

SPAZIOARTE

La stagione 1974/'75 si è conclusa da qualche mese ed ora possiamo guardare all'attività svolta con un'ottica più ampia e con il distacco che il tempo ci consente.

Dall'analisi della situazione artistica fatta all'inizio della stagione scorsa (ottobre '74) avevamo elaborato delle ipotesi di lavoro che abbiamo cercato di verificare nel corso dell'anno.

Sono stati così organizzati numerosi dibattiti e incontri indirizzati ad analizzare, da una parte la situazione della ricerca nel campo delle immagini (partendo da una impostazione interdisciplinare) e dall'altra il rapporto tra cultura e problemi politico-sociali.

Tali incontri e dibattiti sono stati registrati su video-tape e pubblicati in sintesi su questo foglio per poter arrivare a contattare più gente possibile, amplificando al massimo le potenzialità comunicative e formative degli argomenti affrontati.

Da questa esperienza abbiamo avuto quindi modo di maturare alcuni concetti fondamentali per il proseguimento del nostro lavoro sperimentale nel campo delle comunicazioni visive.

Fermo restando il valore del lavoro svolto in maniera dialettica, qualunque sia l'ambiente ospitante (e la traccia della nostra metodologia è seguita da più parti e speriamo che sia sviluppata da chi dispone di maggiori mezzi di noi) vediamo di esplicitare i punti maturati:

1) Le gallerie debbono chiarire il proprio ruolo e focalizzare i propri interessi (purchè non siano eminentemente commerciali) sulla ricerca.

Ciò perchè è stato ormai ampiamente verificato che tali ambienti sono frequentati soltanto dagli "addetti ai lavori" che hanno un interesse specifico nel campo del linguaggio visivo e che vivono una esperienza di ricerca obiettivamente slegata dalle immediate esigenze della massa (questo distacco dalle masse non deve creare l'immagine di un isolamento del ricercatore, né generare complessi, come non li genera nel ricercatore scientifico o umanistico che non pretende che il suo linguaggio sia capito dalla massa, ma comunica la propria esperienza a livello politico solo quando questa abbia fruttato dei risultati utili alla comunità).

2) Il lavoro di tipo propriamente sociale (animazione, ambiente e simili) non può e non deve essere svolto in galleria ma nel quartiere o nel paese, direttamente dalla popolazione locale con lo stimolo (non la direzione) degli "specialisti" che abbiano acquisito una "professionalità" nell'ambiente della ricerca (e quindi anche nelle gallerie).

La funzione degli "specialisti" deve essere perciò quella di stimolare elaborazioni alternative alla cultura istituzionalizzata e poi raccogliere i risultati di questo stimolo organizzandoli in maniera formalmente più corretta e quindi più attenta a comunicare i concetti elaborati.

3) Le istituzioni culturali pubbliche (Regioni, Università, Enti locali, ecc..) devono assolvere ad un ruolo di coordinamento delle attività sopra menzionate, e partecipare attivamente soprattutto nell'organizzazione dei lavori di intervento locale (si veda a questo proposito anche l'estratto dei dibattiti svoltisi a Gubbio in occasione della Biennale del metallo, riportato in questo stesso numero).

4) Un ruolo particolarmente importante resta alle riviste seriamente impegnate in discorsi culturali costruttivi (poche): quello di proporsi sia come punto di incontro e di confronto delle diverse linee di ricerca, sia come luogo di proposta e verifica del lavoro sperimentale di tipo più propriamente sociale.

La rivista specializzata va così a porsi come complemento del lavoro di ricerca, di animazione, e di coordinazione, menzionati rispettivamente nei punti 1), 2) e 3).

Dall'analisi fatta, abbiamo visto quindi che il solo sbocco possibile per la nostra attività sperimentale è l'attività propria di una rivista specializzata. Abbiamo così chiuso la galleria in cui abbiamo vissuto l'esperienza della stagione passata e stiamo impostando la rivista SPAZIOARTE sui concetti derivanti dall'analisi sopra esposta.

Questo numero — ancora ridotto come quantità di pagine — rappresenta il passaggio dalla precedente versione a quella futura, che sarà quindi di questo stesso formato, di trentadue pagine e con una periodicità bimestrale.

Le caratteristiche di "contenuto" (dato che non vogliamo sovrapporci alle riviste già esistenti, ma vogliamo riempire uno spazio finora lasciato scoperto dalle iniziative editoriali presenti sul mercato) saranno:

— impostazione coerente con i risultati dell'analisi fatta (v. punto 4) e quindi rivista indirizzata a "specialisti" impegnati sia nella ricerca individuale che nell'animazione;

— avremo una parte centrale di confronto su di un tema-base; il problema verrà affrontato in maniera analitica (documentazione ed analisi) e quindi, attraverso un dibattito o una tavola rotonda, ne sarà proposta una soluzione o comunque una visione sintetica che potrà servire da base per trovare una soluzione in sedi eventualmente più adatte;

— i temi affrontati saranno scelti con un'ottica interdisciplinare, facendo sempre riferimento a fatti ben determinati (quindi con citazioni di documenti e/o bibliografie);

— indispensabili complementi della parte monografica saranno le "rubriche" e le "corrispondenze" che, nei rispettivi settori, daranno spazio alle iniziative che interessano il tema-base del numero o che possano promuovere un interesse per il tema-base del numero successivo;

— l'ultimo strumento che riteniamo utile fornire a chi sia interessato al lavoro nelle comunicazioni visive è un servizio completamente nuovo nel nostro campo, ma dimostratosi fondamentale in campo scientifico: un "servizio schede".

CULTURA E POTERE: il libro scolastico

Il giorno 15/11/1975 si è svolta, nella redazione di Spazioarte, una tavola rotonda sulla funzione e validità del Libro scolastico al quale hanno partecipato: lo scrittore Giancarlo Lehner, insegnante di lettere al liceo "Virgilio", il critico e scrittore Guido Montana, Enrico Sirello insegnante ed autore di un testo scolastico alternativo e Giancarlo Valentini che opera presso una casa editrice di testi scolastici.

SPAZIOARTE: *Esiste una continuità storica tra il testo scolastico di oggi e quello di ieri, nel senso del libro come strumento di potere, di formazione o informazione, d'imposizione di codici culturali della classe dominante?*

LEHNER: Parlando in modo specifico del libro di testo "in adozione" e tralasciando, invece, il libro di cultura o parascolastico, devo affermare che la continuità tra il testo di oggi e di ieri in gran parte esiste. C'è continuità, intanto, nel fatto che il testo sia protetto, ed imposto per legge sia ai docenti che agli studenti. La continuità in questo senso è il frutto d'una scelta protezionistica a favore d'un'editoria ancora intesa e strutturata in termini di capitalismo antiquato e rapace. In secondo luogo, esiste continuità nella struttura interna del libro, il quale, nel migliore dei casi, tende a fornire piuttosto le risposte e le soluzioni sotto forma di dogmi che la problematica culturale che è a monte di quelle risposte. Non si dimentichi, però, che certi "vizi" del libro scolastico, anche di quello avanzato, sono spesso il prezzo pagato per riuscire ad entrare nella nostra scuola, una scuola post-fascistica che da poco ha scoperto la democrazia e che, dopo averla scoperta, per merito degli studenti e di pochi coraggiosi colleghi, ha dovuto già impacchettarla nel cartone dei decreti delegati.

SPAZIOARTE: *È implicito, quindi, che tu senti la necessità di un sistema alternativo e, questo sistema alternativo, riferendoci anche ad esperienze già fatte, tu come lo vedi?*

LEHNER: Non parlerei di alternative globali, vista la realtà della scuola italiana ancora pregna di valori arcaici e culturalmente arretrata, ma semplicemente di migliorare la qualità dei testi, di far entrare sempre più nelle aule scolastiche il libro di "cultura", di lasciare più spazio ad esperienze di "scuola attiva" (lavori creativi e liberi, teatro in classe, il giornale degli alunni, le inchieste, le interviste, etc.)

SPAZIOARTE: *Tu sostieni quindi la necessità del testo scolastico, di tipo diverso. Ora di questo testo scolastico oltre che l'aspetto culturale vorremmo analizzare anche l'aspetto economico-produttivo: il testo scolastico come industria.*

VALENTINI: È necessario risalire allo sviluppo delle aziende editoriali negli anni sessanta, che coincide con il tipo di sviluppo di massima parte delle aziende industriali. Ovunque si è sviluppato il settore commerciale e distributivo e quello produttivo è rimasto fermo sia in linea quantitativa che qualitativa.

Quasi nessuna azienda editoriale ha creato o

rinnovato attrezzature di base come le tipografie. La tendenza quindi è stata quella d'incentivare il settore commerciale, di confezionare testi che potessero essere facilmente collocati dall'organizzazione distributiva in tempi brevi, di modo che le imprese editoriali, nella massima parte piccole e medie, hanno avuto un processo di accumulazione abbastanza congruo.

Questa accumulazione però non è stata sfruttata per rilanciare il settore produttivo. I rapporti che esistevano tra distribuzione e produzione erano e sono rimasti di cinque a uno. Nessuna di queste aziende ha pensato di potenziare un ufficio di ricerche e studi.

Certamente, il testo scolastico per questi aspetti negativi d'origine, è in crisi. Una cifra che rispecchia tale crisi è che nel 1974, rispetto al '73 si sono venduti 1.500.000 copie di scolastici in meno e si stima che nel '75 si avrà una diminuzione di circa due milioni di copie.

Sono dati significativi non tanto della contestazione del contenuto del libro scolastico, quanto del rifiuto del libro per gli alti prezzi.

Non sono affatto convinto che ci siano i presupposti per cui il salto dal libro scolastico ad altro possa avvenire con una certa facilità, in riferimento soprattutto a determinati fenomeni, quali:

1) la crescita che avrebbe dovuto corrispondere all'entrata nella scuola della democrazia di massa non ha prodotto alcun movimento al di là di una timida denuncia del libro di testo.

2) Il movimento sindacale tende a respingere il libro di testo, senza elaborare alternative. Le 150 ore sono un fatto esemplare: si sono ovunque usati testi e metodi tradizionali, vivacizzati da corsi monografici, quando nessun luogo migliore si sarebbe potuto inventare per sperimentare se non altro soluzioni diverse per l'insegnamento e gli strumenti che di norma vi vengono impiegati.

È il movimento dei lavoratori, dei docenti, degli studenti che devono dare indicazioni che emergano da aspettative, da bisogni oggettivi.

È paradossale pretendere viceversa da queste forze che al libro di testo preferiscano più testi perchè portatori di maggiore cultura.

Sotto questo aspetto le biblioteche di classe rappresentano un'altra illusione.

SPAZIOARTE: *Negli interventi precedenti poco si è parlato della figura dell'autore del testo scolastico, penso invece che se si riuscisse a fare un identity-kit si potrebbe arrivare a capire i pregi o i limiti del libro di testo. L'autore di prestigio, poi, inteso come portatore di valori culturali già accettati e quindi tradizionali, determina dei vantaggi o degli svantaggi?*

MONTANA: Evidentemente, non possiamo opporre al libro scolastico delle alternative che hanno carattere quasi esclusivamente velleitario, ipotizzando magari un ritorno alla cultura orale. La dicotomia scrittura/cultura orale è una caratteristica della società classista del passato. La funzione delle élite è stata sempre quella di limitare al massimo la cultura scritta, evitando di farvi partecipare le masse popolari.

La nostra epoca, ha come elemento qualificante la cultura di massa. Le classi subalterne hanno

acquisito capacità d'intervento e di lotta, rivendicando di accedere a una più diffusa cultura scritta. Ad esse le classi dominanti hanno invece offerto solo un surrogato di cultura, cioè la loro stessa cultura ma manipolata e mistificata sotto altre forme, più accessibili alle masse popolari e ai ceti medi.

Sono, oggi, le stesse classi dominanti ad avere interesse ad estendere il discorso culturale, cioè la loro cultura scritta, attraverso i mass-media e la cosiddetta area di civiltà dell'immagine. C'è, in questo, naturalmente l'illusione, da parte delle classi subalterne, di una cultura di massa che sia capace di acquisire peculiari, autonomi strumenti per generalizzare la cultura, quale arma decisiva per rovesciare un sistema, che è mondiale e storico, basato sulle stratificazioni e il classismo.

Un discorso realmente innovatore nell'ambito della scuola investe anche, direi essenzialmente, il problema del libro. Non si può certo eludere la necessità del libro; occorre però rovesciarne i presupposti, le scelte finora attuate. Cosa viene proposto, oggi, dalla scuola? Tra le altre cose, il rinnovamento dei testi. Bene. Ma a cosa mira in effetti questo rinnovamento? Come lo propongono? Si cerca in realtà di allargare la sfera degli interessi costituiti e di estenderla al campo della scuola. Faccio alcuni esempi. Una volta il testo scolastico era in gran parte studiato e redatto da cosiddetti specialisti della scuola, che conoscevano diligentemente i programmi e le esigenze strutturali, funzionali di una scuola fondamentalmente autoritaria e classista. Il prodotto-libro doveva avere determinati requisiti, caratterizzati da nozioni codificate o dall'agnosticismo ideologico (funzionale per gli interessi delle classi dominanti).

Il discorso storico passerebbe in modo acritico, dalla cultura di élite direttamente nella scuola, senza una valida opposizione interlocutoria.

Questo discorso vale naturalmente anche per il L'esigenza di dare prodotti di prestigio alla scuola coinvolge perciò interessi che riguardano l'intera cultura.

Opere di autori di prestigio in effetti introducono nella scuola, ribaltandone e semplificandone le forme, le stesse esigenze e caratteristiche della cultura di élite. In altre parole, attraverso la scuola, la cultura borghese può tendere a finalizzare nelle stesse masse la mistificazione culturale e gli obiettivi del privilegio. Nel portare alle masse, per il tramite della scuola, un prodotto culturale confezionato dalle élite, c'è sempre pericolo, a parer mio, di immettere un prodotto che, avendo appunto un prestigio di partenza, reca già nell'ambito scolastico un intervento che in gran parte si risolve in una manipolazione della conoscenza di tipo autoritario. Per fare un esempio, se oggi si proponesse allo storico De Felice di scrivere un libro scolastico riguardante la storia del fascismo, quale contributo questo autore di prestigio porterebbe alla conoscenza storica da parte degli studenti? Sotto la parvenza di un blando antifascismo, si attuerebbe in realtà un disegno di tipo mistificatorio, tendente obiettivamente alla riabilitazione del fascismo

libro di letteratura o di storia dell'arte. Una scelta faziosa, sia pure ad opera di un autore di prestigio, potrebbe togliere alla scuola la possibilità di una reazione critica, mancando ovviamente a questo tipo di scuola gli strumenti più opportuni. Non vorrei essere frainteso, la mia obiezione non tende a respingere l'esigenza di rinnovamento nell'ambito del libro scolastico, ma soltanto a mettere in guardia lo studente e il docente riguardo a una accettazione acritica di tutto ciò che passa per cultura nuova. Dopotutto, una cultura realmente nuova si manifesta solo quando assume la totalità dei problemi, verificando i comportamenti culturali e le motivazioni concrete della conoscenza.

SPAZIOARTE: Vorrei chiedere a Sirello che ha fatto insieme a La Porta proprio un testo di Educazione artistica, se il libro scolastico dovrebbe avere come scopo primario quello di sviluppare la creatività dello studente.

SIRELLO: Preferirei parlarne successivamente, giacché gli interventi degli altri interlocutori mi stimolano ad alcune considerazioni.

Parlare del libro scolastico è certamente difficile non tanto perché esistono dei dubbi sulla validità del libro ma in quanto la scuola soffre in un male gravissimo che è quello della mancata riforma. È logico che mancando le strutture adeguate al nostro tempo anche i testi scolastici risentano di questa deficienza.

Ricollegandomi a ciò che ha detto Lehner, sono convinto che, comunque sia costruito, il libro riporta inevitabilmente l'ideologia di chi lo compila o di colui che opera anche nella sola misura dell'ordinatore; è inevitabile questo, sia per il libro valido che per quello non valido.

Lehner ha ricordato le esperienze che si fanno nella scuola media inferiore a proposito della teatralizzazione; io voglio aggiungere che un esempio macroscopico ci viene, in questi giorni, proprio dal teatro: il "Coriolano" di Shakespeare per la regia di Enriquez, presente sui palcoscenici romani. Ci accorgiamo quali significati (in questo caso al posto dell'insegnante abbiamo il regista) si possono trarre (e anche estorcere) da un testo (qui di un autore al di sopra di ogni sospetto); la stessa operazione si può fare con qualunque altro testo, mi riferisco a quando ipotizziamo la sostituzione di un testo con saggi che non sono stati scritti direttamente per la scuola. Il "brano non mediato" da un ordinatore (che sulla copertina scrive il proprio nome) può essere soggetto ad interpretazioni (anche illecite) successive. A questo punto è giusto che esista il libro di testo: è una specie di scudo che protegge dalle possibili aberrazioni dell'insegnante.

Tu Montana hai fatto l'esempio di De Felice: la opera è quella che è; la conosciamo in partenza e possiamo farne una lettura critica. Cos'è il professore che tiene la lezione non possiamo saperlo ed il giovane non è nelle condizioni per difendersi culturalmente.

In questo caso il libro di testo non condiziona la libertà dell'individuo, in effetti la salvaguarda.

LEHNER: Concordo col concetto di libro come possibile strumento di difesa contro l'autoritarismo professorale. Il libro, o meglio il libro di cultura, scientificamente corretto e di buon livello anche "ideologico", è certo, oltre che stru-

mento di difesa, anche elemento dirompente per l'arterio-sclerosi scolastica.

Anzi, direi che ogni qualvolta ho fatto entrare nel programma scolastico autori e testi culturalmente esemplari, l'effetto non è stato quello previsto, cioè di un innalzamento *tout court* del livello intellettuale, ma un'imprevedibile e fertilissima esplosione delle contraddizioni dell'istituzione, messa miseramente in crisi dall'ingresso di un Marx, di un Freud, di un Adorno, di un Lévi-Strauss, di una Mead o di un Mandel. Può sembrare riformismo consolatorio tutto ciò, invece nella realtà, nella prassi, diviene scandalo, rivoluzione.

MONTANA: Penso anch'io che l'immissione di cultura qualificata faccia scoppiare le contraddizioni della scuola, ma il problema da me posto era diverso e cioè il docente, avvertendo in modo acritico l'esigenza di nuove istanze culturali potrebbe aggiornarsi ma sarebbe quasi un'esigenza professionale, che spesso però non arriva al limite della cultura.

In questa situazione potrebbe accadere che ne approfittino determinate istanze, che sotto la parvenza di cultura nuova propongono alla scuola la mistificazione culturale.

Occorre istituire nella scuola una effettiva dialettica culturale, nel senso che ogni fatto nuovo, ogni istanza di cultura nuova siano verificati. La cultura non è tale se non totale e quindi verificabile.

La cultura di oggi è invece, purtroppo, in gran parte nominalistica, cioè basata sul prestigio della parola che prevarica sui fatti.

SPAZIOARTE: Vorrei ora entrare nello specifico riferendomi alla domanda fatta precedentemente a Sirello chiedendogli di farci conoscere il metodo e la struttura del suo testo scolastico.

SIRELLO: Risponderò premettendo perché l'abbiamo fatto: per contestare, nella maniera più chiara possibile, il falso luogo comune che esistono bambini che non sanno disegnare e bambini particolari che sanno disegnare.

Contestiamo questo luogo comune perché è la prima grande ingiustizia sociale, che si compie

nella scuola, attraverso la scuola che discrimina una maggioranza (di non dotati) da una minoranza (elitaria, di dotati).

Per ignoranza, si fanno letture del linguaggio dei segni dei ragazzi con lo stesso metro, con le stesse regole con le quali un adulto crede di poter leggere Giotto o Piero della Francesca: il prodotto artistico è la somma di numerose o se vogliamo di infinite componenti, il linguaggio di un ragazzo è una forma di comunicazione. Ognuno si esprime alla propria maniera, eloquentemente o meno, comunque si esprime, e questo prodotto se è autentico, non inquinato, distorto, fa parte della personalità del ragazzo, espressa in termini grafici, in termini di segni. Sulla base della lunga esperienza personale nel campo della scuola abbiamo raccolto un materiale vastissimo e partendo dai presupposti espressi prima abbiamo operato una scelta molto accurata al fine di presentare esclusivamente lavori autentici. Una particolare attenzione l'abbiamo posta nel linguaggio: attraverso continue improprietà ogni concetto è diventato cosa apparentemente banale e più volte siamo ricorsi come mezzo al fumetto, proprio perché il libro perdesse e l'impianto serio e la veste noiosa del testo che pretende di insegnare.

Il libro rovesciando tante false convinzioni ha innegabilmente un suo deterrente che nella scuola fiacca di oggi produce un certo terremoto, facendo affiorare una volta di più contraddizioni e carenze.

LEHNER: Concordo con Sirello piuttosto che con l'amico Montana. Quando immettiamo cultura vera ed ideologicamente qualificata nella scuola, spingiamo questi relitti tardogentiliani o tardogemelliani alla crisi totale, all'autoemarginazione, al più alto grado di frustrazione che finisce spesso con la fuga, con le dimissioni o, in altri casi, con una presenza spettrale. Il discorso da fare, semmai, e che potrebbe essere la conclusione più giusta politicamente, riguarda il tipo di scuola (e di società) che abbiamo nella mente. A questo punto il nodo non è più libro/non libro. Se noi crediamo alla riforma della scuola rimanendo nella linea riformistica (si pensi a come si fanno le riforme in Italia), allora anche noi stiamo facendo del nominalismo e stiamo approntando un'ennesima teoria consolatoria. Se, invece, abbiamo in mente un mutamento profondo e radicale, allora anche il discorso sul libro si fa veramente significativo. Diciamolo francamente: questa società e questa scuola non possono essere riformate con dei semplici ritocchi, né, al contrario, ci si può rifugiare nel nominalismo "rivoluzionario". Bisogna prepararsi per cambiare radicalmente l'una e l'altra e la rivoluzione non è dietro l'angolo. Ecco, l'immissione di cultura è uno degli elementi necessari per preparare le coscienze, il libro è uno strumento ancora validissimo, specie per chi vuol cambiare. La cosiddetta lotta alla "cultura" è una mistificazione apparentemente rivoluzionaria, ma di certo funzionale alla massificazione e alla degradazione intellettuale e politica, una lotta funzionale alla conservazione delle società tardocapitalistiche, a cui servono, appunto, masse idiote e pilotabili, pronte magari ad azioni ribellistiche, direi nevrotico-ribellistiche, non certamente capaci di programmi rivoluzionari.

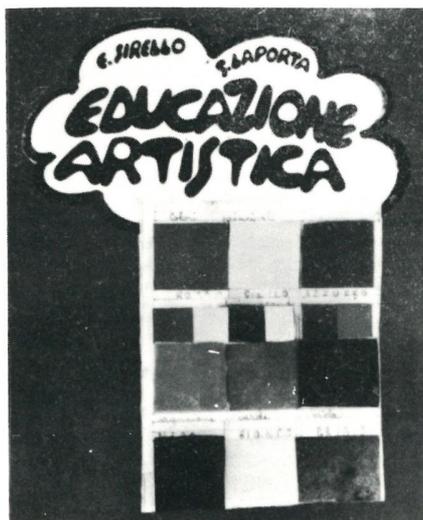


Illustrazione di copertina del libro di educazione artistica di E. Sirello e G. La Porta.

"OPERAZIONE ROMA ETERNA"

Nell'ordine di nuovi rapporti culturali a dimensione territoriale, e anzitutto nel territorio urbano, di particolare impegno nel senso di tentare un'esperienza realmente alternativa ai consueti e dirigisti modi di gestione culturale è l'esperienza da poco avviata sotto il nome di "Operazione Roma Eterna", e che interessa sotto diverse prospettive l'area urbana romana.

L' "Operazione Roma Eterna" consiste in una manifestazione culturale internazionale d'avanguardia, il tema della quale è "proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana" su e in Roma.

La manifestazione si articola in *due parti distinte*, complementari e parzialmente concomitanti, corrispondenti a due momenti diversi di azione culturale: la *prima parte* corrispondente al momento di più libera invenzione e progettazione; la *seconda parte* corrispondendo invece al momento del concreto rapporto con la realtà urbana, i suoi problemi e le sue richieste. La *prima parte* della manifestazione insiste infatti sulla nozione culturale-turistica di Roma nel suo aspetto monumentale, e suggerisce agli operatori un modo di intervento soltanto progettuale appunto su tale nozione. La *seconda parte* della manifestazione consiste invece nel concreto impegno di azione da parte di operatori culturali nel contesto di una porzione di tessuto urbano, prescelta nella dimensione del quartiere, ed esattamente del Quartiere Testaccio (con possibilità di sconfinamenti limitrofi, naturalmente). Le due parti avranno una dislocazione cronologica diversa e anche soltanto in parte concomitante, data la loro diversa articolazione. Esse costituiscono comunque parte integrante della manifestazione e sono appunto complementari. L' "Operazione Roma Eterna", la cui elaborazione teorica è iniziata nell'inverno 1973-'74 ha avuto avvio operativo nella primavera 1975, per quanto riguarda le prime ricerche relative alla seconda parte, per concludersi non prima dell'autunno 1976 con una mostra progettata nel Palazzo delle Esposizioni, in Via Nazionale, a Roma, relativa alla prima parte della manifestazione, ma che documenterà anche la seconda parte.

In particolare le due parti della manifestazione sono così distinte:

1) *Proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana*

Il tema di queste proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana è esattamente il volto soprattutto monumentale di Roma, quale rappresentato e trasmesso dalla nozione culturale-turistica che ne ha il mondo intero.

Si tratta insomma di una sorta di concorso di idee interpretative di tale nozione (critiche, ironiche, ecc.): la Roma storica e monumentale, la cui nozione e le cui immagini sono consumate dal turismo mondiale, e sono pretesto delle più svariate e scandalose operazioni retoriche, politiche, umanistiche, ecc.). Il traguardo finale resta comunque quello della liberissima progettazione d'intervento, sostanzialmente dunque immaginativa, senza cioè alcuna necessaria intenzione o possibilità di realizzazione dei progetti stessi.

Si tratta infatti appunto di un'operazione puramente inventiva, condotta specificatamente soltanto sulla nozione culturale-turistica di Roma, piuttosto che sulla sua realtà sociale, che è il tema specifico invece della seconda parte della manifestazione.

Questo aspetto della manifestazione "Operazione Roma Eterna", dedicato appunto alle sole

proposte progettuali, viene a corrispondere all'interesse attuale vivissimo per la città "come campo" di interventi, sotto il profilo immaginativo e fantastico e in certo modo utopistico, cioè appunto nel momento di una preliminare totale libertà immaginativa (che ha del resto una lunga corrispondenza tradizionale: si pensi a tutta la fenomenologia di contaminazione fantastica di monumenti romani nella storia della pittura, dal Medioevo al Romanticismo).

Questa prima parte della manifestazione viene dunque a riproporre il tema attualissimo della città e della sua lettura appunto sotto il profilo immaginativo e fantastico (che può naturalmente risultare anche critico e demitizzante, per certi aspetti) avendo per tema una città caratterizzata in modo prepotente, come Roma, dal suo centro storico, corrispondendo ovviamente ad una più che millenaria tradizione universalmente nota. Per "proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana" si intendono visualizzazioni di proposte d'intervento modificatorio, interpretative, ecc., su Roma da parte di artisti od operatori estetici d'avanguardia non soltanto italiani (da pittori e scultori ad architetti, operatori visuali, cineasti, ecc.).

Saranno accettati tutti i mezzi di comunicazione estetica ritenuti necessari dagli operatori stessi dal punto di vista dei progetti proposti: dunque dal campo tipico al disegno progettuale, al collage, al fotomontaggio, a plastici, da proiezioni a film, a videotape, ecc. Questa parte della manifestazione sarà rappresentata da una conclusiva mostra dei progetti da tenersi in un locale molto ampio e centralissimo, qualificato a livello di struttura cittadina, quale il Palazzo delle Esposizioni in Via Nazionale.

Il materiale esposto figurerà pubblicato in un catalogo edito a cura di un editore, e che conterrà testi in più lingue.

La mostra si articolerà secondo la varietà dei mezzi impiegati per la realizzazione dei diversi progetti d'intervento. Nel caso di film o di altri mezzi particolari, si potrà anche considerare una articolazione in più sedi.

La mostra durerà a Roma per un periodo di alcuni mesi (due o tre) nella sede centralissima; tuttavia, secondo le disponibilità potrà anche essere replicata in sedi urbane decentrate.

Dopo l'edizione romana la mostra stessa sarà ospitata in altre città non soltanto europee, sempre a livello di museo, o comunque di istituzioni cittadine.

Questa mostra comprenderà anche una documentazione audiovisiva riguardante l'altra parte, la seconda, della manifestazione. E ciò con particolare ampiezza nelle repliche della mostra stessa fuori Roma.

2) *Azioni di intervento e di interpretazione urbana nel Quartiere Testaccio*

Il tema di questa seconda parte della manifestazione è il riscontro fra le intenzioni progettuali e la realtà nel contesto urbano sociale.

La progettazione non è più puro atto inventivo, ma è interpretazione e dialogo con una realtà sociale costituita e con le sue domande.

L'operatore culturale ed in particolare estetico è posto di fronte alla necessità di uscire dai termini della propria abitudine operativa e ad impegnarsi con un forte sforzo interpretativo e di scorporamento appunto verso un profondo dialogo con la realtà sociale.

La scelta è caduta sul Quartiere Testaccio, escluso naturalmente il centro storico, per il suo preminente e vincolante aspetto monumentale, e a preferenza della situazione delle Borgate o

di altri Quartieri, proprio per l'esigenza d'una forte omogeneità di quartiere, per il carattere fortemente popolare e romano del Quartiere stesso, per la sua condizione di sufficiente presa di coscienza di quartiere, per le richieste corrispondenti a necessità strutturali.

Naturalmente questa seconda parte della manifestazione sarà praticata essenzialmente (anche se non di necessità esclusivamente) da operatori attivi a Roma: e ciò sia per ragioni pratiche, sia per la necessità di una base di sufficientemente approfondita conoscenza specifica. E sarà naturalmente condotta con un rapporto diretto con le strutture del quartiere (Comitato, scuole, istituzioni e centri culturali, ecc.), e della Circostrizione alla quale Testaccio appartiene, affinché il dialogo risulti il più aderente ed approfondito possibile verso il traguardo di risultati e proposte che possano costituire un patrimonio concreto di realizzazioni e di programmi per il Quartiere stesso.

I modi e campi operativi saranno i più diversi, secondo le diverse modalità d'interpretazione delle richieste del Quartiere da parte degli operatori culturali. E così naturalmente i mezzi.

Sarà indispensabile una base d'indagine analitica dei diversi aspetti problematici offerti dal quartiere. E in certo senso lo scopo centrale di questa parte della manifestazione non sarà quello di "adornare" in qualche modo (e meno che mai di sculture) il Quartiere Testaccio, quanto quello di promuovervi una presa di coscienza della propria entità storica e attuale, dunque della propria problematica socio-culturale in tutti i suoi aspetti. Ed è questo il maggior impegno possibile oggi per l'operatore culturale nel contesto urbano.

Saranno toccati quindi tutti gli aspetti di questa porzione di contesto urbano: da quello della sua realtà archeologica alla sua storia di prevalente edilizia popolare, allo specifico patrimonio di storia civile, e di geografia politica, dalle sue richieste strutturali (scolastiche, sanitarie, ecc.) alle sue prospettive urbanistiche, alla sua realtà ecologica, ecc.

Questa parte della manifestazione proporrà modelli di rapporto culturale "co-operativo", realmente alternativi ai circuiti elitari tradizionali, rispetto ai quali indica spazi nuovi e modi di rapporto nuovi, giacché paritetici anziché unilaterali (dall'operatore al fruitore). La sollecitazione autoconoscitiva ad una cultura di base rappresenta il traguardo di tali modelli alternativi, che in questo caso attraverso la prima parte dell'operazione vengono posti in rapporto e confronto con una condizione di ricerca sperimentale a livello internazionale.

In certo modo dunque la manifestazione tende a stabilire un circuito dalla contingenza di una problematica culturale di base, fondata in una realtà sociale identificata, con il momento informativo sulla circolazione internazionale di proposizioni sperimentali.

Questa seconda parte della manifestazione, infine, non sarà di necessità rigorosamente circoscritta entro i confini del Testaccio, che ne sarà comunque l'area più ricorrente, l'oggetto insomma dei nuovi modelli di rapporto, ma sarà estensibile ad altre situazioni o contigue o analoghe a quella del Testaccio, o interessanti alla problematica socio-culturale dello stesso centro storico romano, nel quale Testaccio del resto è periferico, ma al quale non è certo estraneo (appartenendo alla medesima Circostrizione).

Appunto tutto il lavoro svolto "in loco", in un arco di tempo di molti mesi (fino ad una even-

tuale permanenza per alcuni risultati), potrà essere rappresentato attraverso mezzi audiovisivi nella mostra che rappresenta il traguardo della prima parte della manifestazione, e che avrà per sua natura carattere maggiormente internazionale. E dovrà essere senz'altro rappresentato nelle edizioni della mostra stessa fuori Roma, nel quadro della globalità della manifestazione "Operazione Roma Eterna". E naturalmente sarà ampiamente (e comunque in modo paritetico alla prima parte) illustrata nel volume-catalogo (eventualmente scindibile in due volumi corrispondenti alle due parti della manifestazione).

L'invito a partecipare alla manifestazione è diramato singolarmente dai membri di un *Comitato Organizzatore Internazionale*, già costituitosi, e la cui composizione è la seguente: ENRICO CRISPOLTI, Roma (critico d'arte, professore nell'Università di Salerno), JEAN DYPREAU, Bruxelles (critico d'arte), FABIO DE SANCTIS, Roma (scultore, architetto), JORGE GLUSBERG, Buenos Aires (critico d'arte, membro del Centro de Arte y Comunicacion di Buenos Aires), OLLE GRANATH, Stoccolma (critico d'arte), KLAUS HONNEF, Bonn (critico d'arte, Direttore delle esposizioni nel Rheinisches Landesmuseum, Bonn), PIERRE RESTANY, Parigi (critico d'arte), RICHARD STANISLAWSKY, Lodz (critico d'arte, Direttore del Museum Sztuki di Lodz), YOSHIKI TONO, Tokyo (critico d'arte).

Alla data attuale sono stati invitati dal *Comitato Organizzatore Internazionale* i seguenti operatori: Anne e Patrick Poirier (Parigi), H. J. Breuste (Hannover), Christian Boltanski e Annette Messager (Parigi), Klaus Staack (Heidelberg), Les Levine (New York), Hans Hollein (Dusseldorf), Arata Isozaki (Tokyo), Nobuo Sekiné (Tokyo), Katsuhiko Yamaguchi (Tokyo), Kazumichi Fujiwara (Tokyo), Hidetoshi Nagasawa (Milano), Tiger Tateishi (Milano), Franciszka Themerson (Londra), Brian Nissen (Londra), Deanna Petherbridge (Holmbury St Mary, Surrey), Peter Schmidt (Londra), Colin Lanceley (Londra), Bertrand Lavier (Parigi), Collectif Art Sociologique (Hervé Fischer, Fred Forest, S. P. Thénot) (Parigi), J. M. Sanejouand (Parigi), Jona Friedman (Parigi).

Il *Comitato Organizzatore Internazionale* si occupa soprattutto delle proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana. Mentre alle azioni di intervento nel Quartiere Testaccio si interessa un Comitato Organizzatore a Roma formato alla data odierna da: ADRIANA BALLABEN (World Wild Found), ENRICO CRISPOLTI, FABIO DE SANCTIS, NINO GIAMMARCO (scultore), ALESSANDRO JORIO (architetto), DIEGO MAESTRI (architetto, membro del Gruppo Archeologico Italiano, e del G.A.R.), UMBERTO SANTUCCI (designer), RICCARDO TORTORA (regista cinematografico), FRANCO LUCCICENTI (architetto), RENATO NICOLINI (architetto).

Alla data attuale, novembre 1975, sono in avanzata progettazione ricerche ecologiche (Ballaben, Folco Pratesi, gruppo W.W.F.), le ricerche archeologiche (nella prospettiva di un'archeologia di quartiere: Maestri con G.A.R.), le ipotesi di "deriva urbana" coordinate da Fabio De Sanctis. E hanno già compiuto operazioni di rapporto territoriale con l'Ostiense, adiacente al Testaccio, in relazione con la XI Circoscrizione del Comune di Roma, competente, il gruppo Gianfrancesco Artibani, Sandro Baliani, Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Enrico Crispolti, Piero Girotti, Agostino Milanese, che ne darà un primo rapporto nella Galleria Alzaia, a Roma, nel dicembre prossimo. L'attività di intervento territoriale e di quartiere già dunque si estende anche oltre i limiti del Testaccio.

ENRICO CRISPOLTI

LIBRO-OGGETTO

Sabato 22 Novembre 1975, nello studio delle edizioni ELLE-CI si è svolto un dibattito sul "Libro-oggetto".

Riportiamo un estratto degli interventi più significativi.

Mirella Bentivoglio: esistono vari tipi di libri-oggetto. Alcuni sono veri e propri organismi plastici, con pagine tagliate e combinabili. Vi sono poi volumi realizzati con invenzioni cartografiche e rimbalzi semantici tra elementi plastici e verbali. Altri libri-oggetto denotano la manipolazione di un volume preesistente; in questi casi il libro, reso inagibile, ha unicamente una funzione visivo-semiologica di rinvio alla idea del libro, ossia al concetto di cultura attraverso il suo principale strumento di diffusione e imbalsamazione istituzionalizzata. Vari operatori hanno lavorato in questa direzione, soprattutto verso la fine degli anni Sessanta e a cavallo con i Settanta. Il libro-oggetto fu vitale perché spontaneo; il discorso oggi in quella forma può essere imitativo, ma non è esatto che resti spazio solo per un pescaggio nei documenti rimasti. In ogni modo non mi consta che esistesse prima d'ora una collana di libri-oggetto progettati all'origine come multipli. Se il libro viene vuotato della sua tradizionale funzione portante e trasformato esso stesso in simbolo, non possono venire adattate alla sua forma operazioni che nascono da tutt'altre motivazioni espressive. Operatori che non hanno vissuto il problema dall'interno, potrebbero realizzare oggetti privi di scatto comunicativo, ossia privi di relazioni tra forme e materiali.

Lamberto Pignotti: C'è un problema del libro che cerca di rifiutare sé stesso, cioè la fuga della poesia, della scrittura dal libro.

Ultimamente stavo assistendo a una discussione sul fatto che in Italia non si legge. Era un documentario fatto dalla TV e trasmesso da un editore per lanciare una sua iniziativa. In quel momento mi sembrava di dover parteggiare per gli italiani che non leggono, perché vengono indotti a leggere la narrativa propinata dall'industria editoriale. Per me uno dei massimi libri-oggetto, è la famosa e famigerata Tavola della Legge; è scritta su pietra; le sculture prealfabetiche erano scritte sulle rocce. Quello che propone la sperimentazione visivo-letteraria è di recuperare quei media che prescindono da tutto quello cui la cultura occidentale ci ha abituati, cioè la scrittura su carta. Se quello che vince il Premio Strega dovesse incidere il suo libro sull'obelisco, probabilmente farebbe un altro lavoro. Molte volte l'oggetto-libro dello Strega e del Campiello si esaurisce nel titolo.

Mirella Bentivoglio: Io non credo nel libro-oggetto come contestazione della carta e di Gutenberg, bensì della fossilizzazione della cultura, ossia dei meccanismi per cui il libro funziona da sé. Il libro-oggetto è una risposta della poesia, ossia dell'urto creativo, alla pseudocultura. D'accordo quanto a recuperare i valori che abbiamo dimenticato, i valori materici, l'impor-

tanza del segno; ma io non confonderei Gutenberg con la società di massa. Gutenberg è uno dei maggiori promotori della universalizzazione della cultura. Se non ci fosse la possibilità di scrivere e sia pure per gli usurpatori della cultura, ossia per i vincitori di Streghe e Campiello, ci sarebbe solo appunto la legge delle Tavole, ossia lo strumento in mano al potere.

Lamberto Pignotti: Prima di Gutenberg, la parola circolava allo stato brado ed era controllabile, verificabile; con Gutenberg invece, io scrivo a mille, duemila persone e queste non mi rispondono. Siamo partiti da una tradizione orale, siamo passati alla tradizione guttemberghiana; finalmente la parola è diventata un significato plastico e intenzionale.

Ermanno Leinardi: A questo punto però dovete stare attenti perché in fondo, noi leggiamo. Questo è il problema: quali sono le violenze della editoria, quali le cose che non vengono edite e perché. Per i libri-oggetti bisognerebbe parlare più dell'argomento che portano in sé. Sono degli oggetti. Dopo, il titolo dice che sono libri. Per me sono solo oggetti.

Nato Frasca: È come se tu volessi scindere il quadro o l'azione o l'oggetto di Duchamp dal suo titolo; cioè l'oggetto di Duchamp, se non avesse avuto il titolo, avrebbe avuto un certo significato che poteva anche essere reazionario. Tu lo vuoi leggere come forma; però se tu non lo leggi nella lettura che l'autore ti invita a fare in relazione col titolo e quindi con questo intervento di immedesimazione, di rivolta, di contestazione, di ironia e di ambiguità letteraria, non ha più senso.

Lamberto Pignotti: Come molti dei nostri messaggi, oggi i codici delle comunicazioni di massa (e questo, anche delle comunicazioni d'avanguardia) non sono ormai più letterario o pittorico o visivo; ormai vivono di situazioni intermedie, interdisciplinari.

Mirella Bentivoglio: dovremmo abituarci a ragionare in termini semiologici nella scrittura d'arte. Dovremmo prescindere dalle categorie disciplinari.



STRUTTURE ESPOSITIVE SPERIMENTALI

In occasione della Biennale di Gubbio, si sono svolti due dibattiti per focalizzare i problemi relativi ad un nuovo tipo di gestione (a maggiore partecipazione e fruizione popolare) delle attività concernenti la Biennale.

Nel primo dibattito (1) svoltosi il giorno 31 agosto 1975, prima dell'inizio della Biennale, si sono analizzate le possibilità ed i limiti di un nuovo tipo di gestione; nel secondo dibattito (2) svoltosi il giorno 5 ottobre, dopo la chiusura della manifestazione, si sono analizzate delle proposte concrete e si è proceduto alla impostazione operativa di tali proposte.

Un apposito comitato si sta ora organizzando per realizzare, nel corso di quest'anno, le prime attività a partecipazione popolare.

Per mancanza di spazio, possiamo qui riportare soltanto gli interventi di apertura del primo dibattito e di chiusura del secondo. Comunque chi desiderasse avere il testo integrale della registrazione del dibattito, potrà ottenerne una copia facendocene esplicita richiesta. (3)

Sala del Consiglio Comunale di Gubbio, 31 agosto 1975. Interventi di apertura del dibattito.

Sindaco di Gubbio: (...) Il comitato organizzatore della Biennale del Metallo cerca con questo dibattito di creare un rapporto nuovo tra i problemi del centro storico e la cultura contemporanea, con un discorso che si inserisce nel quadro di rivitalizzazione, di risanamento, e di recupero dei centri storici. Questo recupero dei centri storici che vede da tempo un continuo dibattito, un continuo parlare di questi problemi, ma che non riesce ancora a trovare un momento reale di attuazione e di verifica, nè un rapporto diretto con le popolazioni. Il momento attuativo è secondo noi molto importante, perchè è solo tramite questo che potremmo verificare una vera rivitalizzazione del centro storico, che sia districata non soltanto negli elementi formali, nella bellezza dei monumenti, nella validità degli elementi artistici, ma che sia ricercata soprattutto come rinascita sociale, culturale ed economica del territorio e delle popolazioni che vivono all'interno dei centri storici. Anche a Gubbio, come in altre città, il mito della casa nuova ha determinato e determina ancora un continuo esodo dal centro storico: abbiamo così quartieri con popolazione preminentemente anziana, che non riesce più a dare vitalità al centro storico. Quindi dobbiamo intervenire, ed anche da un punto di vista artistico: sarà oggetto delle prossime Biennali la ricerca di un rapporto più diretto tra il centro storico e queste manifestazioni culturali.

Importante secondo noi è il ruolo che può giocare l'ente pubblico locale, anche se spesso questo (sia nel nostro comune che nella massima parte dei comuni dell'Umbria e d'Italia) è completamente impreparato a livello di crescita politica dei suoi tecnici e dei suoi amministratori, e trova le popolazioni non sensibilizzate su questi problemi. Comunque a Gubbio si sta ten-

tando un intervento sperimentale che coinvolge una popolazione di circa novecento persone: il recupero sociale e integrale del quartiere del centro storico San Martino, un quartiere ora completamente svuotato da quelle che erano le sue componenti fondamentali, artigiani, ceti operai, ceti meno abbienti, sostituiti da gente che viene da fuori e che vi abita solo per le vacanze.

Un problema messo in evidenza da questo intervento sperimentale è il rapporto tra gli strumenti urbanistici (Piano Regolatore e piani particolareggiati) e le esigenze e necessità che emergono dalla base e che dovrebbero essere invece teoricamente completate da questi piani. Il problema del recupero, di come poter intervenire, di come utilizzare il verde, di come utilizzare gli orti pensili, non può essere risolto con un momento intuitivo di alcune persone, tecnici e addetti, ma deve essere risolto in un momento di dialogo, di discussione che affronti



i nodi dei problemi dell'abitazione, della vita collettiva e sociale all'interno del quartiere, dei rapporti tra popolazione locale e turisti.

Il progetto che stiamo portando a termine ha coinvolto a vari livelli tutta la popolazione, e questo secondo noi è molto importante. Dovremo ora chiarire in che modo possiamo inserire anche un discorso artistico nel recupero del centro storico, cioè come questa Biennale possa dare un contributo alla rivitalizzazione del centro storico. Secondo noi è importante sia coinvolgere l'artigianato egubino, sia creare un rapporto nuovo tra quest'arte che possiamo esporre nelle strade, ed il centro storico con i suoi monumenti, con le sue case, con le sue pietre: un rapporto più diretto, e non soltanto un momento di esposizione.

Crispoli: (...) Sono lieto dell'adesione del sindaco di Gubbio alla proposta di includere nella mostra gli elaborati del progetto di San Martino, perchè si possa stabilire un rapporto tra la Biennale e la città. Io stesso sono stato coinvolto, direi proprio in prima persona, ad un esperimento

molto interessante nel '73 a Volterra, promosso direttamente dall'Amministrazione cittadina, un'amministrazione democratica dall'immediato dopoguerra. Ed è stato interessante perchè in un certo senso abbiamo bruciato tutte le possibilità di rapporto fra operatori estetici e città, a partire dal mettere le sculture nello spazio urbano, fino a tentare di entrare nei problemi locali, nei problemi concreti, sociali: nel caso di Volterra era il problema dell'artigianato dell'alabastro, che è una forza della città, oppure dello spopolamento del contado. Si è così visto come il problema di trasportare dallo studio nello spazio urbano degli oggetti sia la soluzione più limitata e la meno produttiva culturalmente. La presenza invece del progetto del quartiere di San Martino nella Biennale di Gubbio si pone in un discorso metodologicamente alternativo rispetto a quello di Volterra, perchè è uno spaccato dei problemi concreti della città che entra a contatto, a frizione magari, con i problemi, con alcuni aspetti della problematica artistica contemporanea, rappresentati dalla Biennale. (...) Comunque una utilità della vecchia Biennale c'è stata, ed è stata quella di assolvere in qualche modo al compito di una sorta di galleria d'arte moderna locale, anche se episodica. In questo senso è importante che si sia progettato ora un museo (ad opera dell'architetto Parisi) che raccoglierà quello che è stato accumulato come patrimonio di queste Biennali e dei premi che le hanno precedute. Questo museo non dovrà però essere una pura e semplice raccolta di oggetti statici, ma deve diventare un elemento dinamico, un elemento di cerniera tra la città e l'attività della Biennale. Ma quello che mi sembra soprattutto importante è che la Biennale può assolvere ad un grosso compito, quello di riuscire ad impostare una metodologia di rapporto culturale nuovo. Questo è un problema estremamente importante, direi condizionante, per evitare che l'operatore estetico si trovi chiuso in una sorta di gabbia della propria inutilità. È chiaro che bisogna rinunciare a molte cose, che bisogna rinunciare innanzitutto ad una situazione che è stata un pò caratterizzante di molti aspetti della cultura moderna, e cioè quella di una affermazione di carattere assolutamente individualista. Quello che occorre cercare è il dialogo: questo dialogo deve tendere ad una situazione precisa, cioè a sollecitare una forma di partecipazione creativa, una forma di risposta creativa che sostanzialmente spinga ad una sorta di autocoscienza delle persone e soprattutto direi del contesto sociale al quale si viene a rivolgere. La stessa possibilità di sviluppo positivo, cioè utile culturalmente, delle Biennali egubine viene ad essere questo. Il problema del rapporto con la città è assolutamente fondamentale proprio per capovolgere il metodo che è stato finora usato, quello cioè di porre il rapporto tra artista e pubblico attraverso la presentazione di un oggetto finito. L'oggetto finito in sè stesso ha sempre un aspetto di carattere terrorifico; il problema è quello di spostarsi dall'oggetto al processo, dall'oggetto al piano di lavoro.

Naturalmente a questa richiesta di apertura da

parte degli operatori culturali deve corrispondere una richiesta di apertura da parte dei fruitori; in fondo cioè bisogna che questo tentativo di aprirsi non sia unilaterale, e quindi inevitabilmente paternalistico, ma occorre che, una volta che ci si renda conto che la necessità è quella del dialogo, ci sia un interlocutore pronto a raccogliere e a chiedere qualche cosa concretamente. (...)

Il recupero sociale del centro storico sarebbe estremamente limitato se, risolti i problemi igienici e quelli di mantenimento di una realtà sociale omogenea, la mantenesse poi in una sorta di ghetto culturale neo-medievale. La presenza culturale contemporanea deve essere cioè un elemento di difesa di queste persone, perchè la loro consapevolezza e la loro possibilità di un esercizio critico li predispongono ad una difesa contro le forme di manipolazione dell'informazione. (...)

Sala del Consiglio Comunale di Gubbio, 5 ottobre 1975.

Chiusura del dibattito e conclusioni di tipo operativo.

Crispolti: Direi che tutti quelli che si sono succeduti hanno esaurito la gamma di argomenti che potevano essere posti sul tappeto. Io ho cercato di annotare dei punti precisi da considerare sotto il profilo di avvio operativo al rinnovamento della Biennale in vista della manifestazione del '76. Nell'intervento di Volo è stato sottolineato come la prossima manifestazione debba interessarsi non soltanto del centro storico, ma anche della parte moderna di Gubbio, ed io aggiungerei anche del territorio, del contado.

Un elemento emerso dall'intervento di Abbozzo è quello di mantenere il carattere informativo, cioè il tipo di mostra come la retrospettiva di Franchina. È vero che parlando di lavoro di base, parlando di lavoro di animazione, parlando di lavoro di intervento nella città potrebbe formularsi la conclusione che mostre del tipo museografico abbiano perso significato. Ma non dobbiamo spostarci radicalmente su un tipo di manifestazione diversa: anche il momento informativo, come del resto hanno dimostrato tutte le Biennali precedenti, è un momento importante.

Biagioli parlava della sezione di "disegno industriale": dicevo anch'io, come del resto accennava il Presidente dell'Azienda del Turismo di Gubbio, che nel '71 è stata abolita questa sezione. La soluzione potrebbe essere non tanto quella di affrontare il problema del disegno industriale nel suo complesso (che è un problema sul quale è naufragata la Triennale di Milano e che supera la natura della struttura sociale ed economica di Gubbio) ma quella di approfondire un aspetto particolare del disegno industriale che può legarsi opportunamente al tipo di industria artigianale tipica di Gubbio, e cioè il disegno industriale di piccola serie.

Questo rapporto con l'artigianato non va posto in termini mitici, ma in termini concreti, e quindi occorre acquisire delle informazioni precise sull'artigianato locale, come diceva Volo. A proposito degli artigiani, Iadarola suggeriva anche una opera di animazione che indubbiamente può es-

sere molto utile anche se piuttosto sconcertante in astratto. Potrebbe però scattare quella stessa scintilla di partecipazione immediata che Dalisi (e Iadarola stesso) è riuscito a far scattare prima con i bambini e poi con gli artigiani napoletani. L'animazione è uno strumento essenziale nello spostamento delle mostre egubine sul termine processo, anziché presentazione del prodotto finito. Ecco quindi che l'aspetto didattico, sul quale ha insistito particolarmente Marziano, è un momento importante nella prospettiva di lavoro che ci si apre di fronte. Però va appunto superata questa dimensione effimera e va instaurata invece una continuità, come diceva anche Ambroggi, realizzabile addirittura forse attraverso incontri e seminari, come suggeriva Gianmarco.

Nell'incontro con gli artigiani, per renderlo il più sollecitante ed il meno improvvisato possibile, occorre programmare qualcosa, anche semplicemente un lavoro da fare con gli artigiani, come suggeriva Franchina.

Frasca ha accennato all'utilità che alcuni temi progettuali si riferiscano alla città nuova, e lo ribadisce anch'io. È chiaro che l'idea del centro storico si riferisce sempre all'esibizione del prodotto: il centro storico diventa una vetrina nella quale si esibisce il prodotto nel modo migliore. Ma quando questa vetrina la si scavalca, cioè vi si recupera un tessuto sociale, questo non si distacca al di là della cinta della città murate, ma continua. Io stesso e Frasca abbiamo suggerito che il numero di operatori sia limitato, proprio perchè l'impegno al quale devono essere portati sia maggiore. Occorre trovare degli spazi operativi nuovi e, quando si arriverà a creare il proposto comitato coordinatore, questo comitato chiederà all'Amministrazione un elenco degli spazi fisici disponibili, sia per esporre che per lavorare, ed anche degli spazi logistici per ospitare gli operatori. Gianmarco e Astengo hanno sottolineato la necessità che l'ente locale si faccia promotore e garante di una certa continuità, sulla cui necessità tutti hanno convenuto, e si ponga il problema di una gestione culturale, che non sia una semplice emanazione di patronato. Quanto alla proposta della creazione di "botteghe aperte" agli operatori esterni ed alla popolazione locale, è chiaro che l'apertura di queste creerà una serie di problemi economici notevoli. Però io direi che basterebbe che le botteghe che già lavorano per il Comune dessero uno "spazio" della loro attività per una cosa di questo genere. D'altra parte anche l'Istituto d'Arte per la ceramica o per altre tecniche e gli Istituti Industriali, di cui si parlava nell'altro incontro, potrebbero essere delle "Botteghe aperte".

È importante anche il lavoro di animazione di



base di cui parlava Petrucci sulla scorta delle esperienze di Penne, e che va fatto quartiere per quartiere. I comitati di quartiere possono essere lo strumento per un rapporto di base. È chiaro che il fatto stesso che gli Egubini manchino in fondo in un incontro come quello di stasera, salvo poche eccezioni, dipende probabilmente dal fatto che la centralità della sede incute un certo timore. L'abitante di San Martino si sente estraneo nel Palazzo del Consiglio Comunale, e non solo in questo caso specifico.

Quello che diceva Sanipoli dell'autogestione delle manifestazioni locali è un traguardo a lunga scadenza indubbiamente importante, come d'altra parte lo è la necessità di collegare le manifestazioni che succederanno alle Biennali alle altre manifestazioni egubine: questo è compito dell'Amministrazione o di qualche ente che le organizzi. Bisogna però stare attenti a non creare un macchinone di tale complicazione che finisca per non funzionare più.

Quindi un minimo di coordinazione, ma anche un massimo di disponibilità.

Il problema di una attivazione, il problema preliminare di fare scuola, per far comprendere di più, che sottolineava il consigliere Ambroggi, è indubbiamente un problema molto importante e che si potrà realizzare anche in maniere abbastanza semplici. Perchè per esempio una delle operazioni che ha fatto l'architetto Dalisi in un quartiere operaio di Napoli, a Ponticelli, è stato quello, attraverso la Casa del Popolo, di attivare una partecipazione a livello di quartiere, sia dei vecchi, sia delle famiglie, attraverso la scuola e quindi i bambini. Credo che questa cosa, trovando dei personaggi disponibili sul piano didattico, sia abbastanza semplice; sarebbe molto più difficile l'informazione corretta, scolastica, sulla storia dell'arte contemporanea, che comunque si può recuperare dopo, e forse in maniera migliore.

Si è infine, ma direi che è la cosa più importante, sottolineato che la prospettiva di queste nuove mostre deve porsi oltre questo binomio ferro-ceramica, che è una astrazione, e ciò è stato ribadito da Frasca, Volo, la Guidi e Astengo: soprattutto si è sottolineata la necessità di realizzare una continuità di presenza, quindi una continuità di impegno di lavoro, un comitato permanente, ed un centro permanente di informazione che potrebbe essere espressione di questo comitato permanente, e dovrebbe lavorare con il coordinatore, o essere esso stesso espressione più ampia della coordinazione in vista di questa nuova manifestazione. È chiaro che in questo comitato deve essere presente l'Amministrazione: si dovrà a breve termine fare un incontro per decidere come fare in termini operativi.

(1) a cui sono intervenuti nell'ordine: il Sindaco di Gubbio, Enrico Crispolti, l'arch. Parisi, Ugo Marano, Antonio Davide, Emanuele Astengo, Biagioli, Nato Frasca, l'arch. Greco, Giuliano Giuman, Mambor, Ciro Ruju, Mauro Chiari, il consigliere Ambroggi.

(2) a cui sono intervenuti nell'ordine: il Presidente dell'Azienda Turismo, il Sindaco di Gubbio, Enrico Crispolti, Andrea Volo, Biagioli, Abbozzo, Iadarola, Luciano Marziano, Franchina, Nato Frasca, Nino Gianmarco, Renato Petrucci, Astengo, Giuliano Giuman, Sanipoli, Nedda Guidi, il consigliere Ambroggi.

(3) l'intera trascrizione è costituita di circa 130 cartelle dattiloscritte, la cui fotocopia potrà essere spedita contrassegno.

TEATRO

MOSCA: I RIVOLUZIONARCONSERVATORI di Fabrizio Caleffi

Teatro. Teatro sperimentale. Teatro d'avanguardia. Teatro rivoluzionario. Teatro popolare. Sono i termini di un dibattito culturale di attualità che si spera venga approfondito nei prossimi mesi. Che cosa significa e che cosa implica l'aumento numerico degli spettatori (?) e soprattutto l'aumentato interesse per il fatto teatrale? Che cosa si aspetta, che cosa chiede il nuovo pubblico, il pubblico che presentandosi per la prima volta ai botteghini dimentica che il teatro è stato (è) una teiera d'argento, un rito per pochi? Bisogna cominciare a parlar chiaro in sede critica. Una recensione può continuare a essere la vivisezione di un meccanismo delicato e complicato oppure ha altre funzioni da svolgere (partecipazione e/o codificazione)? Teatro popolare vuol dire teatro immediatamente accessibile, oppure il teatro facilmente accessibile introduce in una stanza piena di soprammobili inutili e di luoghi comuni incorniciati? Sperimentazione e avanguardia sono la stessa cosa, cioè acrobazie di e per intellettuali? Questa rubrica inizia il suo intervento sul teatro da un osservatorio particolare: Mosca. L'Urss è uno stato nato da una rivoluzione e alla sua rivoluzione fa continuamente, a parole e con giustificato orgoglio, riferimento. Ma la statua di Majakovskij è retorica come le altre mille statue che riempiono le piazze moscovite. Nei teatri di Mosca si assiste a spettacoli che, come dicono le guide, trattano dell'uomo nella storia, dei rapporti tra l'individuo e la società e i cui personaggi sono lo specchio dei grandi cambiamenti che avvengono nella vita e nella mentalità dei cittadini sovietici. Tutto questo è rappresentato con realismo/naturalismo spesso incredibilmente banale. Non si vuol liquidare in poche righe, dopo un breve soggiorno, tutta la cultura teatrale sovietica contemporanea. Ma Mosca è piena di rivoluzionarconservatori. Le loro scelte si basano su questo ragionamento: l'arte rivoluzionaria prepara e accompagna il processo rivoluzionario; ma, quando la rivoluzione ha raggiunto i suoi obiettivi, che cosa resta da rivoluzionare? Niente (anzi, rivoluzionare significa esser "controrivoluzionari"). Bisogna invece consolidare i risultati raggiunti. Come? Riciclando cascami piccoloborghesi, che, in quanto piccoloborghesi, tendono naturalmente al conformismo, al consenso, alla conservazione. Così si mummifica in un mausoleo di Lenin totale una rivoluzione. Gettiamo dunque la patata bollente di questa teoria applicata in mano a chi, qui da noi per opportunismo o in buona fede pensa di contrabbandare sotto l'etichetta di validi contenuti una forma invalida, zoppa, zeppa di trovarbato infame. O, viceversa, a chi medita di continuare sperimentalismi gratuiti verniciandoli di rosso (o almeno di rosa). Mettiamoci a parlare seriamente di teatro, di modi di farlo. Diciamo ad alta voce che la forza del teatro non è il Grande Numero, la possibilità (impossibilità) di diventare mezzo di comunicazione artistica di massa. Ripetiamo che lo spettatore partecipa attivamente quanto più è spettatore (e tiene gli occhi aperti), non quanto più è semiattore occasionale emotivo. Espugnare il Palazzo pasoliniano non

significa trasformarlo in un Castello kafkiano. (In certe messeinscene moscovite non si può entrare, perchè si è sempre dentro: il rimando speculare dell'immagine di una società non è un atto dialettico). Ricordiamoci che ci sono persone (personaggi) capaci di essere rivoluzionarconservatori ancor prima che sia avviato un movimento rivoluzionario.

CINEMA

LA PROVOCAZIONE DI PASOLINI di Alfio Borghese

Salò o le 120 giornate di Sodoma — diceva Pasolini prima di essere trovato ucciso tra le baracche di Ostia — è soprattutto un'atmosfera, l'angoscia che prende ancora oggi nel ricordarsi di allora. La mia documentazione — diceva ancora — sono i ricordi di orrore e di terrore, ricordi uguali a quelli del libro di Sade. In realtà l'intero film, con le sue atrocità, si presenta come un'enorme metafora sadica di quella che è stata l'oppressione nazi-fascista con i suoi delitti contro l'umanità.

Ho voluto ambientare il film — ha scritto Pasolini — nella repubblica di Salò perchè il nazifascismo è un'applicazione dell'idea aberrante del potere che Sade attribuisce ai suoi potenti. Ma — ha aggiunto — il discorso non va limitato all'epoca nazi-fascista: il rapporto sessuale sadico è una metafora del potere in genere. Ed è in questa frase la denuncia di Pasolini, la fine della sua concezione del sesso inteso come amore verso la società, come valore tradizionale, forma di liberazione, di felicità, di gioia, rimpianto di un'epoca passata. Ora, invece, il rapporto sessuale è il simbolo disgustoso di un mondo mercificato, che ha perso gli istintivi valori culturali della società contadina o sottoproletaria, senza per altro averne assunti di nuovi. Il sesso è divenuto il simbolo del possesso da parte di alcune persone su altre persone. Ciò è quello che Marx chiama mercificazione: il corpo ridotto a merce, il rapporto tra esseri umani rifiutato a priori, per tradursi chiaramente in violenza che non ha più bisogno neanche di mascherarsi. Questo in pratica il senso della trasposizione, che Pasolini ha compiuto dalla villa svizzera del 17esimo secolo, in cui Sade aveva ambientato gli avvenimenti del suo libro, alla Salò della repubblica fascista del 1944, dove i nazisti sterminarono un intero paese. Per il resto Pasolini è fedele al testo di Sade: 4 potenti (fascisti nel film e di quell'epoca nel testo di Sade) rastrellano una ventina di giovani e, rinchiusi nella loro villa si dedicano al vizio della crudeltà, come nel film di Ferreri "La grande abbuffata" 4 ricchi borgesesi si dedicano indisturbati al vizio della gola. Pasolini divide il film in tre parti, tre gironi infernali, secondo gli schemi danteschi con tre narratrici e una pianista che ci conducono per il girone delle manie, quello degli escrementi e il girone del sangue, che si conclude con la carneficina dei ragazzi e ragazze rastrellati dai fascisti. Gli interpreti, secondo una concezione cara a Pasolini, sono quasi tutti non professionisti, sono cioè le masse, ragazzi scelti dalle strade, dalle borgate, e ragazze scelte tra le fotomodelle. La pianista, che alla fine in qualche modo si riscatta con la rivolta passiva, il suicidio, imper-

sona il rifiuto del mondo dell'arte a questo tipo di società mercificata. L'altro momento di catarisi nel film è il pugno chiuso comunista di uno dei ragazzi nel momento della morte: un tentativo disperato di rivolta attiva alla violenza.

Perchè questo film ha dunque fatto scattare il meccanismo della censura; ha fatto dire ai critici francesi dopo la sua proiezione al festival di Parigi che (France Soir) ogni spettatore si sentirà insozzato da questo film degradante; che (Quotidien de Paris) è un film volutamente atroce, ai limiti del sopportabile; che (Liberation) è una testimonianza atroce e insostenibile sul linciaggio moderno dell'umanità; che (Le Monde) è un film che dà l'impressione di fine del mondo, dopo il quale sarà difficile andare più lontano nella cinematografia; e che il critico del Figaro si è rifiutato di recensire dicendo che per rispetto alla memoria di Pasolini preferisce non scrivere nulla su queste 120 giornate di Sodoma? Forse perchè, come ha sostenuto Bertolucci, (a nome dei registi italiani che hanno protestato per la censura a Pasolini) c'è un linciaggio sistematico e politico, ai danni del film, da parte della classe al potere, mai prima così presa di mira, quella classe di potere che Pasolini voleva fosse sottoposta a processo politico, un processo alla DC con precise motivazioni, che non è stato peraltro sostenuto da alcuna forza partitica italiana. Il motivo più vero, più profondo è per noi dovuto alla mancanza di speranza che viene fuori dal film, nonostante il pugno chiuso del ragazzo che muore. La speranza, si sa, è, con le promesse, l'arma dei politici. Pasolini si è posto fuori da questa società che si uccide ogni giorno con la sua crudeltà, che ha ucciso e disperso i valori culturali di un popolo sostituendoli con i falsi ideali borghesi propalati dai mass-media. Si è posto fuori da ideologie di parte e di partito, per la sua battaglia di verità ad ogni costo. Lui già diverso e perseguitato perchè diverso si è reso ancor più diverso, senza speranza di ritorni, se non violenti, in una società di questo tipo: ma Pasolini ci teneva ad essere un inserito. Non si è suicidato, ma sapeva di essere ucciso. Il suo unico modo di rientrare nella storia.

Per il finanziamento della rivista è previsto un abbonamento speciale annuo rivista-cartella di grafica, con opere di Calabria, Trubbiani e Turchi.

Le opere avranno una tiratura di 100 esemplari.

Per maggiori chiarimenti al riguardo e le modalità di abbonamento, pregasi scrivere presso la direzione della rivista Roma - Via Nazionale, 87

SPAZIOARTE

periodico mensile - Anno II - novembre 1975 - n° 6 - Distribuzione gratuita
Direzione Amministrazione:
Via Nazionale, 87 - Roma - tel. 4756011
Redazione:
Via P. Fiore, 24 - Roma - tel. 6237325
Dir. Editoriale: Mauro Marafante
Dir. Responsabile: Valerio Eletti
Registr. N° 15688 del 20/11/1974 - Roma