Roma (pp. 193 L. 2.500).
*Saggi critici sull'arte contemporanea nel vasto contesto politico e sociale dell'800.*

A. Feininger, *La fotografia: principi di composizione*, Garzanti, Milano (pp. 145 L. 4.500).
*Un'analisi abbastanza chiara sul rapporto tecnica/arte. L'autore con questo saggio offre una base per una ordinata disposizione delle regole fondamentali dell'immagine.*

G. Kuber, *La forma del tempo*, Einaudi, Torino (pp. 153, L. 2.500).
*Una discussione sugli attuali metodi di interpretazione nella storiografia artistica.*

J. Rewald, *La storia dell'Impressionismo*, Mondadori, Milano (pp. 78, L. 5.000).
*Lettere e testimonianze che rievocano l'epoca e le opere degli impressionisti. Bibliografia ragionata e molte illustrazioni.*

E. Lucie-Smith, *Arte oggi*, Mondadori, Milano (pp. 502, L. 24.000).
*Un valido aiuto ad orientarsi nel complesso panorama dell'arte contemporanea. Un'analisi che si sviluppa nell'arco delle più recenti correnti artistiche. Molte illustrazioni corredano il testo.*

V. Trubbiani, *T'amo pio bove*, La Nuova Foglio, Pollenza (pp. 172, L. 5.000).
*Felice sintesi tra testi letterali illustri, fotografie del mondo contadino e le sculture di questo giovane ma già affermato scultore.*

L. Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica / Pagare il 68*, Arcana, Roma (pp. 257, L. 4.000).
*Raccolta di testimonianze del dissenso di alcuni artisti in Europa dal 68 ad oggi.*

AA. VV., *L'abitazione integrata*, C.R.A.S.I., Roma (pp. 161, L. 6.500).

T. Alcorn, *Fotografie*, Rizzoli, Milano (Lire 4.000).

F. Arborio Mella, *Sulla strada della fotografia*, Feltrinelli, Milano (pp. 456, Lire 18.000).

L. Benevolo, *La casa dell'uomo*, Laterza, Bari (pp. 415, L. 12.000).

J. Corredor Matheos e D. Giralt Miracle, *La pittura oggi*, De Agostini, Novara (pp. 128, L. 2.000).

G. Fioroni, *Altrouno*, La Nuova Foglio, Pollenza (MC) (pp. 231, L. 25.000).

C. Gavinelli (a cura di), *Textures*, Zanichelli, Bologna (pp. 144, L. 4.800).

A. Gilardi, *Storia sociale della fotografia*, Feltrinelli, Milano (pp. 461, L. 15.000).

G. Grosz, *Lo specchio del borghese*, Rizzoli Milano (pp. 78, L. 29.000).

J.A. Keim, *Breve storia della fotografia*, Einaudi, Torino (pp. 138, L. 2.500).

F. La Regina, *Architettura, storia e politica*, De Donato, Bari (pp. 173, L. 2.500).

D. Larkin (a cura di), *Arte fantastica*, Mondadori, Milano (L. 3.500).

L. Lugli (a cura di), *Progetto e partecipazione democratica*, Patron, Bologna (pp. 456, L. 18.000).

B. Munari (a cura di), *La scoperta del triangolo*, Zanichelli, Bologna (pp. 101, L. 3.800).

G. Pagano, *Architettura e città durante il fascismo*, Laterza, Bari (pp. 512, Lire 12.000).

V. Quilici, *Città russa e città sovietica*, Mazzotta, Milano (pp. 367, L. 15.000).

G.C. Sciolla (a cura di), *Rembrandt, disegni*, La Nuova Italia, Firenze (L. 47.000).

A. Soffici, *Scoperte e massacri*, Vallecchi, Firenze (pp. 226, L. 3.500).

S. Steinberg, *Passaporto*, Mondadori, Milano L. 8.000).

P. Strieder, *Durer*, Mondadori, Milano (pp. 191, L. 15.000).

B. Jones e B. Howell, *Le arti popolari della prima guerra mondiale*, Cooperativa Editoriale Studio Forma, Torino (pp. 154, L. 5.800).

*pervenuti in redazione:*

AA.VV., *Trubbiani, monografia*, G. Bagaloni ed., Ancona (pp. 95, s.p.).
*Raccolta di testimonianze di Argan, Crispolti, De Micheli, Di Crenova, Marchiori, Morosini, Resetany, Scarabicchi che mettono in luce l'evoluzione della opera di uno dei più apprezzati scultori italiani.*
*Ampia bibliografia e numerose fotografie in bianco e nero.*

E. Crispolti, *Erotismo nell'arte astratta* (e altre schede per una iconologia dell'arte astratta), Celebes Editore, Trapani (pp. 361, L. 5.000).
*Raccolta di studi e schede dedicati dall'autore ad artisti operanti in una fenomenologia di arte « astratta ». Una proposta metodologica ed una sollecitazione contro la genericità di discorso critico che affronta una lettura soltanto formalistica in un'opera d'arte « astratta ».*

*Il fiore rosso*, disegni politici di Bruno Caruso, Images 70, Arte Moderna Editrice, Padova, 1976 (L. 3.500).
*Raccolta di immagini che offre un'ampia sintesi della folta produzione dell'autore. Testo introduttivo di M. De Micheli. Ampia bibliografia.*

F. Menna, *Ufficio per la immaginazione preventiva*, Massimo Marani Editore, Roma (pp. 152, s.p.).

L. Pignotti, *Biblia Pauperum*, Edizioni Elle Ci, Roma (L. 6.000).

*novità uscite tra ottobre e dicembre 1976*

## INTERVENTO SU ITALIA-USA

*In ogni numero daremo spazio alle repliche o agli interventi sugli argomenti monografici trattati nei numeri precedenti.*
*Per quanto riguarda l'argomento monografico di Spazioarte n. 7 « Italia-USA, condizionamenti o indipendenza culturale? », pubblichiamo l'intervento inviatoci da Renzo Modesti.*

Elogiato anzitutto lo sforzo degli amici di Spazioarte per offrire una mazzetta di contributi attenti, scrupolosamente avvertiti sugli interrapporti artistici Europa-USA e, più specificamente ancora, Italia-USA, detto subito che in linea generale si deve concordare sulla corretta impostazione del problema (anche se ancora non storicizzabile), mi sembra tuttavia di dover rilevare, in tutte le testimonianze, l'assenza di una componente che, in pratica, costituisce la ragione condizionante (come azione e reazione) della creatività americana.
L'accento di tutti è caduto sullo strapotere economico, colonizzante, sia pur considerato con qualche diversa sfumatura. S'è inteso, in sostanza, affermare che l'inversione di tendenza del flusso Europa-America e Italia-America in particolare (e qui bisognerebbe poter provare l'esistenza di un precedente che non sia la pura esportazione di mano d'opera non qualificata) di modelli socio-culturali, sia stato conseguenza di un dinamismo-dispotismo economico di mercato, il che è vero non tanto direi per il potere di convinzione di una tecnica di marketing (anche politico) quanto per una inclinazione tipicamente borghese provincializzante vuoi del potenziale cliente italiano, vuoi dell'ambiente artistico nostrano non sempre « aperto » in buona fede. L'analisi dei due flussi, forse, meriterebbe due distinti capitoli. Inoltre (e l'accentuazione è soprattutto di Crispolti) che l'inversione è rientrata più in un piano di vera e propria colonizzazione socio-culturale il che mi sembra meno probabile considerata la difficoltà del processo di persuasione più o meno occulta a livelli di creatività. Difficoltà certo insormontabili se si considera che i fruitori o gli assorbitori di quei modelli sono espressione di una cultura decisamente contestataria, di sinistra, quindi predisposti, semmai, a rientrare in altri modelli. Potrebbe consistere, dunque, il sospetto che non si siano considerate nel loro giusto peso le componenti, anche politiche, del mondo artistico americano, le ansie, le inquietudini, le problematiche che hanno travagliato il mondo USA della creatività dal 1955 in poi. E una verifica su tutti i domini potrebbe dirci molte cose.
Parlando, comunque, di economia USA è sfuggito un dato essenziale che, a mio avviso, ha condizionato (qui il vero ed unico condizionamento) in bene e in male l'arte americana. La pubblicità, intendo, arrivata alle più raffinate sofisticazioni della creatività e del condizionamento ossessivo. Due peculiarità sufficienti a spiegare le intime connessioni tra arte applicata e arte pure americane, tanto l'una nell'altra compromesse da far pensare, non senza fondamento, ad una radice comune, e in più con un ribaltamento dei flussi, dall'applicata alla pura e non viceversa, sia come azione, sia come reazione. L'indagine è agevole: la creatività dell'advertising ha praticamente recuperato tutte le lezioni dell'arte moderna, ivi compreso quelle dense di umori della Bauhaus, portando i propri prodotti ad altissimi livelli qualitativi. Il gusto non poteva non esserne influenzato. La stessa cultura non poteva rileggere quelle lezioni se non con occhi « altri ». Tanto più, fatto non marginale, che l'empietà di un mercato emargina rapidamente come obsoleto l'art director di troppo spiccata personalità costringendolo a trasmigrare nei domini del puro. Non tutte le defezioni sono volontarie, penserei addirittura il contrario considerato che la pubblicità dà subito e bene. Il fenomeno è del resto confermabile con una semplice occhiata ai dati biografici. Lo stage o il passaggio negli studi artistici delle grandi o piccole agenzie di pubblicità è un dato di fatto pressoché istituzionale del curriculum di ogni artista USA; la sua durata è anzi in diretto rapporto al tempo in cui all'artista sia stato permesso « cavalcare la tigre », cioè non prevaricare con la propria la personalità del prodotto, o navigare nelle acque stagnanti dell'insuccesso.
Che poi l'artista, il transfuga, sull'onda dell'esperienza di un Man Ray ad esempio, o se si preferisce più semplicemente del post dadaismo, si sia messo sulla chiave resistente o dissacrante (e qui salta fuori il lato ossessivo angosciante della pubblicità aggravato dal tradimento di una madre non gratificante), oppure sull'altro versante meno socialmente impegnato, è una questione di scelte che non tocca il nodo del problema: l'arte pubblicitaria ha condizionato l'arte pura americana. Né vorrei parlare di Rauschemberg o di Dine o di altri fatti ormai codificati come la conceptual art o la pop, ché il discorso potrebbe farsi lungo. Porre l'attenzione, a mo' d'esempio, sulla minimal art, la cui estrazione è proprio da quegli studi in cui i creativi di troppa individualità e quelli di mancato successo sono costretti ad associarsi, per sopravvivere, a completare con le scritte i layout esecutivi. Una condanna di otto ore quotidiane a giocare con i caratteri. E sull'iperrealismo e sul fumettismo, due altre evidenti « nobilizzazioni », se così si vuole intendere, ma meglio mi sembra esodi dalla pubblicità. La specializzazione è al subliminale: la figura vestita il nudo, il volto, le mani, i piedi, con tutte le possibili subcategorizzazioni personalizzanti, affidati a singoli « specialisti ». Un problema sociale che giustifica un approdo singolare, con tentazioni suicide addosso, ai lidi del creativo puro. L'immagine non consolante dell'ultima spiaggia.
Già questa angolazione, mi sembra, potrebbe indurre ad una diversa valutazione, più conflittuale, del prodotto artistico USA, tale da sottrarlo, almeno in parte, al dispotismo del capitale colonizzante e da offrire una qualche ragione al fatto che ambienti della contestazione ad esso spontaneamente si siano avvicinati.
Per dare comunque una conclusione si potrebbe schematizzare l'evoluzione artistica americana nei seguenti tempi:

1. Conseguenze dell'Armory Show: Picabia, Duchamp, Man Ray. La Galleria Stieglitz e la rivista « 291 ». Nascita del mercato e del collezionismo americani fino al crollo della crisi del 1929.

2. Conseguenze del nazismo e della seconda guerra mondiale. Immigrazioni di artisti europei da Mondrian, Grosz, Max Ernst, Masson, ecc., con le inevitabili influenze europee.

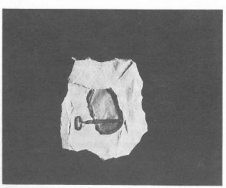
3. Ricerca di una identità profondamente marcata dal fenomeno pubblicitario.

Che molto sia rimbalzato anche da noi? È indubbio. Non più di quanto, temo, è giunto anche da altrove. Non vorrei però condividere l'opinione di Tomassoni circa l'esistenza o meno di un'arte europea e americana. Conserviamo, almeno, una qualche illusione. Vorrei aggiungere soltanto che è il caso di verificare distinguendo le coralità della moda, le soggiacenze largamente debitorie dal poco che è possibile scremare. [...]

SICOF '77

7° salone internazionale
cine foto ottica e audiovisivi
19-27 marzo 1977
padiglione 10-20-42 quartiere fiera Milano

Si svolgerà a Milano, dal 19 al 27 marzo, la settima edizione del Sicof, Salone Internazionale biennale di Cine Foto Ottica e Audiovisivi. I visitatori italiani della precedente edizione sono stati 131 mila, numero che dovrebbe essere largamente superato quest'anno.
Le novità sono numerosissime: molte sono quelle che provengono dalla Sezione Culturale, sempre diretta da Lanfranco Colombo.
Le mostre fotografiche sono circa una quarantina suddivise in varie sezioni: Work Shop, Lectures - Personali - Contributi per una storia della fotografia italiana - Fotografia e Sociale - la Donna - Friuli - Teatro - Radiografie conchigliari - Fiaf.
Spazio è dedicato agli audiovisivi, al film didattico, ai libri di fotografi italiani pubblicati nel '76 e ad un programma in multivisione che presenta un viaggio immaginario attraverso la rivoluzione russa sulla scorta di documenti fotografici dell'epoca legati da disegni di Crepax che fanno da filo conduttore.
Tra le mostre « Personali », quella di Federico Patellani che presenta documenti e notizie raccolti in 30 anni di viaggi nel Sud. Una testimonianza di un mondo quasi scomparso. Con « Ex, ciò che può essere stato », Carlo Fabre ci dà una visione dei fossili del duemila. Fossili che contengono i simboli della nostra civiltà consumistica (dalla scatola di sardine al tappo della Coca-Cola).



*dalla mostra « Ex, ciò che può essere stato », di Carlo Fabre.*

Walter Schels presenta diverse immagini, dall'America alle istantanee per il portfolio delle modelle, ai momenti di vita quotidiana.

*dalla mostra « Sogni » di Walter Schels.*

E poi, Mario Cresci con le sue cave di tufo, Luigi Ghirri con « album » Hernest Haas, Giorgio Lotti col mare, Fontana con i nudi, Elisabetta Catalano e la sua porta, Enrico Giovenzana con le radiografie di conchiglie.
La sezione contributi per una storia della fotografia si apre con Lorenzo Predali fotografo di provincia, Venezia com'era dall'archivio Naya, la Russia di Tinelli, la storia della fotografia attraverso gli apparecchi, il cinema italiano del ventennio, Alinari: ovvero l'illusione dell'immortalità.
« Fotografia e sociale » documenta un aspetto di vita che sta scomparendo attraverso la civiltà contadina negli Iblei di Leone, le scene di matrimonio di Pellegrino, i carnevali sulle Alpi di Scianna, l'Anno santo di Albertini, e altri temi.
La donna si presenta con: Immagini di donne, Una donna da consumare, La donna nella stampa quotidiana come ideologia.

*dalla mostra « Il ruolo, i ruoli », di Marcella Campagnano.*

La sezione Work Shop prevede conferenze ed incontri con John Durniak, Gedeon Lewin, David Bailey, Mike Edelson, Alfa Castaldi, mentre la sezione Open Space prevede « critica e autocritica della sezione culturale Sicof ».

# ARTE FIERA BOLOGNA 1-6 GIUGNO QUARTIERE FIERISTICO

L'edizione 1977 di Arte Fiera di Bologna (1-6 Giugno 1977) sarà probabilmente la più stimolante della sua breve storia e uno degli avvenimenti del calendario artistico internazionale. Nell'intento di dare una completa visione di quanto sta accadendo sulla scena artistica mondiale, il Comitato consultivo di Arte Fiera ha invitato i mercanti d'arte, gli editori di grafica e le riviste d'arte che sono più attivamente impegnati in un'attività culturale e promozionale.
Forme avanzate di espressioni artistiche si ritrovano in piccoli periodici a bassa tiratura. Il Comitato consultivo ritiene che queste pubblicazioni quasi underground debbano avere l'opportunità di raggiungere un più vasto pubblico ed ha invitato a Bologna molte delle più interessanti testate.
Ci sono poi gallerie cooperative gestite dagli artisti stessi che offrono uno spazio alternativo e un circuito parallelo per performance e altre forme d'arte sperimentali, che sarebbe difficile presentare in gallerie tradizionali; ad esse si devono inoltre tra le più nuove e stimolanti iniziative. Nello sforzo di dare un'immagine quanto più completa del panorama artistico d'oggi, il Comitato consultivo non ha dimenticato questo promettente settore in rapida espansione.
Gallerie d'arte concettuale, gallerie specializzate in performance e video tape stanno guadagnando un sempre maggior spazio sulla scena artistica. La veloce crescita numerica di queste gallerie riflette il crescente interesse per una forma d'arte "più mentale che visiva" (Duchamp). Anche di questo settore, il Comitato consultivo di Arte Fiera ha cercato di raggiungere e invitare i più rappresentativi esponenti. Le gallerie di fotografia si sono affermate solo di recente nel campo dell'arte. L'interesse per le fotografie d'epoca, per quelle moderne e per le polaroid, così come per le più avanzate forme di fotografia sperimentale, interessano un sempre più vasto numero di collezionisti. Alcune delle migliori gallerie di fotografia di ogni parte del mondo, sono state invitate ad Arte Fiera e il loro numero testimonia che in questo campo aumentano costantemente gli estimatori.
Le gallerie che hanno avuto un ruolo decisivo nel promuovere i movimenti artistici degli anni Sessanta e Settanta, come quelle che si sono distinte nel sostenere precursori sottovalutati o ingiustamente dimenticati, daranno il tocco finale a questa selezione, che ha tentato di dare la più ampia visione dell'attività artistica d'oggi su scala internazionale.
I fatti rendono più delle parole, quindi di seguito elenchiamo gli invitati che hanno confermato la partecipazione alla edizione 1977 di Arte Fiera (elenco aggiornato al 5 febbraio 1977):

ARGENTINA: Bonino (Buenos Aries)

AUSTRIA: Gras (Wien), Krinzinger (Innsbruck), Naechst St. Stephan (Wien)

BELGIO: Albert Baronian (Bruxelles), Galerie D (Bruxelles), + – 0 *Revue d'Art** (Genval-Lac), Vega (Liège)

CANADA: A Space (Toronto), Galerie B (Montreal), CEAC (Toronto), *File Magazine* (Toronto), Gilles Gheerbrant (Montreal), Informall Art (Toronto), Carmen Lamanna (Toronto), Media (Montreal), David Mirvish (Toronto), David Mirvish Photography Gallery (Toronto), *Parachute Revue d'Art* (Montreal), Vehicule (Montreal), Yajima (Montreal)

DANIMARCA: Passepartout (Kobenhavn)

FRANCIA: *Artitudes and Info Artitudes - Revue d'Art* (Saint-Jeannet), *Art Press International* (Paris), Bama (Paris), Baudoin-Lebon (Paris), Durand-Dessert (Paris), Eric Fabre (Paris), Paul Facchetti (Paris), Georges Fall (Paris), Nancy Gillespie de Laage (Paris), Yvon Lambert (Paris), Jean Larcade (Paris), Albert Loeb (Paris), *L'Humidité Revue d'Art* (Paris), Mailliard (Saint Paul de Vence), *NDLR Revue d'Art* (Paris), La Photogalerie (Paris), Gerald Piltzer (Paris), Denise René (Paris), Gerry Salant (Paris), Sapone (Nice), Stevenson & Pallusel (Paris), Daniel Varenne (Paris), Lara Vincy (Paris), Editions Georges Visat & Cie (Paris)

GERMANIA: *ABP Magazin Kunst (Mainz), Art Aktuell* (Koeln), René Block (Berlin), Konrad Fischer (Duesseldorf), *Heute Kunst* (Duesseldorf) Magers (Bonn), Marzona (Bielefeld), Oppenheim (Koeln), Orangerie (Koeln), Michael Werner (Koeln)

GRAN BRETAGNA: Barry Baker (London), Robert Fraser (London), Nigel Greenwood (London), Bernard Jacobson (London), Annely Juda Fine Art (London), Kasmin Limited (London), Lisson Gallery (London), Piccadilly Gallery (London)

GRECIA: Parasol Press-Adriatic Editions (Athenes)

JUGOSLAVIA: Mala Galerija-Labirint (Ljubljana)

MESSICO: *Artes Visuales* (Mexico City)

OLANDA: Canon Photo Gallery (Amsterdam), Forni (Amsterdam), Swart (Amsterdam)

PORTOGALLO: Quadrum (Lisboa)

SPAGNA: *Arteguia* (Madrid), Grupo Quince (Madrid), Ediciones Poligrafa (Barcellona), Ynguanzo (MADRID)

SVIZZERA: Arta (Genève), Canon Photo Gallery (Genève), Gaetan (Genève Carouge), Marie-Louise Jeanneret (Genève), Parallele (Genève), Scheidegger (Zuerich), Senans AG (Basel), Renée Ziegler (Zuerich)

U.S.A.: *Art Rite* (New York), Bonino (New York), Hal Bromm (New York), Anna Canepa (New York), Leo Castelli (New York), Crown Point Press (Oakland), Droll/Kolbert (New York), *Franzini Magazine* (La Jolla), Floating Museum (San Francisco), Grapestake (San Francisco), Helios Arts Inc. (New York), L.A. Louver (Venice-Los Angeles), Landfall Press (Chicago), Lunn-Graphics International (Washington), *La Mamelle Magazine* (San Francisco), Phoenix (San Francisco), Holly Solomon (New York), *Vision Magazine* (San Francisco), James Willis (San Francisco), Zabriskie (New York)

VENEZUELA: Estudio Actual (Caracas)

e dall'ITALIA:

BARI: Marilena Bonomo BERGAMO: Galleria 72 BOLOGNA: Edizioni Bora, Cavalieri, Il Cortile, De' Foscherari, Delcentro (Imola), Duemila, Due Torri, Due Torri Edizioni, Forni, Grafica Studio, Grafis Edizioni d'Arte, Studio G7, *Iterarte*,* Maresciachi, Studio 900, Pellegrino, Stamperia della Quercia (Monte S. Pietro), Sanluca, Stamparte, Trimarchi, Venturi Arte (Cadriano) BOLZANO: Ferruccio Fata, Goethe BRESCIA: Arser, La Nuova Città CAGLIARI: Arte Duchamp COMO: Casati (Merate), Giuli (Lecco) FIRENZE: Il Bisonte, Falsetti (Prato), Inquadrature, La Piramide, Santacroce, Schema GENOVA: La Polena LIVORNO: Cantini Edizioni, Graphis Arte, Vertice Editoriale MACERATA: Franco Cicconi, La Nuova Foglio (Pollenza) MANTOVA: Il Chiodo MILANO: *Alfa-Beta*, Dell'Ariete, Arte Borgogna, Arte Centro, *Arte Contro*, Bon a Tirer, Cocorocchia, *D'Ars, Data Arte*, Il Diaframma/Canon, Falchi, Il Fante di Spade, *Flash Art, Gala International*, Gastaldelli, Gian Ferrari, La Grafica, Ideart, Incisione Muhelyart, Françoise Lambert, M'Arte, Medea, Milano, Del Milione, Morone 6, Del Naviglio, Delle Ore, Plura Edizioni, Screen Art Multigrafica, Solferino, Teodorani Editore, Tonimelli, Vinciana, Vismara, Wirz MODENA: Mutina NAPOLI: Il Centro, Morra NOVARA: Spriano (Omegna) PADOVA: Eremitani, La Chiocciola PARMA: Niccoli, Centro Steccata PESARO: Edizioni della Pergola REGGIO EMILIA: Pari & Dispari ROMA: D'Alessandro/Ferranti, Etrusculudens, Il Fante di Spade, Giulia, Grafica dei Greci, International *Arts*, Marino, Monti, Dell'Oca, Parametro, Qui Arte Contemporanea, Il Segno TORINO: *Bolaffi & Mondadori*, Documenta, Martano, Narciso, Il Quadrifoglio TRIESTE: Forum, Tommaseo UDINE: Piurima VARESE: Bambaia (Busto Arsizio) VENEZIA: Il Capricorno, Del Cavallino, Corbo e Fiore Editori (Mestre), Fidesarte (Mestre), Il Traghetto VERONA: La Città

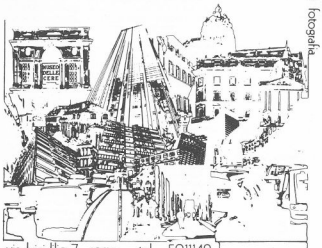
**ARTE FIERA BOLOGNA**

TELEFONO: (051) 503050
TELEX: 52248 Fierabo
TELEGRAMMI: Boiognafiere

*I periodici d'arte sono indicati in corsivo.

studio grafico
montelli

grafica pubblicità fotografia



via luigi lilio, 7 roma _ tel. 5911142

personale di
ERNESTO LOMBARDI
aprile 1977

GALLERIA "IL GRIFO" ROMA
VIA DI RIPETTA 131-32-33 TEL. 67.80.393

LIBROGALLERIA
AL FERRO DI CAVALLO

ARTE

FOTOGRAFIA

CINEMA

TEATRO

MASS MEDIA

VIA RIPETTA 67
00186 ROMA
TELEFONO (06) 68.72.69

aprile 1977
LUCIO BULGARELLI

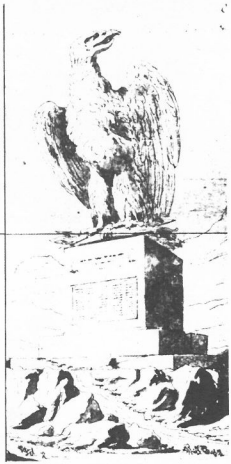
galleria soligo via
del babuino 51 ro-
ma - tel. 6784328

NONUSO,USO
il mezzo fotografico: proposte
di lettura al di fuori della produzione
oggetto-foto
a cura di Valerio Eletti

00186 Roma
Via di Ripetta, 22
Telef. 6787500

23 marzo: GIANNI D'ACO • 29 marzo: GIANCARLO MONTELLI • 2 aprile: ENNIO TAMBURI • 7 aprile: ANGELO TITONEL

**psicon** RIVISTA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA **6**



## IL COLOSSALE IN ARCHITETTURA

**IDEOLOGIA E CONTINUITÀ DEL COLOSSALE ☐ P. Cuneo IL MAUSOLEO DI ANTIOCO I SUL NEMRUD DAG ☐ G. Bruckmann I BUDDHA COLOSSALI DI BAMYAN ☐ C. Davis « COLOSSUS FACERE AUSUS EST » ☐ R. Pacciani BOULLEE: RETORICA E SUBLIME ☐ M. Dezzi Bardeschi UN MONUMENTO ALL'EPOPEA NAPOLEONICA SUL MONCENISIO ☐ P. Melis IL SIMBOLISMO DEL CRISTALLO NELLA CITTÀ CONTEMPORANEA ☐ E. Battisti ESCALATION NOVECENTESCA ☐ G. Bellavitis LA CONDIZIONE SPAZIALE DI VENEZIA ☐ L. Zanghери IL MAXI-AUTOMA DI FERDINANDO TACCA**

**psicon** RIVISTA INTERNAZIONALE DI ARCHITETTURA

trimestrali
dedicati a ricerche monografiche

1. Architettura e simbolismo solare
2-3. Dall'espressionismo al razionalismo
4. Architettura e cultura dell'Illuminismo
5. America Latina: le città coloniali
6. Il « colossale » in architettura

IN PREPARAZIONE:

7. Le « meraviglie » del mondo
8-9. Temi e problemi della cultura del Cinquecento
10. Le Corbusier

n. 6 anno III
gennaio-marzo 1976

Questo numero
L. 3.500 (estero L. 5.000)
Abbonamento per il 1976
(numeri 6-9)
L. 11.000 (estero L. 15.000)
Spedizione via mare
o via terra

---

« B.S.A. » / RICERCHE DI STORIA DELL'ARTE / 1-2, 1976 / BULZONI EDITORE

IL SEICENTO / DOCUMENTI E INTERPRETAZIONI

«Ricerche di Storia dell'arte» nasce per iniziativa di un gruppo di storici dell'arte e dell'architettura che si sono riuniti per dar vita a uno strumento scientifico utile al confronto e allo scambio di proposte e ipotesi di ricerca accomunate da una rigorosa metodologia storica. Esce in tre volumi l'anno organizzati con un criterio monografico, sia per evitare studi aggregati casualmente, sia per proporsi come stimolo e orientamento della ricerca. Il materiale va dall'articolo d'insieme, alla scheda, al documento, fino all'anticipazione (fuori tema) di ricerche in atto.
Caratteristica della rivista è quella, nel difficile momento editoriale, di adottare un criterio di autogestione anche finanziaria, ispirato al modello democratico delle cooperative, che integra l'intervento organizzativo e finanziario dell'editore. L'«Associazione di ricerca e documentazione per la Storia dell'arte» gestisce questa iniziativa editoriale sulla base di uno statuto le cui caratteristiche sono: l'apertura dell'Associazione a tutti gli studiosi che ne intendano far parte; la collegialità delle scelte; la periodicità e la rotazione delle responsabilità nella redazione tecnica e scientifica della rivista. Va da sé che la rivista è aperta anche alla collaborazione di studiosi, italiani e stranieri, esterni all'Associazione e quindi al Comitato di redazione.

«Associazione di ricerca e documentazione per la Storia dell'arte» / Comitato di redazione: S. Bordini / S. Carandini / T. Caruncho / L. Cassanelli / A. Cipriani / R. D'Amico / G. Delfini / M. Di Macco / M. Fagiolo dell'Arco / F. P. Fiore / D. Fonti / P. Marconi / M. Marini / G. Martines / M. G. Messina / F. Mirazco / J. Nigro Covre / M. Olivieri / P. N. Pagliara / G. Piantoni / A. Pinelli / O. Rossi / E. Taramelli / E. Valeriani / P. Vivarelli.

n. 1-2 / Il Seicento / documenti e interpretazioni.
n. 3 / Città e territorio: problemi e documenti.
I prossimi numeri verteranno sui temi: Teorie dell'arte / Le istituzioni artistiche / Arte e scienza.

Direttore responsabile / Antonio Pinelli
Fascicoli di 112 pagine + 46 tavole.
Abbonamento a tre numeri / lire 12.000 / estero dollari 25.
Un fascicolo / lire 5.000 / estero dollari 9.
Versamenti sul c.c.p. 1/2692 intestato a Bulzoni editore Roma.
Amministrazione / Redazione / 48 piazza Rondanini.
Bulzoni editore / 14 via dei Liburni, tel. 06/4955207.

*LAMBERTO PIGNOTTI*

# *BIBLIA PAUPERUM*

scritti di
EUGENIO BATTISTI
UMBERTO ECO
PIETRO FAVARI
MARIO LUNETTA
VALERIO RIVA

*EDIZIONI ELLE CI - ROMA*

Collana « Tra linguaggio e immagine » - Ed. ELLE CI - Roma

LAMBERTO PIGNOTTI

## BIBLIA PAUPERUM

*Narrazione da vedere e pittura da leggere*, angolata ideologicamente dall'« altra » parte, questa nuova *Bibbia dei poveri*, mentre si riferisce ad un modello antico, classico e di massa, origina un messaggio attuale, inconsueto e d'avanguardia.

English and Italian Text

52 tavole - formato 22 x 23 - pagine 120 - prezzo: lit. 6.000

*In preparazione:*

Mirella Bentivoglio, *L'albero* (poesia di una città)

Eugenio Miccini, *Amore e morte* (poemetto logoicono)

Centro Di / distribuzione
Piazza de' Mozzi 1 r - 50125 Firenze

---

## POESIA VISIVA

collana di poesia visiva internazionale

A CURA DI LUCIANO ORI

Poesia visiva / arte dell'arte / arte totale.

Non è pittura contaminata dalla letteratura / né letteratura *oltre* / né poesia concreta / né 'visual poetry' / né scrittura visuale / né pittura verbale.

La poesia visiva è solo se stessa: / arte del nostro tempo / punto di globale convergenza e superamento delle arti già date.
Dal *Carmina figurata* degli Alessandrini / alla poesia emblematica del Seicento / al *Coup de dée* di Mallarmé / alle *parole in libertà* dei Futuristi / ai *Calligrammes* di *Apollinaire* / agli *i-Gedichte* di Schwitters / ed altro: / tutti i presunti antesignati sono stati evocati / a fare da garanti e/o da 'padrini alla poesia visiva — / ma non è la parentela più o meno illustre a spiegarla / ma piuttosto la sua aderenza 'critica' alla problematica del nostro tempo.

Oggi / a più di dieci anni / dalla sua sempre più dinamica *presenza* in campo aperto / italiano e internazionale / senz'altro creditrice di taluni assunti 'concettuali' e 'comportamentali' / la poesia visiva esprime a tutti i livelli / di questa nostra *civiltà delle immagini* / le sue motivazioni estetiche / artistiche / ideologiche / politiche.

Da queste e altre constatazioni / e convinzioni / nasce questa collana / interamente dedicata alla poesia visiva / come verifica e riprova anche / e nasce non a caso in Italia / perché proprio in Italia si è definita / *internazionalmente* / con maggiore chiarezza metodologica / teorica / critica / la coscienza della poesia visiva come *arte nuova*.

Testi semiologici di: **Aldo Rossi**
Saggi critici di: **Rossana Apicella, Maria Teresa Balboni, Renato Barilli, Alain Borer, Gillo Dorfles, Ulrich Fülleborn, Henri Floris Jespers, Sean Licka, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Jan Pavlik, Milivoje Pavlovic.**

Elenco delle monografie in ordine di pubblicazione:

**Jiri Valoch, Lamberto Pignotti, Paul de Vree, Michele Perfetti, Jean François Bory, Ugo Carrega, Alain Arias-Misson, Eugenio Miccini, Miroljub Todorovic, Luciano Ori, Klaus Peter Dencker, Lucia Marcucci, Takahashi Schohachiro, Mirella Bentivoglio, Herman Damen.**

Ogni volume, a carattere antologico, formato cm. 15,5 x 21, è costituito da 100 pagine comprendenti due saggi introduttivi di critici specializzati, una dettagliata nota biobibliografica e 64 riproduzioni in bianco e nero. Testi e didascalie sono in lingua italiana ed inglese. Il prezzo di copertina di ciascun titolo è di lire 4.000. Sono inoltre disponibili 31 copie di ogni volume con acclusa una serigrafia formato cm. 50 x 70, numerata e firmata dall'autore, al prezzo di lire sessantamila per esemplare. Sono usciti i primi otto volumi, eventuali richieste a Beniamino Carucci Editore - Casella postale 6218 Roma Prati.

**beniaminocaruccieditore**

---

**EDIZIONI DELL' URBE** *NOVITÀ*

GIORGIO ROBERTI

## BÉCCHETE QUESTO ! . . .

MARCELLO GAMBA

## . . . E BÉCCHETE QUEST' ARTRO !

Un libro bifronte che si legge per metà in un verso e per metà nell'altro. Due esponenti della « nouvelle vague » romanesca in una raccolta di componimenti satirici che vanno dall'epigramma al sonetto e che rispecchiano gli aspetti più significativi della loro personalità poetica.

volume di pp. 64 + 64 - formato 11 x 19
lire 2.500

*Inviate le vostre richieste a:*
EDIZIONI DELL' URBE
via di Monte del Gallo, 26
00165 Roma - Tel. 6375374

---

# LA BOTTEGA DELL'INCISIONE

## OPERE GRAFICHE DEI MIGLIORI ARTISTI CONTEMPORANEI

acqueforti / litografie / xilografie
serigrafie / linoleografie

*Richiedete catalogo illustrativo a:*
EDIZIONI DELL' URBE
via di Monte del Gallo, 26
00165 Roma - Tel. 6375374

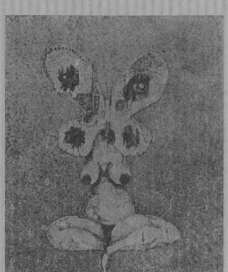
# La grafica di G. EKHARD

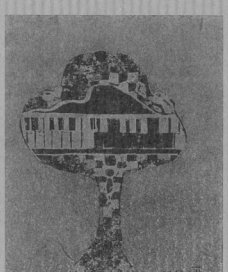
## Donne-Farfalle

cartella di sei acqueforti
a due colori
tiratura: 1-100
formato: cm 50×70
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 trasporsi 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'erotismo come una tecnica e la tecnica indiretta e dissolvente 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*





## Teste-Jazz

cartella di sei acqueforti
a due colori
tiratura: 1-100
formato: cm 50×70
stampa: Il Feltro - Roma
presentazione: Renzo Vespignani
prezzo: lire 250.000

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, passaggi 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 giuoco 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, spinto e controspinte impossibili.
Assistiamo dunque ad una metamorfosi inconclusa 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 Vespignani*

---

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 edite 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 ottobre a dicembre '76.

### 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).

### 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

### PER UNA FRUIZIONE RAGIONATA DELL'ARCHIVIO

Pervenendo ad un primo momento di sperimentazione di un'analisi ragionata del nostro lavoro di schedatura, è utile premettere la considerazione per cui esso, già di per sé oggettivamente ricompone i termini del dibattito come, sui vari argomenti, si è sviluppato nell'arco di tempo considerato. E non solo; in quanto fornisce anche la misura precisa dei modi in cui determinati contenuti sono mediati dalla stampa, specializzata e non, della loro centralità o, al contrario, della loro subalternità rispetto ad altri.
È interessante infatti notare come il privilegiare certi argomenti nei confronti di altri, implichi già in sé una precisa scelta di campo, di metodologia e di interessi che si vogliono indurre nel lettore, orientandolo quindi conseguenzialmente.
Per di più il confronto che noi suggeriamo, nella bibliografia ragionata degli interventi segnalati, fra le varie posizioni che si delineano, per esempio sul giudizio sulle opere di un artista esposte in una mostra o sui criteri secondo cui la mostra stessa è stata organizzata, costituisce un banco di prova molto indicativo, che rende esplicita, nella differenza delle valutazioni, la differenza dei parametri metodologici da cui esse vengono generate.
Ed è in questo senso altrettanto indicativo andare ad una analisi parallela in particolar modo degli interventi che si sono succeduti relativamente al giudizio critico sul « Caffè Greco »

di Renato Guttuso, anche per il fatto che rispetto a quest'opera, le premesse metodologiche di essi si stagliano con maggiore nitidezza, comportando anche, come d'altronde per l'opera di Siqueiros, un pronunciamento sul ruolo sociale che l'artista propone di voler sostenere (v. per es. le posizioni di Guttuso rispetto al concetto di « democraticità » della pittura e gli interventi che esse hanno suscitato).

E questa metodologia del confronto è valida anche per quei dibattiti che si aprono su temi di più ampio respiro (v. in particolar modo quelli relativi all'insegnamento della storia dell'arte, al rapporto Dada/politica, al rapporto televisione, cinema/arti visive, alle considerazioni ed agli interventi sui centri storici ed in generale sul territorio), solo che in questo caso è interessante confrontare, oltrechè le posizioni prese, anche lo spazio che ad essi (dibattiti) è concesso, a seconda della loro natura, da ogni singola pubblicazione. In altri termini ciò che è informazione confrontata, diviene anche, di conseguenza, analisi del medium.

La pubblicazione inoltre di due nuove riviste, « La Città di Riga » e « B.S.A. », arricchisce problematicamente l'elenco di quelle da noi considerate e ciò relativamente ad una doppia considerazione. Oltre infatti ai saggi originali che esse ospitano (v. per la prima l'analisi di Calvesi sul concetto di « caso », come si delinea nella ricerca surrealista e dadaista, e per la seconda le interpretazioni, i documenti e le schede di opere relative al tema monografico della storia dell'arte e dell'architettura del secolo XVII) è da rilevare il progetto che ne informa il taglio e che per la prima consiste nell'accomunare e porre sullo stesso piano interventi critici e creativi indifferentemente di critici, storici dell'arte ed artisti, sottolineando l'intercambiabilità dei ruoli, mentre per la seconda si incentra nella organizzazione in cooperativa di alcuni storici dell'arte per l'edizione della rivista, nell'organizzazione collegiale del lavoro, nel conseguente confronto delle rispettive posizioni, non alterato da alcun rapporto di subalternità di alcuni rispetto ad altri e ribadito dalla rotazione dei compiti.

Ora, se pure alcuni elementi per una fruizione ragionata del nostro « Archivio » sono stati esplicitati, è utile sottolineare l'importanza che assume per i lettori un confronto con la completezza dei saggi e degli interventi, di cui le schede, pur segnalandone i passaggi fondamentali non possono, per loro natura, renderne interamente la complessità e la ricchezza dei dati da essi proposti.

## SAGGI ED ARTICOLI SEGNALATI

*Per la mostra delle opere di Siqueiros a Firenze confr.:*

A. Del Guercio, *Siqueiros: il Messico prende la parola*, « Rinascita », n. 47, 1976, p. 35.

R. Barilli, *Che terribile muralista*, « L'Espresso », n. 47, 1976.

D. Morosini, *L'epica di Siqueiros*, « Paese Sera - Supplemento arte », 13 novembre 1976.

A. Hijar, *Siqueiros e il muralismo messicano*, « Arte e Società », n. 9/10, 1976, p. 86.

M. De Micheli, *Le rivoluzioni si dipingono sui muri*, « Bolaffiarte », n. 64, 1976. p. 2.

F. Tempesti, *David Alfaro Siqueiros fra Zapata e i murales*, « La Repubblica », 11 novembre 1976.

M. Calvesi, *L'incubo tellurico di Siqueiros*, « Corriere della Sera », 21 novembre 1976.

*Per la mostra « Duecento anni di pittura americana » a Roma, confr.:*

J. Nigro Covre, *Da George Washington a Elisabeth Taylor*, « Paese Sera - Supplemento arte », 2 ottobre 1976.

G. C. Argan, *Buffalo Bill pittore ad olio*, « L'Espresso », n. 42, 1976.

*vedi anche:*

Robin, *Non esageriamo con il bicentenario*, « Corriere della Sera », 10 ottobre 1976.

E. Battisti, *Dopo il bicentenario degli Stati Uniti*, « Paese Sera - Supplemento arte », 11 dicembre 1976.

*Per la mostra « La pittura Tedesca dell'epoca del romanticismo » (Parigi, Orangerie) confr.:*

M. Volpi Orlandini, *Romantici tedeschi*, « Paese Sera - Supplemento arte » 11 dicembre 1976.

G. Marmori, *L'Euroromanticismo*, « L'Espresso » n. 49, 1976.

R. Bossaglia, *Parigi o cara forse rifiorirà*, « Corriere della Sera », 7 novembre 1976.

G. Briganti, *Fra natura e sogno*, « La Repubblica », 17 novembre 1976.

*Per la mostra delle opere di Derain, a Roma, confr.:*

G. C. Argan, *Pregiata ditta Derain e figli*, « L'Espresso », n. 48, 1976.

C. Terenzi, *La sincerità plastica di Derain*, « Paese Sera - Supplemento arte », 13 novembre 1976.

M. Calvesi, *I sobri bisbigli della pittura di Derain*, « Corriere della

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| CR | A.S. |

AUTORE
Maurizio Calvesi

TITOLO
Un coup dada. Il Caso nell'arte contemporanea

PUBBLICAZIONE
« La Città di Riga », n. 1, autunno 1976, p. 15

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| E | A.S. |

AUTORE
Arturo Schwarz

TITOLO
Com'è divertente, il Niente

PUBBLICAZIONE
« L'Espresso », anno XXII, 26 dicembre 1976, p. 107 e seg.

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | A.S. |

AUTORE
Manfredo Tafuri

TITOLO
Opere grafiche di Malevic

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 23 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| O | A.U. |

AUTORE
Daniele Baroni

TITOLO
Struttura e linguaggio in De Stijl

PUBBLICAZIONE
« Ottagono », n. 42, dicembre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| RE | A.S. |

AUTORE
L. Villari

TITOLO
Dada contro tutti nell'Europa in guerra

PUBBLICAZIONE
« La Repubblica », 15 dicembre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| SC | A.U. |

AUTORE
Vera Comoli Mandracci

TITOLO
Cultura e produzione della città nel primo Ottocento: Torino 1799-1815

PUBBLICAZIONE
« Storia della Città », n. 1, luglio 1976, p. 56

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

CONTENUTO

. Schwarz, autore del recente « Almanacco Dada », attraverso na breve analisi di alcuni periodici (« Noi », « La Procella », Bleu »), legati agli ambienti Dada di Roma e Mantova e ad lcuni artisti, quali Prampolini ed Evola, mette in luce come la ituazione del Dada in Italia sia caratterizzata dalla mancanza di uella aggressività e humor tipici dell'ambiente di avanguardia i Zurigo, Parigi o Berlino.
e ragioni della breve durata e del mancato sviluppo di Dada n Italia vengono poi individuate in motivi storici (il persistere i uno spirito unitario di stampo risorgimentale) e culturali 'azione catalizzatrice dell'avanguardia italiana: il futurismo). ompleta l'articolo una nota sulla rivista « L'Enciclopedia », che enché legata a letterati e pittori futuristi come Primo Conti, isulta il periodico degli anni '20 più vicino allo spirito Dada.

CONTENUTO

Un'azione ipotetica d'artista dimostra che dal caso si possono operare costruzioni e procedimenti che hanno: l'aspetto di un'assoluta necessità conseguenziale, pur essendo gratuiti a causa della loro matrice. Fin dal 1914/16 (Duchamp, Corradini e Settimelli ed Arp) l'adozione di tecniche basate sul caso fanno il loro ingresso nella storia dell'arte contemporanea accanto alla istanza del primario. Nell'elaborazione delle tecniche automatistiche e causalistiche dei surrealisti e dei dadaisti, le due ricerche del casuale e del primario coincidono, o meglio il casuale diventa un aspetto del primario. Dai precedenti Kandiskiani e futuristi alla comune radice rappresentata dal Simbolismo francese, ed in particolare dal Mallarmé, fino agli sviluppi attuali, insieme ad un'analisi delle teorie scientifiche che si premettono ed accompagnano questa ricerca.

CONTENUTO

'individuazione dei codici sintattici (linea, angolo retto, piano colore) e dei codici semantici (equilibrio, ordine, armonia) osta in atto da Mondrian, è messa in relazione, oltreché on la ricerca cubista che ne costituisce il background culturale, anche con quella portata avanti nell'ambito della Gestaltheorie e degli studi teosofici e filosofici di Schoenmaekers. on gli studi teorici sui sistemi di relazioni spaziali avviati da 'an Doesburg e Van Eesteren fin dal 1921, la tematica di De ijl si arricchisce della ricerca che porta alla scomposizione olumetrica quadrimensionale come ribaltamento del metodo trazionale di progettazione, mentre nei progetti di Rietveld (casa chroder, sedie « Red and Blue » e « Berlin chair ») le teorie lastiche di Mondrian e quelle spaziali di Van Doesburg e Van esteren si ricompongono e alle precedenti unità sintattiche si ggiunge il nodo cartesiano degli elementi come invenzione strurale e spaziale.

CONTENUTO

L'articolo, prendendo spunto dalla mostra allestita alla galleria Querini Stampalia di Venezia, esamina la posizione storica di Malevic « eccezione sintomatica all'interno delle avanguardie russe ». Dal primitivismo dei quadri dedicati all'« eterno contadino » alla fase futurista, al suprematismo, fino all'intimismo dell'ultimo periodo.

CONTENUTO

ella Torino dell'inizio del secolo, sotto l'occupazione napoleoica, si matura la tendenza verso una concezione nuova della ittà e della sua forma, secondo concezioni elaborate dalla culura illuminista e dall'ultimo neoclassicismo. Nel nuovo clima ulturale ed economico, i portati scientifici e la volontà di un iso del suolo in termini di utilità pubblica rendono evidente obsolescenza dei limiti fisici, istituzionali ed emblematici delle ortificazioni, di cui si tenta un superamento mediante progetti i pianificazione (Lombardi, Boyer, Bonsignore) ispirati al senso ello spazio ed al concetto di monumentalità come sono intuiti a Boullee e Ledoux. Anche se le realizzazioni non sono che iarziali queste nuove tendenze esercitano un ruolo preciso e ondizionano il futuro processo di trasformazione della città.

CONTENUTO

La posizione di uno storico sul dibattito relativo al rapporto fra il movimento dada e la situazione politico-economica ad esso contemporanea. Una protesta poetica e morale, anche contro la guerra imperialista, ma una protesta neutra. La loro volontà di distruggere l'arte e la Letteratura era in fondo analoga alla volontà imperialista della borghesia europea di distruggere sé stessa in un immane conflitto. Le posizioni di Tzara e Ball confrontate con gli avvenimenti storico-politici ad esse contemporanei.

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| O | A.U. |

AUTORE
Antonio Rossin

TITOLO
La macchina della felicità

PUBBLICAZIONE
« Ottagono », n. 43, dicembre 1976, p. 88

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | D. |

AUTORE
Cesare de Seta

TITOLO
Un nuovo metodo per la storia dell'arte

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 9 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| R | A.U. |

AUTORE
Manfredo Tafuri

TITOLO
Città e piano negli anni del « modello »

PUBBLICAZIONE
« Rinascita », n. 51/52, 24 dicembre 1976, p. 38

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| FI | F. |

AUTORE
Claudio Fontana

TITOLO
Iconografia di Mao Tse-Tung

PUBBLICAZIONE
« Fotografia Italiana », n. 220, novembre 1976, p. 54

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | C. |

AUTORE
Nello Ponente

TITOLO
L'avanguardia non chiama la polizia

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 9 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| E | F. |

AUTORE
G.C. Argan

TITOLO
Sorrida, per Dio, urlò Leonardo

PUBBLICAZIONE
« L'Espresso », n. 44, 1976, pp. 108-109

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

CONTENUTO

Un ulteriore intervento sul problema discusso al convegno sui « Temi e problemi dell'istruzione storico-artistica universitaria » tenuto, nel Maggio 1976 a Napoli. Delle due ipotesi delineatisi al congresso è rifiutata sia quella che scivola « nell'ambiguo e indeterminato settore dell'animazione culturale » e sia quella che pone come fine esclusivo della metodologia d'insegnamento la ricerca di « valori » e di « qualità ». Le esigenze di una istruzione di massa, particolarmente per la scuola superiore, suggeriscono di introdurre le nuove generazioni ad una tematica unitaria, che, senza gerarchie di valori e barriere disciplinari, ponga al centro dei suoi interessi, la « cultura materiale », che studia tutte le manifestazioni dell'attività umana atta a produrre, consumare e distribuire i beni che nella sua storia l'uomo ha inventato e costruito.

CONTENUTO

Fourier come inventore della tecnologia del sociale. Dalla classificazione delle strutture psicologiche all'individuazione della Falange come unità sociale che, formata sulla base delle serie passionali, deve rendere possibile la combinazione fra gli 810 caratteri e comportamenti umani. Per classe egli intende infatti classificazione e dell'uomo vengono considerate le funzionalità bio-psicologiche (i « cinque appetiti semplici dei sensi », le « quattro passioni semplici » e le tre « distributive »). L'unico terreno su cui si può costruire una morale è il « principio del piacere », che egli considera il vero « valore » da redistribuire (confr. Marx), senza passare né per la repressione né per la sublimazione delle pulsioni istintuali (confr. Freud).

CONTENUTO

Analisi del codice di linguaggio espresso dal Corpus di immagini della vita di Mao Tse-Tung, come è proposto ed interpretato dalla stampa italiana (Epoca, L'Espresso, Il Settimanale, L'Europeo).
La riproposta dello stereotipo fotografico, come espressione della volontà politica e dell'esigenza sociale di classificazione del linguaggio segnico, comporta l'induzione ad una comprensione dei « segni » di una rivoluzione al posto dei suoi contenuti.

CONTENUTO

Tre studi sulla pianificazione economica ed urbanistica nella Russia sovietica dal 1920 al 1930 permettono un'analisi integrata su problemi inediti di storia del sistema socialista. Sulla strategia dei piani quinquennali attraverso l'interpretazione di Cacciari e Perulli sulla strategia leninista della Nep, sull'incontro e scontro fra intellettuali e partito, sull'idea di un'urbanistica come strumento di « riequilibrio totale », oltreché sul rapporto con i pianificatori del New Deal e sui modi del passaggio alla linea del realismo staliniano. Nodi emblematici di problemi fortemente attuali quali quelli relativi alla relazione fra crisi e sviluppo, fra oggettività analitica e scelte di piano, fra lavoro intellettuale e rapporti di produzione.

CONTENUTO

Dall'ipotesi centrale dello scavalcamento del design (arte-progetto) da parte della fotografia (arte-linguaggio), ad un'analisi dell'arte-fotografia come non dipendente da un sistema di simbolizzazione dato, ma produttrice essa stessa di simboli. Dal libro di Gisele Freund (*Fotografia e società*) emergono i nodi problematici della fotografia come operatrice della soppressione dello spazio e contestatrice della proporzione e di categorie definite. In definitiva essa, creatrice di un linguaggio di cose-parole ma non di un discorso, rappresenta la quintessenza e la sopravvivenza di un'arte che non fa estetica.

CONTENUTO

Una lettura critica degli scritti di Gastone Novelli pubblicati dalla rivista Grammatica. Dall'influenza di Max Bill alla meditazione condotta sugli scritti teorici e sulle opere di Paul Klee, Kohler e Paul Guillaume, che comportano una modificazione della struttura e del significato del segno. Da una considerazione attenta dei puri valori formali egli perviene ad una loro trasformazione, attraverso la considerazione di una Gestaltpsychologie più ampia di quella appresa da Kohler, che implica un'immediata trasformazione dello spazio ed un'accentuazione dei valori psicologici della scrittura che qualificano il segno come elemento di narrazione e insieme di continuità temporale. Il suo impegno politico testimonia inoltre una contestazione ideologicamente orientata, che non è datata dal 1968 ma fin dal periodo della resistenza al fascismo.

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| E | G.D. |

AUTORE
Giulio Carlo Argan

TITOLO
Il design serve alle masse?

PUBBLICAZIONE
« L'Espresso », anno XXII, n. 52, 26 dicembre 1976, pp. 75-76

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| E | M. |

AUTORE
a cura di Rita Cirio, con un colloquio di G.C. Argan ed interventi di C. Bertelli, F. Menna, C. Maltese, F. De Filippi, G. Noveiler, P. Fossati

TITOLO
Voglio un monumento allo Statale ignoto

PUBBLICAZIONE
« L'Espresso », anno XXII, n. 42, 17 ottobre 1976, p. 138 e seg.

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| DA | L. |

AUTORE
Lamberto Pignotti

TITOLO
Arte, ideologia, semiotica

PUBBLICAZIONE
« D'Ars », n. 81/82, dicembre 1976, p. 70

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| E | P. |

AUTORE
G.C. Argan

TITOLO
Giallo, azzurro, ultrarosso

PUBBLICAZIONE
« L'Espresso », n. 50, 1976, p. 131

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| CS | L. |

AUTORE
Maurizio Calvesi

TITOLO
Dipingere con la moviola

PUBBLICAZIONE
« Corriere della Sera », 10 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| OOD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | R.1 |

AUTORE
Edoardo Vittoria

TITOLO
Città-museo e paesaggio a Napoli

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 23 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

ONTENUTO

'articolo presenta un vasto panorama di interventi sul problema, iscusso anche in un recente convegno a Venezia della legge atta « del 2 per cento ». Argan e Fossati mettono in luce come legge, originata dal corporativismo fascista, sia frutto di n'errata concezione dell'opera architettonica rispetto alla quale opera d'arte assume una mera funzione decorativa. All'interanto di Argan, favorevole all'abolizione della legge, e ad un ventuale reimpiego del denaro per finanziare scuole artistiche, he tengano conto del nuovo sviluppo dell'arte nella società, affianca quello di C. Maltese. Favorevoli ad una modifica ella legge che tenga presenti i problemi del decentramento culrale sono, invece, il critico F. Menna, l'artista F. De Filippi, sindacalista G. Novelier. L'intervento polemico di P. Fossati ette in luce gli aspetti più propriamente politici e culturali del roblema, mentre C. Bertelli illustra brevemente la situazione alcuni paesi europei.

CONTENUTO

L'articolo prende l'avvio dal libro di T. Maldonado *Disegno industriale: un riesame* e analizza il rapporto tra disegno industriale e società capitalista, evidenziando come lo stesso progetto del disegno industriale « non fu mai esplicitamente politico e anticapitalista ». In ciò vanno ricercate le cause del suo fallimento e la necessità di un riesame, che tenendo conto del nesso disegno industriale / contesto politico, porta l'autore a negare al design stesso ogni possibilità di sviluppo.

CONTENUTO

e il '68 segna una precisa cesura storica rispetto alla problematica relativa alla politicità dell'arte, del resto ad essa intrineca fin da Goya e David, ed alla crisi del concetto di « vaore », è pur vero che nel riflusso della contestazione, che seue questa data, molti artisti si sono riconsegnati al « potere ostituito ». Lea Vergine invece (« Attraverso l'arte, pratica poolitica / Pagare il '68 ») si interessa dei pochi, che, respingendo gratificatorie concessioni del sistema, cercano di fondare na nuova strutturale politicità dell'arte, che operi non ideasticamente sull'immagine (v. avanguardie storiche), ma direamente sulla realtà. È l'arte stessa ad essere messa in causa v. Massironi) e, definitivamente, il concetto di valore.

CONTENUTO

La semiotica, come analisi delle entità e delle modificazioni inerenti al rapporto fra significato e significante o segno, può contribuire alla comprensione del rapporto fra ideologia e linguaggio. Dagli studi di Dorfles e Menna alle ricerche delle avanguardie (Narrative-art, art-language, poesia visiva), di Gombrich e Goodman, la semiotica si propone come scienza che mira a conoscere non neutralmente la realtà, ma, ideologicamente, i modi secondo cui si fabbrica e si interpreta questa realtà.

CONTENUTO

er i problemi relativi alla pianificazione urbanistica della città li Napoli i parametri fondati sulla scissione del momento rivolto qualificare le leggi dello sviluppo produttivo da quello rivolo ad incrementare i vincoli di salvaguardia naturalistica e culurale. La Scissione può essere ricomposta solo sostituendo al oncetto di lotto edificabile quello di area ecologica per recuerare tutti quegli aspetti dell'abitare che riguardano in comlessivo la « edificazione della terra ». Non relegando cioè il liscorso ai confini della città-museo, ma estendendo l'attenione alle più profonde qualità spaziali come si riscontrano nelle ntrinseche qualità architettoniche della natura.

CONTENUTO

Un'analisi dello scambio continuo che si produce fra arte figurativa e cinema. Dall'uso fra il manuale e la maniera della pittura naturalista ed utopico-socialista dell'Ottocento (Millet-Pelizza da Volpedo) da parte di Bertolucci (« Novecento ») alla traduzione da parte di Kubrick (« Barry Lyndon) della pittura del 700 inglese, materialmente fissa ma otticamente (mentalmente) mobile, in qualcosa che è materialmente mobile ma otticamente (mentalmente) fissa. Dalla trama iconologica, rinascimentale e panofskyana della « Grand Buffe » di Ferreri, con i quattro temperamenti che ricompongono un ritratto allegorico dell'uomo in chiave di mito, ai suoi riferimenti alla body-art nell'*Ultima Donna*, sulla falsariga della perfomance della castrazione e dell'appropriazione femminile del fallo.

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | R.2 |

AUTORE
Cesare De Seta

TITOLO
Fare i conti dello spreco

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 30 ottobre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| R | S. |

AUTORE
Antonio Del Guercio

TITOLO
Biennale: critica e rapporto ambientale

PUBBLICAZIONE
« Rinascita », n. 40, 8 ottobre 1976, p. 26

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| PS | R.2 |

AUTORE
Mario Manieri-Elia

TITOLO
La nostra storica conchiglia

PUBBLICAZIONE
« Paese Sera - Supplemento arte », 6 novembre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Nicoletta Cardano |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| CS | S.A. |

AUTORE
Maurizio Calvesi

TITOLO
Le opere non sono attrezzi

PUBBLICAZIONE
« Corriere della Sera », 14 novembre 1976

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| OOD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| R | R.3 |

AUTORE
Marco Dezzi Bardeschi

TITOLO
Restauro: costruire distruggere conservare

PUBBLICAZIONE
« Rinascita », n. 39, 1976, p. 27

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

| COD. PUBBLICAZIONE | COD. ARGOMENTO |
|---|---|
| BSA | S.A.2 |

AUTORE
Maria Grazia Messina

TITOLO
Adolph Holzel, una fonte per l'astrattismo

PUBBLICAZIONE
« B.S.A. », n. 1/2, dicembre 1976, p. 287

| SPAZIOARTESCHEDE | COMPILATORE |
|---|---|
| | Paolo Boccacci |

:ONTENUTO

e sezioni Ambiente/arte ed Ambiente/sociale della Biennale eneziana presentano un articolato ventaglio di esperienze e di ıvenzioni che possono investire lo spazio sociale, portandovi, ssieme ad una nuova coscienza critica e ad una apertura reativa, una quotidiana possibilità concreta di « cambiare la ita ». Solo una piena assunzione metodologica ed operativa di uesta tematica da parte della Biennale, può fare di essa, ell'ambito della sua attività permanente, uno dei centri impul- ivi della già in parte diramata azione culturale nel territorio, ltreché di un rapporto organico fra azione informativa e cri- ca ed una prassi che voglia uscire fuori dai confini della mi- rosocietà culturale.

CONTENUTO

Sul problema dei centri storici la cultura italiana ha pencolato fra un futuribile « upper middle class » ed il tentativo di risol- vere la questione puntando sulle ragioni dell'arte e della cul- tura (Marinetti-Giovannoni), mentre in Europa sono storicamen- te individuabili come opposte le posizioni di Engels e quelle degli oweniani e fabiani. Per la classe operaia italiana del dopo- guerra è il problema dell'abitare e delle condizioni di vita. La crisi dei programmi tecnocratici e la volontà politica di non demendare il rinnovo urbano ad un braccio tecnico (IRI- ITALSTAT-FIAT etc.) rivalutano le concrete e positive esperien- ze di rifunzionalizzazione, portate avanti dalla Regione Emilia, con vantaggi economici rilevanti rispetto alla costruzione ex novo.

:ONTENUTO

in'analisi del saggio *Forma del tempo* di George Kubler. An- he supponendo un concetto di arte esteso a comprendere tutti ı generale i manufatti umani, dagli strumenti di lavoro alle critture, non è possibile allineare tout court i problemi del- arte (che partecipa altrettanto della « cultura mentale ») a uelli della cultura materiale. Benché collegati fra loro da un radiente comune, uso e bellezza restano irriducibilmente di- ersi. Da ciò la necessità di un'interpretazione del « complesso » on una « attrezzatura » (strumenti metodologici) altrettanto omplessa.

CONTENUTO

L'articolo propone una nuova definizione del « centro storico », che tenga conto non più del concetto di « tutela » del patrimo- nio artistico, ma derivi dal processo di « invenzione-riappropria- zione » del patrimonio culturale, così che non esista più un centro storico, isolato dal resto della città, con un patrimonio artistico delimitato e fruibile in casi eccezionali, ma la città, tutta storica e senza delimitazioni, in cui, per uso collettivo, siano valorizzati i 'beni culturali', intesi nel loro significato più vasto di « cose capaci di riprodurre la cultura ».

:ONTENUTO

'attività speculativa e didattica di Adolf Holzel (1853-1934), nperniata sulla teoria del colore ed esplicatasi nel periodo del- insegnamento della teoria della composizione all'Accademia di toccarda, determinante per la formazione di Itten, Schlemmer Baumeister, non è concepibile senza gli anni di studio, veri- cato nelle opere, trascorsi a Dachau dal 1888. Dal rapporto con ill e Langhammer ai saggi sulla rivista « Kunst fur alle » 901-1904) ad un genere di paesaggio che, sganciatosi dal lato i rappresentazione (Composizioni in rosso I e II, 1905) diviene banco di prova per una ricerca intellettualmente svolta sul- autonomia linguistica dei mezzi e non più finalizzata alla rap- resentazione medesima.

CONTENUTO

Lo spostamento dell'attenzione degli studiosi dall'immagine estrinseca dell'edificio alla cultura materiale che tale imma- gine ha prodotto, determina una rivalutazione della condanna ruskiniana al « cosiddetto restauro ». Quello cioè che si fonda sulle « tecniche di produzione » (o di riproduzione) e cioè su sostituzioni e innovazioni dei materiali originali. Anche quando si perviene alla rifunzionalizzazione (operazione diversa dalla semplice conservazione, per le innovazioni che in ogni caso comporta) un cantiere specialistico di restauro non può che fondarsi su rigorose tecniche di conservazione, mediante pra- tiche non distruttive e/o riproduttive, con la completa padro- nanza dei processi di degradazione e con un diretto controllo pubblico, unito alla corresponsabilizzazione degli istituti uni- versitari, dei ricercatori e degli studenti.

Sera », 20 novembre 1976.
G. Briganti, *André Derain, il colore come dinamite*, « La Repubblica », 13 novembre 1976.

*Per la mostra « European vision of America », a Cleveland e Parigi, confr.:*
G. C. Argan, *Ariosto scappa in America*, « L'Espresso », n. 40, 1976.
G. Marmori, *L'America come la sognavano gli europei*, « L'Espresso », n. 43, 1976.
F. Minervino, *Gli Americani hanno un'anima*, « Corriere della Sera », 31 ottobre 1976.

*Per la mostra « Alberto Burri: disegni, tempere e grafica dal 1948 al 1976 », Pesaro, confr.:*
R. Cirio, *E il settimo giorno Dio scoprì il colore*, « L'Espresso », n. 40, 1976.
G. Usberti, *Alberto Burri*, « Data », n. 23, 1976, p. 50.
V. Rubio, *I nuovi festosi colori di Burri*, « Corriere della Sera », 3 ottobre 1976.

*Per la mostra delle opere di Puvis de Chavannes, Paris, confr.:*
R. Bossaglia, *Il purissimo Puvis*, « Bolaffiarte », n. 64, 1976, p. 17.
G. Marmori, *Il Paradiso ha tre colori: bianco, rosso, blèu*, « L'Espresso », n. 51, 1976.
G. Briganti, *Quel pittore dipinge la luna*, « La Repubblica », 22 dicembre 1976.

*Sulla ricostruzione della « Mostra internazionale delle arti decorative e industriali del 1925 », Parigi, confr.:*
J. L. Cohen, *Il decò rivisitato*, « Paese Sera - Supplemento arte », 4 dicembre 1976.
F. Caroli, *Parigi o cara forse rifiorirà*, « Corriere della Sera », 7 novembre 1976.
D. Pasti, *Art Decò: l'ultimo stile che lusinga la nostalgia*, « La Repubblica », 26 ottobre 1976.

*Ancora sulla Biennale, confr.:*
*Biennale 76: dalla stampa*, « Ottagono », n. 43, 1976.
Santini, Ballo, Pitta, *Biennale 76*, « Ottagono », n. 43, 1976.
Berigheli, Restany, Trini, Crispolti, Romanelli, Amendola, *Venezia: la Biennale 76*, « D'Ars », n. 81/82, dicembre 1976.

*Per le altre mostre, confr.:*
R. Barilli, *Mi presti un soldo in stile (Nuove Oggettività)*, « L'Espresso », n. 41, 1976.
R. Barilli, *Martellate sulla testa (Dine)*, « L'Espresso », n. 45, 1976.
R. Barilli, *Borghesi! Tutti pesci gonfiati, (Daumier)*, « L'Espresso », n. 51, 1976.
G. C. Argan, *Mi dipinge un paio di sogni, (Richter)*, « L'Espresso », n. 46, 1976.
M. Calvesi, *Duchamp inflazionato*, « Corriere della Sera », 7 dicembre 1976.
A. Bonito Oliva, *L'eros infantile di Twombly*, « Corriere della Sera », 24 ottobre 1976.
F. D'Amico, *Tra Cezanne e il cubismo, (F. Pirandello)*, « La Repubblica », 21 dicembre 1976.
P. Portoghesi, *Architetto profeta per la città nuova, (Wright)*, « La Repubblica », 17 dicembre 1976.
A. Bertolucci, *Ma quel poeta dipinge sogni, (M. Jacob, E. Michaux)*, « La Repubblica », 14 dicembre 1976.

*Per il dibattito sviluppatosi sul « Caffè Greco », di Renato Guttuso confr.:*
M. Fagiolo dell'Arco, « Messagero », 14 ottobre 1976.
M. Venturoli, *Undici consigli per leggere « Caffè Greco » di Guttuso*, « Rivista Rondanini », n. 8, 1976.

*Per la fotografia, problemi e documenti, confr. anche:*
D. Morosini *Un fotografo al servizio della verità*, « Paese Sera - Supplemento arte », 23 ottobre 1976 (Paul Strand).
B. Zapponi *Nudi 1900*, « L'Espresso », n. 50, 1976.
AA. VV., *Immagine del circo*, « Fotografia Italiana », n. 221, dicembre 1976.

*Sulla polemica riguardo all'impegno del Supplemento arte di « Paese Sera » confr.:*
AA. VV., *Un giudizio critico su questo supplemento*, « Paese Sera - Supplemento arte », 13 novembre 1976, con relativo intervento/risposta di N. Ponente.

*Sul graphic e industrial design, confr.:*
G. Italiani, *La persuasione collettiva*, « Paese Sera - Supplemento arte », 30 ottobre 1976.
A. Marcolli, *La didattica del computer*, « Ottagono », n. 43, 1976.

*Sui problemi della musealizzazione, confr.:*
F. Solmi, *Museo oggi*, « D'Ars », n. 81-82, dicembre 1976.
T. Messer, *Musei in crisi?*, « Data », n. 23, 1976.

*Per il dibattito intorno al rapporto Università/territorio, confr.:*
U. Calabrese, *Università e città*, « Paese Sera - Supplemento arte », 12 novembre 1976.

*Sulla storia dell'arte del XVII secolo / documenti ed interpretazioni, confr.:*

B. S. A., *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 1-2, 1976, Bulzoni Editore.

*Per il dibattito relativo al rapporto movimento Dada/politica, confr. anche:*

E. Filippini, *Dada: la sua negazione non è mai finita*, « La Repubblica », 21 dicembre 1976.

A. Schwarz, *Ma la politica esiste per il Dadaismo*, « La Repubblica », 16 dicembre 1976.

*Sui problemi dell'arte d'avanguardia in Russia, confr.*

M. Tebaldi, *La miniculpopart*, « L'Espresso », n. 47, 1976.

*Per i problemi relativi alla storia dell'urbanistica e dell'architettura, confr. anche:*

A. Branzi, *Architettura disegnata*, « Data », n. 23, 1976.

G. Contessi, *Ut pictura architectura*, « Data », n. 23, 1976.

L. Piccinnato, *Urbanistica e storia in Italia negli anni trenta*, « Storia della Città », n. 1, 1976.

AA. VV., *Un esempio di arte integrata. L'Helicoide de la Roca Tarpeya*, « Arte e Società », n. 9/10, 1976.

*Sui problemi relativi al mercato delle opere d'arte, confr.:*

M. Calvesi, *Il pasticciaccio delle quotazioni*, « Corriere della Sera », 14 dicembre 1976.

F. Caroli, *Le opinioni dei figurativi sulle difficoltà del mercato*, « Corriere della Sera », 28 dicembre 1976.

F. Miracco, *« Caffè Greco » di Guttuso*, « Paese Sera - Supplemento arte », 16 ottobre 1976.

V. Riva, R. Barilli, *Vita, opere e miracoli di S. Guttuso*, « L'Espresso », n. 45, 1976.

A. Del Guercio, *Guttuso al Caffè Greco*, « Rinascita », n. 42, 1976.

M. Calvesi, *Questo tanto discusso Caffè Greco*, « Corriere della Sera, 17 ottobre 1976.

G. Briganti, *De Chirico e Gide al Caffè Greco*, « La Repubblica », 5 ottobre 1976.

G. Briganti, *Guttuso scrive che Giotto è democratico . . .*, « La Repubblica », 31 ottobre 1976.

*Per il dibattito relativo all'insegnamento della Storia dell'Arte, confr. anche:*

M. Macchiarella, *Disegno e Storia dell'Arte, (con relativo intervento di C. De Seta)*, « Paese Sera - Supplemento arte », 20 novembre 1976.

*Per il dibattito relativo al problemi della conservazione, confr. anche:*

M. G. Murolo, *Recuperi e vecchi conventi*, « Rinascita », n. 50, 1976.

A. Vaccaro Melucco, *Friuli: come ricostruire i movimenti rovinati*, « Rinascita », n. 46, 1976.

C. Bertelli, *Centralismo e burocrazia*, « Paese Sera - Supplemento arte », 9 ottobre 1976.

P. Scateni, *Salvare il patrimonio architettonico*, « Paese Sera - Supplemento arte », 16 ottobre 1976.

D. Pasti, *Sembra immobile. Forse i risultati verranno nel 2000*, « La Repubblica », 14 ottobre 1976.

D. Pasti, *Ente Locale, il caro nemico a volte sei tu*, « La Repubblica », 14 ottobre 1976.

*Sul dibattito relativo al rapporto televisione/cinema-arti visive, confr. anche:*

I. Cipriani, *Televisione ed arti figurative*, « Paese Sera - Supplemento arte », 6 novembre 1976.

A. Scotti, *Avanti o popolo*, « Bolaffiarte », n. 64, Novembre 1976.

A. Bonito Oliva, *Il video al posto della tavolozza*, « Corriere della Sera », 3 ottobre 1976.

*Sulle avanguardie storiche, problemi e documenti, confr. anche:*

G. Castagnoli, *Man Ray, il Dada fra due mondi*, « La Repubblica », *19 novembre 1976.*

L. De Maria, E. Filippini, *Ricordando l'avventura, Surrealismo: il potere all'immaginazione*, « La Repubblica », 3/4 ottobre 1976.

G. Rapisarda, *Man Ray*, « Paese Sera - Supplemento arte », 20 novembre 1976.

T. Scialoja, *A. Calder*, « Paese Sera - Supplemento arte », 20 novembre 1976.

A. Perilli, *Al di là della pittura*, « Paese Sera - Supplemento arte », 16 ottobre 1976.

AA. VV., *Schede bibliografiche (Dada, Surrealismo, Metafisica)*, « Rivista Rondanini », n. 3-4-6/7.