

# NAC

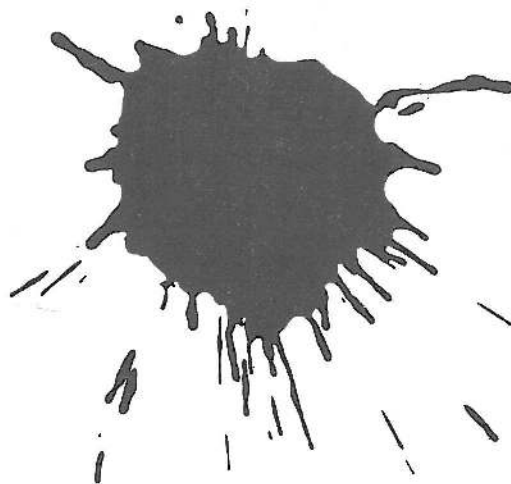
Notiziario Arte Contemporanea / Edizioni Dedalo / Agosto - Settembre 1971 / L. 400

## 8/9

### 52 INTERVENTI SULLA PROPOSTA DI COMPORTAMENTO DI ENZO MARI

Numero speciale a cura di  
Lea Vergine

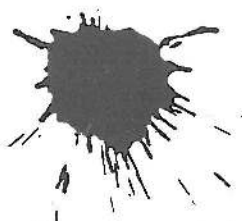
Interventi: Giovanni M. Accame / Giovanni Anceschi / Umbro Apollonio / Archizoom  
Giulio C. Argan / Eugenio Battisti / Maria Bottero / Francesco Cialfoni / Giuseppe  
Chiari / Ennio Chiggio / Theo Crosby / Fernaldo Di Giammatteo / Giorgio De Marchis  
Mario De Micheli / Antonio Del Guercio / Franco Donatoni / Maurizio Fagiolo / Dario  
Fo / Paolo Fossati / Francesca Fratini / Vittorio Gregotti / Armanda Guiducci / Renato  
Guttuso / Vera Horvat-Pintaric / Emilio Isgrò / Julio Le Parc / Francesco Leonetti  
Sergio Los / Luca / Tomàs Maldonado / Giacomo Manzoni / Manfredo Massironi  
Guido Montana / Aurelio Natali / Enzo Paci / Daniela Palazzoli / Luca Patella / Tito  
Perlini / Fernanda Pivano / Giovanni Previtali / Giancarlo Politi / Paolo Portoghesi  
Arturo C. Quintavalle / Pierre Restany / Rossana Rossanda / Giuliano Scabia  
Ettore Sottsass / Mario Spinella / Franco Vaccari / Lea Vergine / Marco Zanuso  
Giovannibattista Zorzi.



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglione



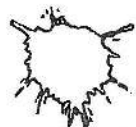
macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da bottiglia



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da flacone



macchia nera perfettamente coprente realizzata con inchiostro di china Koh.I.Noor Rotring  
proveniente da riempitore



macchia nera perfettamente assente poichè impossibile da realizzare  
con cartucce di china Koh.I.Noor Rotring

Un inchiostro che fa delle macchie così immaginatevi come scrive e disegna.  
Si possono fare anche macchie, scritte e disegni colorati in: rosso, blu, verde, giallo, seppia.



**rotring**

### Nuova Serie

### Numero speciale

a cura di Lea Vergine

Editoriale	3	Guido Montana	39
Proposta di comportamento di Enzo Mari	4	Aurelio Natali	41
Premessa di L.V.	7	Enzo Paci	41
Interventi di:		Daniela Palazzoli	41
Giovanni M. Accame	7	Luca Patella	43
Giovanni Anceschi	8	Tito Perlini	43
Umbro Apollonio	8	Fernanda Pivano	45
Archizoom	9	Giancarlo Politi	46
Giulio C. Argan	11	Paolo Portoghesi	46
Eugenio Battisti	13	Giovanni Previtali	46
Maria Bottero	14	Arturo Carlo Quintavalle	47
Giuseppe Chiari	14	Pierre Restany	48
Emilio Chiaggio	16	Rossana Rossanda	48
Francesco Ciafaloni	17	Giuliano Scabia	50
Theo Crosby	18	Ettore Sottsass jr.	51
Antonio Del Guercio	18	Mario Spinella	52
Giorgio De Marchis	19	Franco Vaccari	52
Mario De Micheli	20	Lea Vergine	54
Fernaldo Di Giammatteo	22	Marco Zanuso	54
Franco Donatoni	22	Giovanni B. Zorzoli	55
Maurizio Fagiolo	23	Postilla di Paolo Fossati	56
Dario Fo	23		
Paolo Fossati	25		
Francesca R. Fratini	25		
Vittorio Gregotti	26		
Armanda Guiducci	28		
Renato Guttuso	29		
Vera Horvat-Pintarić	29		
Emilio Isgrò	29		
Francesco Leonetti	30		
Julio Le Parc	32		
Sergio Los	34		
Luca (Luigi Castellano)	36		
Tomas Maldonado	37		
Giacomo Manzoni	37		
Manfredo Missirioni	38		

Direttore responsabile: Francesco Vincitorio Redazione: Via Orti 3, tel. 5461463 Milano 20122 Grafica e impaginazione: Bruno Pippa-Creativo LBG, Amministrazione: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, tel. 241919/246157 Bari 70124 Abbonamento annuo lire 3000 (estero lire 5000) NAC, pubblica 10 fascicoli l'anno. Sono doppi i numeri di giugno-luglio e agosto-settembre Versamenti sul conto corrente postale 13/6366 intestato a edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Pubblicità: edizioni Dedalo, Viale O. Flacco 15, Bari 70124 Concessionaria per la distribuzione nelle edicole: «PARRINI & C.» s.r.l. - Roma, P.za Indipendenza, 11/B, tel. 4992 - Milano, Via Fontana, 6, telefono 790148 Stampa: Dedalo litostampa, Bari Registrazione: n. 387 del 10-9-1970 Trib. di Bari Spedizione in abbonamento postale gruppo III 70%

# NAC

è una rivista indipendente  
non legata ad alcun interesse  
nel campo del mercato dell'arte.

Questa indipendenza  
è dovuta anche alla partecipazione  
Koh.I.Noor Hardtmuth SpA - Milano  
che ha concretamente contribuito  
alla realizzazione della rivista  
nella sua nuova veste.



# Editoriale

A dire il vero, questi 52 interventi sulla « proposta di comportamento » di Enzo Mari avrebbero dovuto costituire un inserto, simile a quello pubblicato nel precedente numero 6/7.

Per varie ragioni, che sarebbe troppo lungo spiegare, occupano invece l'intera rivista.

Ci auguriamo che i lettori non se ne dorranno, anche se questo comporta il rinvio al prossimo numero dei resoconti delle mostre e manifestazioni estive, nonché delle consuete rubriche.

Tanto più che il contenuto di questo « numero speciale » costituisce, a nostro avviso, un materiale di notevole interesse e più che sufficiente per una impegnativa meditazione.

Infatti, secondo noi, dato l'argomento e la pluralità e articolazione degli interventi, esso permette di avere, per campioni, un panorama abbastanza preciso della odierna situazione culturale italiana.

Certamente occorrerà, qualche volta, da parte del lettore, una certa dose di pazienza e ferma volontà di capire, perché — a cominciare dalla stessa « proposta di comportamento » — non sempre il linguaggio è piano e i ragionamenti di facile, immediata comprensione.

Ma, per l'esperienza diretta fatta, riteniamo di poter affermare che — specie se la lettura saprà essere sgombra da preconcetti — il quadro che ne risulterà ripagherà degli sforzi fatti.

Un inquadramento, cioè, assai utile per meglio comprendere l'attuale situazione artistica, per chiarire i contrasti in essere, per individuare tentativi, direttrici di ricerca e comportamenti.

Per parte nostra non intendiamo dare alcuna chiave di lettura.

Ciascuno la troverà da sé.

Anzi, sarebbe bene che, più che una chiave, il lettore cercasse anch'egli — magari tra sé e sé e, naturalmente, a seconda dei suoi punti di vista — di dare una risposta ai cinque punti proposti da Mari.

E, soprattutto, discutesse mentalmente con tutti gli intervenuti e con le tesi da essi sostenute, in un rapporto attivo, critico, dialettico. Che è poi la ragione prima di questo « numero speciale ».

Vale a dire, cercare di stimolare, di allargare il dialogo, nella convinzione che questo non è tempo di chiesuole; una apertura anche verso altre discipline, nella consapevolezza della unitarietà della cultura (esemplarmente, ci pare, qui documentata) e della necessità di spregiudicati « incontro-scontri ».

I soli, forse, che possono portare ad una rapida presa di coscienza dei problemi sul tappeto e far superare la situazione in cui ci troviamo. E a tale proposito, desideriamo dire subito che la nostra rivista — per quanto la riguarda — è pienamente disponibile per accogliere quelle sollecitazioni che sono state fatte da più parti, per un proseguimento, anzi un rafforzamento di questo discorso.

In altre parole, siamo pronti a dare la nostra collaborazione per contribuire ad avviare quel sistematico lavoro concreto di confronto che, anche a nostro parere, è oggi necessario e urgente.

A questo punto, in attesa di vedere se e quali sviluppi avrà questo « numero speciale », non ci resta che ringraziare amichevolmente Lea Vergine per le fatiche a cui si è sobbarcata per l'organizzazione e la raccolta del materiale e Enzo Mari per l'azione di provocazione e di catalizzazione che ha svolto. E augurare ai lettori una proficua lettura.

# Proposta di comportamento

Il fare arte e il discorso filosofico ad esso inerente sono un aspetto della comunicazione fra gli uomini.

Più specificamente riguardano le ricerche sulla proprietà dei modi di linguaggio nel loro divenire storico.

L'utilità di tali ricerche sta nel fatto che esse denunciano (o dovrebbero), attraverso nuovi modelli, la sclerotizzazione delle comunicazioni in atto.

La comunicazione è la componente più importante del rapporto sociale e della sua evoluzione.

L'evoluzione sociale, oggi, è determinabile unicamente dalla lotta di classe.

La comunicazione è l'elemento determinante della lotta di classe (se c'è una classe egemone e una classe sottoposta non è solo perchè gran parte di quella sottoposta non conosce ancora chiaramente le implicazioni del proprio condizionamento, cioè non è avvenuta la comunicazione).

Pertanto qualsiasi attività rivoluzionaria è soprattutto una attività di comunicazione.

Tuttavia, se da una parte è chiara la direzione entro cui si muove lo sforzo collettivo di rinnovamento, non così chiare risultano essere le scelte strategiche per pervenire rapidamente a risultati realmente rivoluzionari.

Questa mancanza di chiarezza è proprio quella che determina la diversificazione di ricerca

ideologica e politica in atto, e quindi della relativa comunicazione.

La ricerca politica non può non essere riconosciuta di gran lunga prioritaria rispetto a qualsiasi altra ricerca, proprio perchè è volta a determinare le condizioni mediante le quali sia possibile — a tutti — realizzare ogni altra cosa.

Ma dato che proprio la maturazione politica non comporta disconoscere il divenire delle ricerche di altra gerarchia, ma comporta che le ricerche specifiche (tra cui quella sulla comunicazione), mentre devono essere libere di definire il loro ambito (perchè questo non può essere valutabile dai ricercatori di altra categoria, fra cui quelli politici), devono tuttavia riconoscere che tale ambito non può non trovare la sua ragione d'essere nel disegno politico.

Pertanto, nel caso della ricerca di linguaggio, proprio perchè si tratta di analizzare e individuare i modi con cui può essere traslata la comunicazione politica, tale ricerca, sia pur libera di preferire una angolazione all'altra, è obbligata a rispettare quella che è la sua ragione stessa, la comunicazione (la cui destinazione, piaccia o no, risulta sempre utile ad una qualsiasi parte politica). Quegli « artisti » che si dicono d'accordo con le ragioni della classe sottoposta devono, quindi, essere consapevoli che la ricerca di linguaggio dovrebbe essere una componente utile alla lotta di classe.

Ma sappiamo benissimo che, oggi, la loro ricerca, proprio perché si svolge nella sfera individuale (e di conseguenza non può non essere condizionata), finisce con l'essere sempre uno strumento utile a preservare i privilegi della classe egemone.

Infatti, il solo uso che essa fa del manufatto artistico è quello del proprio patentamento culturale, e non si avvale certo delle sue implicazioni di ricerca; al contrario, favorisce le componenti irrazionali, inesprimibili e sacrali dell'arte (proprio in quanto tale sacralità è il veicolo più adatto all'operazione di patentamento). Quello che è più grave, in tutto questo, è che la classe sottoposta è talmente condizionata dall'aura « mistica » che, anche a livello delle sue frange più politicamente progressiste, guarda, a tutt'oggi, all'arte e alla cultura in generale come « luoghi » nei quali l'individuo trova la sua gratificazione (e alienazione).

D'altra parte, quegli « artisti », che pensano di dare un contributo diverso al momento eversivo, al di fuori cioè della propria capacità tecnica, non si rendono conto non tanto della velleità di questa autogratificazione (non possiamo chiamarla altrimenti) ma del fatto che, in ogni caso, l'efficacia di questo contributo diverso è irrilevante rispetto all'efficacia politica — utile alla classe egemone — delle loro espressioni estetiche quotidiane.

Alla fine, l'unico procedimento corretto per gli « artisti » è quello della ricerca di linguaggio, cioè — come abbiamo già detto — dell'attività critica sui sistemi di comunicazione in

atto, dell'azione critica sui modi con cui vengono traslati (e quasi sempre manipolati) più che le ideologie stesse, i bisogni primari dell'uomo.

Per questi gli « artisti », e coloro che ne mediano l'attività, non devono limitarsi a sperimentare e mediare modi nuovi di espressione, ma devono ritenere fondamentale come la sostanza e le implicazioni della loro ricerca vengono comunicate e recepite, e soprattutto da quali interlocutori. Solo con una continua e attenta attività di precisazione si potrà ridurre il margine di manipolazione, cui è soggetto il lavoro del ricercatore e, di conseguenza, contribuire a distruggere le mitizzazioni della classe egemone.

Poiché la totalità degli « artisti » afferma, sia pure a diversi gradi di essere partecipe della volontà eversiva del proletariato, sembrerebbe facile operare in questa direzione. Ma siccome costoro sono condizionati al punto tale da essere conniventi con la classe egemone, finiscono per mascherare la propria connivenza dietro discorsi formalmente gergali e, quel che è più grave, spesso marxisticamente « giustificati ».

Può essere forse ipotizzato un comportamento atto a superare questa situazione.

Coloro che affermano:

- a) l'evoluzione sociale è risolvibile solo dalla lotta di classe;
- b) l'operare « artistico » non ha, oggi, altra prospettiva che quella di essere strumentalizzato;

c) di avere la volontà di attuare un'azione collettiva;

devono imporsi un codice di comportamento utile a liberare il rapporto dialettico della ricerca da tutte le sovrastrutture mistificanti. Nel contempo, devono accettare di dialogare con coloro che non concordano sui punti a, b, c, solo a condizione che costoro accettino di « comunicare », in termini non politicamente ambigui, gli aspetti del loro disaccordo.

Si propone pertanto che ogni comunicazione della propria attività « artistica » o critica avvenga secondo il seguente modello:

#### I

Enunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società.

#### II

Definire la strategia che si ritiene utile per questa utopizzazione.

#### III

Dire in quale momento tattico di questa strategia si è.

#### IV

Collocare il lavoro di ricerca trattato in tale momento tattico.

#### V

Comunicare il lavoro in questione (tenendo ben presente che va riferito ai punti precedenti).

Inoltre:

— la progressione proposta va sempre mantenuta perché le diverse comunicazioni possano essere confrontate;

— questo modello deve essere seguito per un arco di tempo che permetta di verificarne i risultati. Per la stessa ragione va adottato, qualunque sia l'importanza, il taglio o la frequenza delle comunicazioni (senza discriminare cioè volta per volta, la pertinenza di tale comportamento).

Per spiegarsi meglio, non si tratta solo di fare delle enunciazioni astratte, evulse dalla pratica quotidiana della propria professione, ma di riferire ogni volta il proprio lavoro (in particolare quello critico) alla propria realtà contingente, alla propria volontà di denuncia e chiarificazione e alla propria — libera — scelta ideologica che, sola, ne può spiegare le motivazioni.

Si potrebbe obiettare:

— che anche questo tentativo è facilmente manipolabile. Senza dubbio. Ma forse consentirà una verifica più evidente della sua manipolazione;

— che tale proposta sarà ignorata da molti di quelli a cui è rivolta. E' sospettabile. Ma proprio nel senso che si « sospetta » non tanto la loro dichiarata appartenenza alla classe egemone ma la loro simulata appartenenza a quella sottoposta.



## Premessa

Sono stati invitati ad intervenire sia coloro che si sono espressi specie negli ultimi anni in termini politici sul proprio lavoro, sia alcuni interpreti ufficiali che, o dichiaratamente o implicitamente a causa del loro ruolo, hanno fatto politica. A chi progetta (nei campi dell'arte visiva, dell'architettura e del design, della musica, della letteratura, del teatro) e a chi svolge attività critica su tali problemi è stato chiesto di rispondere semplicemente collocando alla luce dei cinque punti finali della « Proposta », il proprio lavoro e cercando di illustrare il punto V che riguarda l'esempio portato. (Non tutti lo hanno fatto. Le illustrazioni di questo numero non stanno a sottolineare nessun giudizio. Sono pubblicate tutte quelle ricevute). A chi opera nei campi della politica, della filosofia e delle scienze è stato chiesto invece di valutare, a livello di tali specificità di conoscenze, la « Proposta » nel suo complesso. Il che non sempre si è verificato. Le ragioni — conscie e non — per cui le risposte non sono tutte pertinenti vengono suggerite dalla « Postilla » redatta da Paolo Fossati, sulla quale pare difficile essere in disaccordo.

L. V.

## Giovanni M. Accame

Il rischio, evidente, che questo fascicolo non superi i limiti di un compiaciuto ritratto di famiglia degli intellettuali negli anni '70, può forse essere evitato aderendo senza malizia e salti mortali alla « proposta », la cui disagiata schematicità tende a far emergere, in una serie di modelli confrontabili, le contraddizioni di un comportamento ispirato all'individualismo artigiano che contraddistingue gli intellettuali e permane anche in quelli che si dichiarano impegnati in un'azione progressista. Per questo rispondo alla « proposta » in termini semplici ma credo non semplicistici. Solo esponendo la propria situazione personale, partecipando la filosofia degli atti e non solo quella delle intenzioni, è possibile trarre da questa occasione la vera sostanza di una esperienza che altrimenti si collocherà come uno dei tanti momenti di falso dialogo tra intellettuali di professione. Non credo alle « visioni utopizzanti »; la trasformazione della società, in una direzione che faccia coincidere il progresso con il mutamento delle attuali condizioni umane, non può che nascere dall'esperienza di fatti oggettivi e verificabili. L'utopia di un modello definito astrattamente, che stimola ma non si risolve, è facilmente trasformabile in un progetto di oppressione. Progetto oppressivo perché favorisce l'atteggiamento di tolleranza delle false democrazie che accettano demagogicamente gli obiettivi di libertà ma ne deteriorano la sostanza con la pratica di riforme che riproducono, diversamente organizzate, quelle stesse gerarchie contestate teoricamente.

Il significato e la validità degli atti trovano una loro definizione solo nel contesto che li ha determinati.

Quando si sottopone a una continua analisi il proprio lavoro di ricerca, la destinazione dei suoi risultati e come questi si collocano nei confronti della lotta contro ogni sfruttamento e oppressione, emergono anche le più genuine indicazioni di comportamento.

Fattore indispensabile perché una « strategia » aderente a problemi oggettivi possa conseguire dei risultati è l'organizzazione e il coordinamento di una volontà collettiva. Organizzazione che non dovrà essere monolitica né burocratizzata, ma costituita come unità organica, come sistema di raccordi e collegamenti che non renda dispersivo il lavoro svolto da gruppi autonomi impegnati per una società alternativa.

L'intellettuale, per uscire dall'ambiguità di un comportamento progressista che esclude però la collocazione politica della propria attività specifica, la quale in altre mani diviene sempre un efficace strumento di reazione, deve agire direttamente sulle strutture che lo coinvolgono. Se non lo fa è per una debolezza congenita alla sua situazione professionale. L'artista, il critico (per restare nel settore delle arti visive che mi riguarda direttamente), che siano impegnati in una ricerca sperimentale, devono affidare la possibilità di svolgere e collocare il proprio lavoro a tutta una serie di *public relations* e di mistificazioni che finiscono con influire direttamente sulla ricerca stessa i cui contenuti e scopi vengono del tutto snaturati.

Ritengo quindi assolutamente prioritaria la costituzione di gruppi

opportunamente collegati che, operando anche nella singola elaborazione di problematiche locali o specifiche, abbiano però in qualunque momento l'incondizionato appoggio di tutta la struttura progressista e dei suoi mezzi.

In questo modo l'attuale « atteggiamento » degli intellettuali verrebbe ad assumere un peso politico e contrattuale capace di condurre un'azione di qualche incidenza e non, come è nella condizione del singolo, un gesto critico che si riduce ad essere l'altra faccia del consenso.

Per non rimandare a un'altra ipotetica occasione e per passare finalmente a un livello pratico e con obiettivi concreti, si potrebbe tentare l'unica soluzione positiva di questa « proposta », che del resto mi sembra già implicita anche se non dichiarata: l'attuazione di un primo nucleo attivo.

A un mese dalla pubblicazione di questo fascicolo, non oltre l'autunno comunque, gli stessi redattori che hanno curato l'iniziativa potrebbero convocare tutti coloro che hanno aderito e si dicono disposti a un lavoro effettivo.

Dalla prima convocazione dovrebbe uscire non una dichiarazione di principio, ma un programma di attuazioni pratiche secondo uno schema progettuale che tenda a una progressiva modificazione non tanto degli strumenti in quanto tali ma della consuetudine con cui sono recepiti e impiegati. Trasformando il tipo di relazione che oggi regola questi strumenti e trasformandolo in una direzione realmente alternativa, tutta la struttura economico-sociale dell'attuale cultura si troverà irreversibilmente compromessa.

Con una serie di obiettivi a breve scadenza, attuabili nella misura in cui l'impegno di chi ha aderito non si faccia solo assicurazione verbale ma azione conseguente, è possibile creare le condizioni per una prima serie di interventi comuni che facciano coincidere la produzione con i bisogni dell'uomo e non con i fini del sistema.

Dal 1968 ho agito con delle scelte che forse hanno definito un mio comportamento personale, ma che non possono aver inciso minimamente su quelle strutture che intendevo modificare. L'aver interrotto ogni rapporto con le gallerie private, con un certo tipo di riviste e non aver più scritto « presentazioni » per artisti, ha avuto delle conseguenze economiche e professionali registrabili solo a livello della mia situazione individuale. Le rare occasioni che lasciavano supporre possibilità diverse sono tutte fallite; ci si è sempre trovati in pochi e con una serie tale di contraddizioni interne da compromettere ogni tentativo.

Tutto questo mi ha definitivamente convinto che è necessario un preciso sforzo collettivo e che il martirio privato è completamente inutile.

Non ho mai pensato agli interessi professionali come al « lavoro di ricerca » prioritario. E questo proprio per le condizioni storiche e sociali in cui si colloca la mia attività di critico.

Anche ora quindi comunicare il mio lavoro, i miei scritti sul design e sull'arte, sarebbe un falso contributo, in quanto proseguimento di un equivoco di fondo: l'equivoco che ci fa considerare le nostre attuali ricerche come cultura in qualche modo valida e magari anche progressista.

In realtà l'unica, effettiva ricerca è possibile solo fuori dallo svolgimento della professione che, per sua stessa natura, può

unicamente svilupparsi e produrre secondo le regole della concorrenza economica. Si dovrebbe anzi privare il lavoro professionale di ogni sostanza per condurlo a un'assoluta inefficienza, riservando ogni creatività, ogni impulso, a uno spazio collettivo in cui il lavoro di ricerca abbia l'immediato riscontro nel tessuto vivo dell'esistenza.

Il superamento di una cultura riconosciuta come oppressiva non è risolvibile entro quegli stessi termini che ne rafforzano la oppressione. E termini diversi, contenuti diversi, sono formulabili solo con delle scelte collettive, a uno stadio originario in cui la « quantità » delle esigenze, vissute e non teorizzate, possa rivelare e imporre la propria « qualità ». Una qualità alternativa di cui non faccio parte proprio in quanto « intellettuale », ma che non voglio precludermi con l'illusione o la falsa coscienza d'esserne già partecipe.

## Giovanni Anceschi

Non enuncerò qua la mia visione utopizzante dello sviluppo della società.

Non lo farò benché la cosa mi tenti e consideri acutamente provocante questo invito alla formulazione utopica. Credo che abbiamo un grande bisogno di utopie, non fosse che per avere delle indicazioni sulle strade che non dobbiamo percorrere.

Tuttavia correrò il rischio di sembrare di appartenere o — se si vuole — di appartenere davvero a quella sinistra intellettuale, o più in particolare a quella sinistra intellettuale italiana il cui difetto peggiore è di mancare della forza e della capacità inventive per giungere alla presentazione di modelli prospettivi. A quella sinistra italiana il cui atteggiamento culturalistico e storicistico diventa molto spesso lo strumento più efficace per cambiare di segno ad ogni tipo di suggerimento innovativo.

Tuttavia mi rifiuto di partecipare al Gran Rito Cannibalico Delle Idee Nuove Per Farle Ritornare Vecchie Come Prima.

Del resto a questo proposito concordo pienamente con i miei studenti di Roma i quali, rispondendo ad una mia domanda che suonava press'a poco così: — Come vedete la scuola ideale di design? — senza ricorrere all'artificio storicistico di ridicolizzare la mancanza di inquadramento socio-politico-culturale della domanda mi hanno detto:

— Mah, vedi, questo non è il « nostro » problema, questo è il problema « loro ». — (e bontà loro che non hanno detto « vostro ».)

Dunque non formulerò nemmeno alcuna strategia, né tantomeno farò il punto sulla mia situazione tattica.

Facciamo le due ipotesi più probabili:

a) la mia visione intenzionale del mondo è autenticamente innovativa e rivoluzionaria e quindi la mia strategia e la mia tattica sono volte a un effettivo capovolgimento della situazione; b) il mio modello intenzionale è statico, o meglio conservatore, la mia strategia e le mie tattiche sono più o meno sottilmente reazionarie, più o meno volte a sfruttare le forze eversive esclusivamente per il loro valore neg-entropico.

È possibile immaginare un motivo che possa spingere me, come operatore, come singolo, a « mostrare i colori »?

E ancora:

dichiarare obbiettivi, strategia e tattica sarebbe indulgere a quella « retorica della sincerità » che dal cristianesimo in poi è tanto spesso ricomparsa sulla scena della cultura occidentale. Le nostre conoscenze e qui basta riferirsi ad esempio a quelle sulla struttura fisica del mondo sono per una altissima percentuale, per la quasi totalità, conoscenze per fede. E solo in minima parte conoscenze per evidenza. Senza averne precisa coscienza facciamo fede a/ ci siamo lasciati convincere da/ tutti i membri della lunghissima catena comunicativa che va dal ricercatore che ha/ avrebbe/ osservato il fenomeno fino al proto che ha corretto le bozze del libro di testo o di divulgazione. Credo che basti questo accenno per convincere dell'estensione non irrilevante del campo su cui può intervenire la retorica.

E un'ulteriore riflessione potrebbe condurre a scoprire quanto la scienza stessa si serva proprio della retorica della sincerità. Intenzioni comunicative e/o obbiettivi dell'azione e relative strategie e tattiche sono elaborazioni che avvengono *all'interno* di un gruppo di interesse per modificare l'ambiente a suo favore. Intenzioni strategie e tattiche non si espongono perché possano essere confrontate, il confronto è un'operazione storica, oppure da laboratorio.

Intenzioni strategie e tattiche si formulano all'interno di un gruppo avendo cura di prevedere quello che avverrà nel ricevente, quello che avverrà dell'oggetto dell'azione.

Anche promuovere la vendita di detersivi necessita intenzioni, strategie e tattiche.

Intenzioni strategie e tattiche non si formano per l'esterno ma si sviluppano nell'esterno. E l'esterno a breve o a lunga scadenza ne tira le conseguenze.

## Umbro Apollonio

Mi rincresce che un seguito di circostanze mi abbia impedito di rispondere diffusamente alle proposte ed alle osservazioni contenute nel testo di Mari. A me pare, infatti, che sarebbe doveroso intervenire sulle pagine di testo che fanno da premessa al modello di comunicazione proposto, proprio perché tale modello è la naturale conseguenza di quanto in quelle viene affermato, talora con accento provocatorio. Poiché, come ho detto, non mi è possibile ora discutere il testo nei modi che desidero, la mia comunicazione sarà breve, e la compio sopra tutto perché non vorrei la mia mancata risposta potesse dare adito a quei « sospetti » cui fa cenno la chiusura dell'invito.

1 La società si trasforma nei secoli, e porta ovviamente diversi miglioramenti, nel senso che taluni sfruttamenti si riducono e talune barbarie vengono eliminate — i servi della gleba oppure i galeotti poniamo; non è affatto provato tuttavia che certi sistemi di violenza non ricompaiano sotto forme oppressive meno evidenti. Estirpare nell'uomo la spinta al predominio è ancora sempre illusione, e sempre sussisterà perciò una classe egemone, come sempre, proprio per la medesima ragione, non mancheranno mai né soldati né poliziotti. D'altro canto gran parte della classe sottoposta non è in grado di ricevere la comunicazione, perché — il Mari lo accenna — ignora come essa vada utilizzata, e ci sono in tutto questo molto spesso ostacoli interni all'uomo, non solo condizionamenti imposti dall'esterno. Ecco che si rende necessaria una comunicazione a tutti i livelli di comprensibilità e quindi un sistema educativo assolutamente rinnovato. Ma anche con tali modifiche i risultati saranno parziali quando non si inculcherà nell'uomo un sentimento etico al quale uniformarsi spontaneamente: vorrei dire che è indispensabile istituire un decalogo. Solo nel momento in cui l'uomo saprà davvero rispettare l'altro uomo, si renderà realizzabile una società senza gerarchie né sudditanze né privilegi.

La visione che mi figuro della società quale la vorrei è proprio un complesso comunitario in cui viga una rete di relazioni e dipendenze dove ciascun elemento collabora con l'altro per via naturale. Una macchina, dalla più semplice alla più complessa, dalla più antica alla più moderna, è prova esemplare di un sistema produttivo — dirci anche creativo — privo di egemonie e di volontà di dominio. La macchina compie un lavoro senza inorgogliersi per nulla e senza subire pressioni di carattere diverso da quello che può definirsi un ruolo di guida. A mio parere, proprio in un tempo nel quale vale il sapere scientifico e tecnico ovvero un modo di essere che non può escludere la collaborazione a livello di parità, un certo tipo di società dovrebbe risultare tra i più attuabili e tra quelli dove la vanità mondana e individuale non ha motivo di sussistere.

Nella mia applicazione all'esame dei fatti storici ho sempre tenuto a mettere in rilievo quelle figure che, secondo la misura delle loro facoltà, erano per lo meno partite da un proposito di rinnovamento della trama linguistica trascorsa, quanto meno da un intento riformistico, se pur per esprimerlo ricalcavano

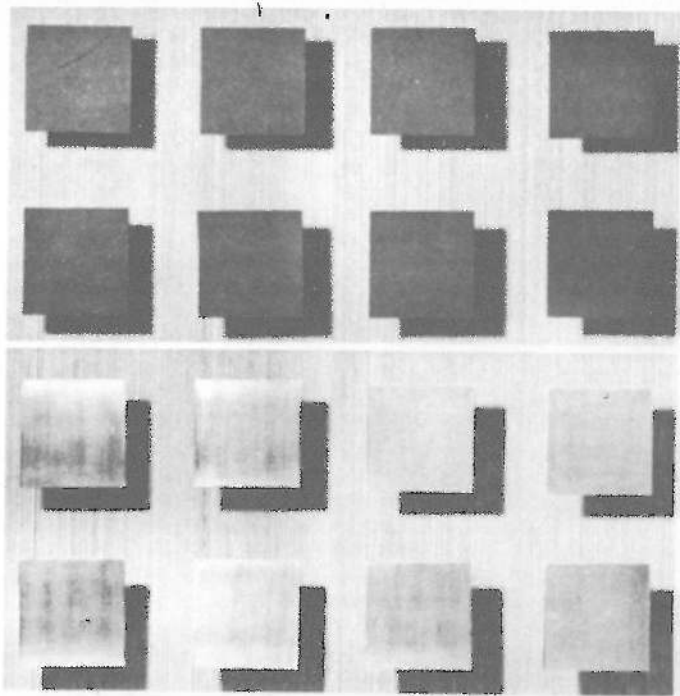


forme già avviate a soluzione. Poi, con il maturare dell'esperienza e della conoscenza, ho scoperto che esistono progetti di grande valore, i quali non poterono realizzarsi completamente per colposi interventi esterni, e che oggi ripropongono ancora la loro validità, tanto più accreditabile. Sono persuaso che parlare ora di tonalismo lirico oppure di sensibilità pittorica sia un nonsenso. Non servono i richiami al passato — già ebbimo le esortazioni all'ordine — né le rivolte, le ironie, il nichilismo. Importante è costruire, e soltanto questo: comunicare il più largamente possibile, ed operare scelte precise, non provocatorie oppure di sarcastica facezia — la pittura estemporanea dei programmati non meno che certune adesioni alla « Vitalità del negativo ». Si rimeditino gli sforzi dalle avanguardie dei primi decenni del secolo: dai futuristi ai russi, dal Bauhaus a De Stijl. Tutto ciò che oggi interessa, l'interdisciplinarietà e l'interrelazione delle varie maniere e tecniche creative, vi è di già consigliato e sperimentato. Le condizioni storiche paiono oggi richiedere che quelle premesse vadano continuate, nell'ordine di una diffusione sempre più estesa dei punti di maggior forza su cui si reggono — siano cioè mediatrici di azione didattica — e nell'ordine di una ripresa d'iniziativa così da adeguarne gli esiti alle istanze del presente — siano tali cioè da concorrere alla trasformazione del mondo.

2 Alla fine della nota precedente già si fa cenno ad una parte della strategia utile. Ritengo che vi si debba aggiungere un rifiuto deciso di qualsiasi manichismo o conformismo, sopra tutto se modellato su esempi di sistemi in fase avanzata di esaurimento oppure oramai fuori corso, come pure di qualsiasi meccanismo che elabori strumentalmente e letterariamente i fattori estetici della creatività pura. Se abbiamo optato per una società senza classi, allora l'immaginazione deve attenersi alle costituenti pure, private di ogni sovrastruttura. Perciò non credo alla neutralità della critica. Ammetto le contraddizioni e problematicità e plurivocità della stagione storica ed approvo che tutto quanto avviene debba essere registrato e spiegato, ma sono persuaso che l'operazione critica è una scelta, come tale impegnativa in un senso determinato che esclude gli altri, almeno in quanto atti di promozione progressiva. Le discontinuità sussistono nella situazione vissuta; eppure unica risulta alla fine la determinante in grado di operare la saldatura fra le varie condizioni sulla base di un pensiero e di un sapere comuni ad un ciclo di civiltà. Si ripresenta, voglio dire, anche a distanza un certo orientamento, il quale non ha smesso di conservare il suo potenziale pur quando fu sottoposto ad una sorta di esilio oppure dal potere economico ne furono distorti fini e prodotti.

3 Attualmente, dico 1971, ci si trova in una specie di interregno: il referendum repubblica o monarchia non è ancora avvenuto. Molti sono gli indecisi, e le possibilità operative di intervento non hanno trovato una base comune. Quindi i piani strategici mi sembrano ancora allo studio, come lo sono certe prevedibili alleanze. Nel frattempo vale il tentativo di vincere qualche battaglia, qualche scontro con le forze avversarie. Sopra tutto, per altro, giova darsi al lavoro e presentare progetti o prove che testimonino della realtà di una ricerca, assai più che esibire il « negativo », tipo di tregua quanto mai discutibile perché pericolosa, in quanto non è da escludersi che sia probabile il rafforzamento del contingente contrario. Il momento è di attesa; mi auguro di ripensamento, non di sconcerto. Gli schieramenti sostano perciò in trincea. I cannocchiali funzionano.

4 A fronte di tale situazione mi occupo di seguire il lavoro dei vari operatori di « nuova tendenza » per misurare quanto esso corrisponda alle premesse, di quanto se ne discosti, quanto le smentisca. Mi convinco allora che un buon gruppo evolve ed arricchisce il proprio linguaggio e mi convinco inoltre che talune esperienze, la minimal art precisamente, vi si affiancano in modo congruo, mentre certe altre, la concept art più esattamente, vi contrastano con aggressività piuttosto notevole. Per chi auspichi un mondo ordinato, senza caos nemmeno nella memoria, dove i ricordi e le ore si scontrano e dibattono, è chiaro che la lotta va impegnata per ottenere che tale ordine prevalga, pur senza spargimento di sangue. Né mi pare sia ingiusto compiere tutte quelle iniziative, — scritti o mostre, poniamo — in cui tali modi si possano mettere in rilievo: effet-



Jesus Raphael Soto.

tuare insomma quegli interventi — magari scorriere in campo nemico — che servano comunque a denunciare la vigoria di certi fatti.

5 Cosa dire a questo punto? Dovrei rimandare ai miei scritti e dare quindi un elenco bibliografico. Dovrei dire che fra le ricerche più importanti e determinate considero quelle di Albers, di Soto, di Mavignier, di Lohse, di Ballocco, di von Graevenitz,... Dovrei dire che tutti costoro lavorano senza cedere a mercantilismi, sono impegnati prima di tutto ad approfondire una ricerca, a dare un insegnamento poi... Dovrei dire molte cose, e confessare anche tutto ciò che non mi interessa più; invece mi fermo e rimando altre comunicazioni a momento diverso.

## ARCHIZOOM

(BRANZI, CORRETTI, DEGANELLO, MOROZZI)

1 È solo possibile elaborare una critica di classe alle « forme della cultura » una critica di classe all'arte, all'architettura, alla città, alla poesia etc.

Lo sfogo utopico di questi anni, tipico delle discipline architettoniche, è la sempre più cosciente inutilità e impotenza delle capacità eversive del proprio lavoro.

Di fatto l'elaborazione utopica, proprio perché tesa a contribuire alla risoluzione degli squilibri e delle contraddizioni dello sviluppo, (in altri termini tesa al superamento dell'« anarchia del capitale », e concentrata quindi non tanto sulla produzione capitalistica, ma sulla inefficacia della distribuzione capitalistica) viene ad assumere sempre più il ruolo di ipotesi avanzata del futuro praticabile del capitale. Le « utopie formali » degli anni Sessanta non a caso, sono il presupposto culturale, l'organizzazione del consenso della nuova organizzazione della città prevista dal piano degli anni Settanta. Unica utopia possibile, quindi capace di essere funzionale ad un programma più generale di eliminazione del modo capitalistico di produrre e della società che ne deriva, è l'utopia critica, cioè la visualizzazione esasperata delle contraddizioni della società, e l'indicazione alternativa che questa lettura critica impone. Così l'utopia esce dal campo delle manifestazioni creative, delle genialità formali, per diventare pura informazione, formazione di coscienza come condizione e preparazione al rifiuto.

La garanzia che se ne possa fare un uso realmente funzionale alla lotta al capitale sta però nella capacità di costruire intorno all'utopia critica, un'organizzazione della produzione culturale capace di rendere operativa questa utopia all'interno della strategia di lotta elaborata dalle forze realmente eversive alla società attuale.

Il giudizio ultimo sull'utopia, va dato quindi verificando l'efficacia di un programma strategico che da questa utopia se ne può derivare e sulla sua praticabilità.

Il nostro interesse all'UTOPIA è quindi condizionato alla verifica della possibilità che su quell'Utopia convergano forze che vedono la possibilità di organizzare un'azione diretta non culturale, capace di intervenire in maniera violenta su quella realtà presente che l'utopia tende a negare. Elaborare una strategia di lotta è possibile però a una sola condizione: di uscire dall'attuale contesto culturale, organizzazione e uso della cultura. Se la UTOPIA è una realtà alternativa, se l'UTOPIA tende a una trasformazione radicale della realtà in atto, è giusto pensare che modello utopico è pura letteratura o al massimo strumento critico fino a quando non genera un « programma di lotta ». Un « programma di lotta » si basa e viene elaborato sugli obiettivi da realizzare. La nostra UTOPIA è l'insieme degli obiettivi che il programma di lotta deve realizzare. Esiste come informazione e dimostrazione della praticabilità di un programma. Non ha valore definitivo e ideologico, ma semplicemente strategico e quindi continuamente e indefinitamente aggiornabile. Non si concretizza in un modello formale, ma in una diversa organizzazione dell'uso delle capacità umane e delle disponibilità naturali. Non è completa se non è studiata a sostegno ed uso di una azione diretta e immediata sulla realtà da sostituire.

2 Il nostro rifiuto della cultura sta dentro il rifiuto di classe alla collaborazione al piano. Se l'uso delle « scienze umane » è per il capitale garanzia al consenso, se l'elaborazione formale fatta dalla cultura borghese è la mistificazione dei reali rapporti di potere, delle reali condizioni dello sfruttamento e dequalificazione di tutte le potenzialità creative dell'individuo, in funzione della massima produttività della forza lavoro, garantita dal modo capitalistico di produrre, noi dobbiamo collocarci fuori della cultura.

Se i modelli di comportamento elaborati dai tecnici delle scienze umane, sono le prefigurazioni utopiche di una realtà da realizzarsi con il lavoro, dove scompaiono i conflitti di classe, noi siamo contro il lavoro e per esasperazioni di conflitti di classe. All'elaborazione culturale, ai prodotti qualitativamente caratterizzati, vogliamo sostituire la pura e semplice « informazione », la pura e semplice demolizione di quei modelli comportamentali elaborati dalla cultura al potere e usati come strumento di imposizione degli attuali rapporti di potere, come educazione al consenso e alla collaborazione al piano.

Oggi devono esistere due « informazioni », quella del capitale e quella della classe operaia. La distinzione deve essere netta e inequivocabilmente diverso il suo uso. Se la prima dimostra che la società opulenta garantisce il superamento di tutti i contrasti sociali, grazie all'equa redistribuzione fra tutti i cittadini della ricchezza sociale, la seconda dichiara che l'unica strategia possibile per la classe operaia in grado di garantire la libertà, è il rifiuto del lavoro, in tutte le sue articolazioni strategiche, cioè la liberazione dalla schiavitù del lavoro.

3 La formazione di un movimento di tecnici culturali, strettamente legato alla strategia della sinistra rivoluzionaria, in grado di fornire una informazione di parte, non elaborata, non selezionata dall'industria culturale, come strumento organizzativo delle avanguardie operaie.

Tutta la cultura d'avanguardia o di sinistra è ricca di analisi o elaborazioni utopiche più o meno corrette sulla negatività del sistema vigente.

Questo materiale apparentemente incendiario, nella quasi totalità si spegne nel circolo della cultura.

Della sua eversività ne vengono utilizzate e smerciate le componenti riformiste e l'opposizione funzionale al sistema assolve così perfettamente al suo compito.

Mantiene intatto il suo potenziale eversivo quell'elaborazione che esce dal processo castrante della cultura e si inserisce diret-

tamente nella realtà operativa di lotta radicale al sistema.

La discriminante tra « informazione eversiva e no », sta quindi oltre che nei contenuti dell'informazione anche nella possibilità di gestire e localizzare questo prodotto. Questo impone da una parte un tipo specifico di prodotto e dall'altra una struttura organizzativa capace di utilizzare correttamente l'informazione. Tutta la « crisi dell'intellettuale » del tecnico culturale cioè tutta la sua crescente inutilità sta proprio in questa sua incapacità di accettare un ruolo di gestore della propria elaborazione; di calarsi in definitiva non solo attraverso l'elaborazione, ma attraverso un impegno operativo all'interno di quelle realtà che ormai hanno significato.

Acquisita quindi la sua collocazione all'interno della classe operaia, il suo programma deve diventare l'appropriazione del prodotto culturale, la sua elaborazione e gestione, all'interno della strategia più generale di classe, ad uso esclusivo del bisogno di informazione della classe operaia.

A questa classe di cui è parte integrante deve dare il suo contributo di conoscenze e di coscienza ma anche di lotta.

Cambiato, il processo produttivo, superata l'originalità e quindi l'individualità e soggettività del prodotto cultura, diventa anacronistica la permanenza di un fare professionale, ormai superata anche rispetto alle più attuali esigenze del capitale.

L'inefficacia del prodotto culturale, o per lo meno la sua incapacità di mantenere intatta nel suo uso la sua specificità e significanza, è crisi di contenuto e soprattutto crisi di strumenti. Ma la crisi degli strumenti è superabile solo nella misura che si riconosce la nostra attuale collocazione, e questa collocazione la si utilizza alla ricerca di un nuovo ruolo, che fondamentalmente garantisce l'efficacia e l'attualità del nostro prodotto.

Come prima proposta quindi proponiamo di sostituire all'elaborazione individuale, autobiografica, tutta verificata all'interno del proprio rapporto con l'oggetto, un'operatività collettiva capace di legittimare la validità del proprio prodotto al di fuori del nostro dramma personale.

Non ha più senso differenziare la propria creatività in base alle raffinate distinzioni formali tipiche del prodotto culturale.

Queste distinzioni non hanno più senso e sussistono per l'artificiosa sopravvivenza di una cultura che si basa sulle distinzioni formali. In altri termini non ha più senso l'individualità del proprio prodotto.

Le distinzioni qualitative sono artificiosi virtuosismi scoperti dai critici. Ha senso invece una differenza nelle collocazioni del proprio prodotto e nelle quantità che stanno dietro a questa collocazione.

La forza di qualsiasi ipotesi oggi si misura dal seguito, dalla quantità e dimensione degli effetti che questa può produrre. Questo comporta l'organizzazione di un movimento dei tecnici culturali che come forza organizzata riesca a garantirsi l'autonomia di tutti i livelli del ciclo del prodotto culturale, dalla progettazione, alla produzione, alla distribuzione e al consumo. Solo con la forza che un movimento può dare, le ingenue battaglie individuali, le dichiarate disponibilità alla lotta di classe, acquistano un significato preciso e diventano praticabili.

Il programma per l'appropriazione del prodotto culturale può avere così possibilità di essere realizzato. L'organizzazione della forza lavoro dell'industria culturale all'interno dell'organizzazione più generale dell'avanguardia di classe, significa garantire a questa l'appropriazione e la gestione di un'informazione di classe.

4 Il materiale proposto per la pubblicazione nella rivista documenta, complessivamente, il nostro momento tattico.

5 Alleghiamo alcuni documenti sull'utopia qualitativa. E una parte della relazione presentata al concorso per la nuova Università di Firenze insieme al plastico del progetto.

Le conclusioni da trarre da questo contributo dato al dibattito sui temi proposti da Enzo Mari devono essere le seguenti:

1) il rifiuto di continuare a dare il nostro contributo ad un dibattito sul ruolo dell'intellettuale e problematiche equivalenti, in quanto ormai per noi chiaro questo ruolo, inequivocabile la sua collocazione, necessaria l'uscita da questo tipo di problematica castrante e tesa solo a giustificare la sua non azione.

2) La necessità di convogliare tutte le nostre energie sulla





Archizoom: No-stop City (variante).

attuazione di quella strategia qui definita e che tende ad organizzare una informazione autogestita in grado di scavalcare tutti i media informativi e formazionali gestiti dalla società al potere.

La nostra « informazione » non deve essere verbale o formale, ma attiva, cioè in grado di fisicizzare il proprio lavoro critico, eliminando ogni elemento astratto ed ambiguo, distruggendo le intellettualistiche, possibili, diverse, interpretazioni.

Parte della relazione presentata al concorso per la nuova Università di Firenze.

Cari Giurati, oggi l'unica utopia possibile è quella quantitativa. Il conflitto sociale infatti non passa più attraverso la contrapposizione di modelli alternativi, ma attraverso la dialettica contrattazione tra uno sviluppo equilibrato del sistema e un crescente costo della forza lavoro. Lo scontro non avviene più su di un piano ideologico ma in termini quantitativi: è attraverso tale parametro che si rende possibile la sommatoria di fenomeni diversi apparentemente tra loro non collegati.

Il linguaggio quantitativo sostituisce quello della qualità, divenendo l'unico medium scientifico per l'approccio alla stratificazione indifferenziata della produzione e quindi della realtà. Ciò che noi dobbiamo fare è far scomparire i quadri generali di riferimento, affinché il comportamento diventi una struttura priva di allegorie morali. La libertà, come fine, diventa subito strumento di lotta. In questo senso la « forma » della nuova università di Firenze e la sua collocazione sul territorio non ci interessano. Ci interessa invece individuare dei tessuti campione, di dimensione indifferente, secondo diverse destinazioni d'uso. Gli altri progetti subiranno fino in fondo il ricatto di una proble-

matica fittizia e otterranno delle soluzioni formali reali solo, se viste da 10.000 metri di altezza.

Per questo abbiamo firmato il nostro progetto: perché non crediamo ai concorsi sotto motto e perché non crediamo alla architettura di cui essi sono fatalmente strumento. Vi preghiamo quindi, prima di iniziare i lavori di guardarvi questa proposta che sarà utile a capire gli altri progetti e gli equivoci di fondo di cui essi sono veicolo.

## Giulio C. Argan

Si tratta di sapere se possa darsi una cultura estetica che non sia cultura di élite. La prima difficoltà è facilmente rimossa: sul piano teorico il valore non è necessariamente il prodotto di una scelta, non implica necessariamente la discriminazione di valore e non-valore, con la conseguente destinazione dei valori alla classe dominante e dei sottovalori alla sottoposta. Sono concepibili valori di comunicazione del tutto diversi dai valori di accumulo, di cui l'opera d'arte, come oggetto, è stata, nel passato, il modello. Il problema è il seguente: la teoria dell'informazione-comunicazione è una diversa configurazione della teoria dei valori o la sostituisce? Il problema può ridursi nei termini: il sistema di informazione-comunicazione è un sistema di diffusione o di strutturazione della cultura? Nel primo caso il sistema diffonde una cultura data, che si sviluppa per conto proprio, e che implica la distinzione di classe tra produttori e consumatori di cultura: il sistema di comunicazione si configura così come sistema di potere. Come tale, esclude la comunicazione a livello estetico perché l'esperienza estetica è, per definizione, esperienza non-condizionata o non-alienante. Nel secondo caso,

del sistema strutturante, la comunicazione a livello estetico è teoricamente possibile perché l'esperienza estetica è, per definizione, esperienza strutturante della coscienza. Un sistema strutturante è un sistema che non solo concorre all'evoluzione del rapporto sociale, ma si identifica con essa. In fase di capitalismo avanzato, in cui il progresso sociale è dato come automatico, la sola metodologia di un'evoluzione sociale non tecnologicamente automatizzata è la metodologia rivoluzionaria. È prospettabile l'equazione di metodologia della comunicazione estetica e della comunicazione rivoluzionaria. C'è pericolo di ambiguità. Tutti sappiamo che il sistema della comunicazione nella società capitalistica non è strutturante: l'informazione non viene strutturata affinché strutturi la coscienza che la recepisce, ma è manipolato ed utilizzato per manipolare la massa. L'obiettivo è il passaggio dalla manipolazione alla strutturazione. Il contrasto dei due termini si vede nei prodotti odierni della ricerca « artistica »: vi sono prodotti di tecniche di manipolazione (tipica la Pop) e prodotti di tecniche strutturali (costruttivismo). Sarebbe assurdo considerare a priori le tecniche di manipolazione come reazionarie e le tecniche di strutturazione come rivoluzionarie: vi sono casi di manipolazione eversiva e di strutturazione riformistica. D'altra parte la manipolazione eversiva può essere strumentalizzata dal potere, anche soltanto perché la minaccia eversiva giustifica l'apparato repressivo che, in regime capitalistico, non è soltanto difensivo, è portante.

Il problema è essenzialmente politico: è quello della scelta di fondo tra eversione e rivoluzione, tra estremismo e intervento dialettico. La scelta è anche urgente perché, se il sistema del potere capitalistico o di quella che si chiama la società dei consumi arrivasse a chiudersi, nessun tipo di azione rivoluzionaria sarebbe più possibile: la sola alternativa sarebbe l'estremismo eversivo come disturbo del sistema col fine di produrre la crisi interna del sistema stesso. D'altra parte, anche la prospettiva di una strutturazione rivoluzionaria del sistema di comunicazione si presenta incerta: l'esperienza delle avanguardie storiche insegna che, se una cultura rivoluzionaria ha necessariamente una componente estetica (e valga l'esempio dell'avanguardia sovietica), una rivoluzione limitata al campo estetico viene facilmente riassorbita e utilizzata dal sistema di potere (e valga l'esempio del Futurismo).

Il problema va considerato dal punto di vista storico; ma premetto che considerarlo dal punto di vista storico significa optare in partenza per la soluzione rivoluzionaria contro l'estremismo eversivo. Infatti la rivoluzione è processo storico, il solo attraverso il quale possa realizzarsi un'evoluzione sociale come soluzione dialettica di contraddizioni oggettive: l'opposto, cioè, del progresso automatico, garantito dall'apparato tecnologico e programmato da chi lo gestisce. Non può esservi rivoluzione che non muova da premesse ideologiche e non si traduca in lotta di classe. Benché in fase di capitalismo avanzato la lotta di classe si prospetti in termini nuovi, dal punto di vista dello storico la sola prospettiva accettabile è quella della successione del proletariato alla borghesia capitalistica, così come la cultura borghese è succeduta alla cultura di tipo teocratico. Dire che una cultura proletaria potrebbe essere soltanto una cultura di massa è un truismo: altro è dire, però, che la cultura di massa può e deve essere una cultura elaborata dal proletariato nel suo processo di conquista del potere. Naturalmente non bisogna cadere nella vecchia trappola della cultura proletaria come cultura popolare né in quella della cultura di tutti e di nessuno, al di sopra delle classi. La cultura proletaria non può essere costruita su presupposti puramente ideologici: può essere strutturata soltanto dalla strategia rivoluzionaria, e quindi profondamente storica, della lotta delle classi lavoratrici per la conquista del potere. In quanto processo storico, la rivoluzione non esclude l'esperienza estetica; non esclude neppure che a produrla possa essere un processo di tipo « artistico » perché l'arte è modo storico. Esclude invece, come pericolosa trappola reazionaria, la tesi profondamente immorale dell'arte per il tempo libero: poiché l'arte o, più precisamente, la ricerca estetica può trasformare il sistema della informazione-comunicazione in un apparato rivoluzionario, si vuole metterla fuori causa, isolarla dalle attività « serie », fare in modo che, se proprio non può fare a meno

di essere rivoluzionaria, la sua sia una rivoluzione puramente sportiva. Un punto sembra possibile fissare fin da questo momento. È chiaro che la cultura di massa, come cultura del proletariato, non può ammettere distinzioni di élites. È abbastanza facile prevedere, almeno sul piano programmatico, l'eliminazione della discriminazione di classe tra i consumatori eliminando le distinzioni di classe tra i beni di consumo: lo stesso apparato industriale capitalistico mira a questo obiettivo. Il problema è l'eliminazione della distinzione di piano tra produttore e consumatore, in quanto il produttore condiziona attraverso il prodotto il comportamento del consumatore, sovrapponendo la funzione attiva del produrre alla funzione passiva del consumare. Sul piano della ricerca estetica: in una cultura di massa non può esistere differenza di grado né di funzione tra chi emette la comunicazione estetica e chi la riceve. Più precisamente, ciascuno dovrebbe essere in grado di compiere la propria esperienza estetica nell'ambito di un sistema di comunicazione, in cui tutta la comunicazione fosse a livello estetico. È il problema già posto per il linguaggio: se la « poesia » si sovrappone al linguaggio corrente o se lo fonda e lo struttura. Nella condizione presente lo « artista » o l'operatore estetico è ancora un tecnico-dirigente: indesiderato, scontento, sull'orlo del licenziamento o già licenziato, ma sempre appartenente alla classe dirigente. Rifiuta di fare oggetti perché non diventino merce e non arricchiscano il padrone, ma un servo infedele non è ancora un uomo libero. Emette stimoli, richiami, sollecitazioni emotive; si inserisce nel circuito del consumo suggerendo comportamenti non conformisti, favorendo uno spreco che, in definitiva, torna a tutto vantaggio del consumo. Ma, soprattutto, che cosa prova che, derogando al tipo d'esperienza che viene imposta dal sistema del consumo si realizzi *ipso facto* un'esperienza estetica? E se l'esperienza estetica è l'esperienza non-condizionata, come può essere stimolata o suscitata da una categoria di « operatori »? E chi, poi, li ha investiti di un tale mandato? Non si tratterà ancora di una élite, anzi di una burocrazia privilegiata? Ma, d'altra parte, si può ammettere che un'esperienza libera o non-condizionata sia un'esperienza casuale, disordinata, non educata e quindi non consapevole, e, come tale, non costruttiva della coscienza? Una società che si auto-costruisce è una società che si auto-educa ed in cui la scuola è l'apparato costruttivo essenziale. Il vecchio apparato di comunicazione estetica, il mercato d'arte, è finito; il tentativo del disegno industriale di ridurre l'apparato produttivo ad apparato educativo è fallito. Il posto dell'operatore estetico, il solo in cui la sua attività non si risolve in condizionamento forzato dell'esperienza altrui, è la scuola: una scuola in cui la cultura estetica non sia isolata come istruzione artistica, ma generalizzata come componente necessaria e come garanzia del non-condizionamento culturale, cioè del carattere democratico dell'insegnamento. Il programma della Bauhaus? Certamente no: nonostante la bontà delle intenzioni, il programma della Bauhaus era ancora riformistico e socialdemocratico, mirava ad eludere la lotta di classe generalizzando la cultura borghese. Benché si tratti di un programma minimo e destinato ai tempi corti, la sola possibilità di una scuola rivoluzionaria, oggi, è una scuola in cui la cultura borghese proceda ad una rigorosa autocritica. Non sarebbe e non potrebbe essere una scuola proletaria: finché tutti gli strumenti culturali sono nelle mani della borghesia (diciamo pure nelle nostre mani) non potrà nascere né una cultura né una scuola del proletariato. Ma gli uomini della cultura e della scuola borghesi possono concorrere alla costruzione della cultura del proletariato? O non cercheranno di salvare il salvabile?

Per gli intellettuali borghesi (e tutti lo siamo, quale che sia il nostro orientamento ideologico ed il nostro partito politico) si pone un problema deontologico, morale. Sappiamo che il nostro compito di intellettuali non è di difendere gli interessi di classe. Poiché la nostra cultura è una cultura strutturalmente storica, sappiamo che la borghesia ha toccato il limite della sua scadenza storica e che un mutamento radicale deve prodursi. Da parte di chi detiene il potere e dispone dell'apparato tecnologico (inteso come apparato generale della comunicazione) si vuole che il futuro processo evolutivo del rapporto sociale non sia più un processo storico: se l'evoluzione non sarà rivoluzio-



naria non sarà storica perché la rivoluzione è processo storico. Si vuole quindi che la cultura storica si trasformi integralmente in cultura tecnologica, essendo certo che all'interno di un sistema tecnologico potrà esservi progresso, ma non rivoluzione. A questo punto, però, la critica storica può dimostrare che non tutta la cultura storica, o umanistica, è suscettibile di trasformarsi in cultura tecnologica: la scienza e la tecnica come antistoria sono una concezione aberrante, un'utopia negativa che la borghesia capitalista ha escogitato nella fase ormai inoltrata e irreversibile del proprio declino. La cultura storico-umanistica non è un ciclo chiuso: il pensiero rivoluzionario di Marx e di Lenin rientra indubbiamente nell'ambito dello storicismo umanistico, e proprio per l'intrinseca storicità del concetto di rivoluzione. Ma il sistema culturale storico-umanistico è quello in cui l'esperienza estetica, mediata dalla tecnologia dell'arte, costituisce una componente necessaria: l'autocritica della cultura borghese, infine, dovrebbe tendere a correggere l'errore per cui si è affidata alla tecnologia, invece che alla storia, l'evoluzione della società. Naturalmente non si può attendere da regimi conservatori la creazione di una scuola intrinsecamente rivoluzionaria. Ma la scuola non nasce dall'iniziativa dei governi, nasce dalle esigenze della cultura. Una cultura che compia a fondo la propria critica non esiste, ma forse potrebbe nascere dall'impegno coordinato di quanti credono che non possa esservi rivoluzione senza critica del passato.

## Eugenio Battisti

Il serpente si morde la coda, cioè il tempo rischia di ripetere se stesso; leggendo molte delle cose scritte oggi mi par di ritornare ad un momento in cui non si scriveva ancora, ma ci si torturava — come studenti universitari e forse come intellettuali — per trovare una giustificazione della nostra presenza, di possibili specialisti entro una lotta politica, o anche solo entro una protesta organizzata, condotta, paradossalmente, proprio contro quei delinquenti (fascisti e nazisti) che non credevano alla cultura. Parlo, necessariamente, in prima persona, anche se per quegli anni fra il 1940 ed il '45 cui alludo, non mancano testimonianze ben più autorevoli. Ma per me ed altri amici, ciò che parve meglio di fare fu di mimetizzarci con gli operai, cioè di perdere ogni qualifica di status, vestendoci male, conducendo una vita comunitaria, distruggendo i residui colti del linguaggio, scoprendo la canzone popolare (ed inventandoci un medioevo popolare). Soprattutto cercando di dare ai nostri propositi onestà ed evidenza. Nessuno, mi pare, abbia espresso allora così chiaramente, come voi, nella vostra proposta di comportamento, la grande verità: « qualsiasi attività rivoluzionaria è soprattutto un'attività di comunicazione », cioè una perfetta chiarezza di comportamento. Mi ricordo benissimo che andavo predicando come il miglior tipo di stile letterario (eravamo avvolti dalla retorica e non conoscevano ancora il computer) fosse l'orario ferroviario; e molti dei miei amici ricorderanno una rappresentazione di Strindberg, in una falegnameria nel cortile di casa mia, in via Montebello 22, a Torino, davanti a popolani e borghesi stupefatti, nel 1943. Fare cultura, sotto le bombe, e farla insieme significava soprattutto fiducia. Più tardi, fino a quando ha avuto senso, ho ed abbiamo fatto lezioni in università popolari. Eravamo però dei dilettanti; quando abbiamo incominciato a diventar specialisti ci siamo serviti di altri mezzi, qualche rispettabile periodico, il Terzo Programma della Radio (dove, con violente accuse del Ragghianti, ho presentato dei saggi di iconologia assai prima del 1960). Se non posso far altro e meglio in Italia (tranne che lezioni impegnate) è perché me lo si impedisce.

Con ciò, non saprei precisamente definire perché le arti e la cultura sono necessarie ad una civiltà; tuttavia dopo molti viaggi so meglio indicare anche con dati e statistiche, quali siano le conseguenze della mancanza dell'arte e della cultura. Non direi però che l'arte o la critica siano solo comunicazione, a meno che non si dia a questo termine l'estensione concettuale di modello ed educazione di comportamento. Inoltre, in quanto

superflue ed antieconomiche le arti, sono, come dimostrano decine di millenni di storia umana, le uniche realtà necessarie, a cui popolazioni miserabili fisicamente si dedicano con altrettanto impegno che i più ricchi collezionisti del neocapitalismo. Una vera lotta di classe è stata sempre una rivoluzione culturale, come si è ben visto durante la resistenza al fascismo, e si sta vedendo bene oggi nella resistenza contro le varie dittature dell'est e dell'ovest. Poiché una lotta di classe non può che introdurre una cultura al posto di un'altra (anche un ordinamento sindacale, un sistema di democrazia, sono cultura), modificarei pertanto in questo modo un altro punto del vostro manifesto: « La ricerca culturale non può non essere riconosciuta di gran lunga prioritaria rispetto a qualsiasi altra ricerca, proprio perché è volta a determinare le condizioni mediante le quali sia possibile — a tutti — realizzare ogni altra cosa ». Ne consegue che essendo la ricerca culturale sempre e solo specifica e specialistica, non esiste alcuna opposizione fra rivoluzione e ricerca culturale, a meno che non si tratti di pseudo propaganda politica opposta alla cultura, come sempre a causa d'ignoranza. Se c'è, oggi, insoddisfazione anche da parte mia, è perché la ricerca culturale non procede come dovrebbe, e la ricerca politica, almeno in Europa, è almeno altrettanto vaga: non esprime chiaramente ciò che vuole, non spiega perché lo voglia, e come intenda ottenerlo.

Quando parlo di ricerca specifica delle arti non escludo che esse possano diventare, come lo furono mille volte, un poderoso atto di propaganda; o propongo che si limitino a ricerche esclusivamente specializzate (migliorando magari qualche effetto estetico di rifrazione del laser). La comunicazione avviene in ragione della novità delle posizioni; non in base al modo in cui la comunicazione è trasmessa. Cioè, io posso vendere un prodotto, qualsiasi esso sia, attraverso la pubblicità; ma non posso vendere tramite questo tipo di contatto la tecnologia che sta dietro a quel prodotto, e che lo determina. Il lavoro di smercio, pertanto, verrà immediatamente annullato dalla ricerca scientifica e dalla realizzazione di un prodotto migliore, e caso mai io dovrei impedire (magari mediante il controllo dei concorsi universitari) che tale ricerca più progredita si compia, e venga sperimentata ed impiegata. La comunicazione, ripeto, si basa sulla presentazione di novità: cioè cose non sapute, che si prendono per desiderio di progresso. E si svolge attraverso sistemi che sono totalmente opposti a quelli della pubblicità: tramite la sorpresa, cioè il disorientamento iniziale, e poi la convinzione; mentre il prodotto venduto deve solo lievemente interessare, conviene sia superficialmente attrattivo, cioè corrisponda ad un desiderio già esistente, stimolato quanto basta per un pagamento in contanti o a rate e poi deve venire abbandonato subito, per consentire l'imposizione di altri stimoli. Che l'arte non debba avere a che fare con i processi pubblicitari sembra oggi discusso solo per ragioni di mercato; che debba essere facile, per comunicare è una tesi assurda. Deve sorprendere e sbalordire, e creare polemiche violente; ed è nell'atto della discussione che gli aderenti devono fare un'azione calorosamente didattica. Lo facevano i preti ed i frati spiegando l'iconografia di terribilmente complesse figurazioni teologiche, possono farlo anche i giornalisti, oggi. Ciò che è necessario è novità, disponibilità alle novità, sincera e genuina aggressione, sincera e genuina reazione e poi entusiasmo.

Mi pare di avere risposto, anche troppo: ma se volete, ecco un breve commento per tutti i 5 punti che dovrebbero costituire il modello d'una comunicazione autentica. Sono uno storico, e credo che la storia, come i viaggi in altre civiltà, o le proiezioni nel futuro, sia uno strumento di controllo e d'autoconsapevolezza circa ciò che oggi si fa o si vuol fare e specialmente circa ciò che oggi accade, spesso senza che si sappia perché. La mia strategia è di servirmi del presente per capire la storia; e subito dopo impiegare la storia per rispiegare il presente. Sono continuamente sul punto di allargare il mio ambito di riferimento documentario, sia per sollecitazioni attuali, sia per il crescere di esperienze anche extraeuropee. Il mio campo di battaglia, segreto e clandestino, è ormai l'università, specialmente americana; il mio lavoro essendo decisamente specializzato, è comunicato per lo più esclusivamente agli addetti al lavoro, ma in modo da

ricordare, specialmente ad essi, che è datato, cioè nasce da quello che è il mio modo di pensare (e quindi della mia partecipazione alla società di adesso). Con ciò, sono profondamente insoddisfatto di quanto riesco a fare; e spero di campare abbastanza a lungo per divenire sempre più giovane, per avere cioè più disinvoltura e libertà, in quanto una cosa è procedere per istinto, come i giovani di anni riescono a fare, altro è procedere per ragione, cioè chiarire a se stessi e agli altri le proprie intenzioni ed anche taluni presupposti, semi inconsci. L'hanno dichiarato tutti i grandi, anche più vecchi di me: « ancora imparo ».

## Maria Bottero

1-2 La società attuale non è soddisfacente. Ma non è soltanto insoddisfacente, non è nemmeno la prefigurazione, sia pure incompleta e imparziale, di una società soddisfacente o (per usare un più prudente e disilluso aggettivo di Barrington Moore) di una società semplicemente decente.

Perché infatti se così fosse, se cioè fossimo avviati verso lo sviluppo di una società decente, non occorrerebbe nemmeno parlare di utopia, ma semplicemente di progresso. Ossia: noi ci troviamo oggi nel punto A della retta che simbolizza il progresso. Col passare del tempo ci spostiamo successivamente in B, in C, in D, ... in X. Supponendo che quella che chiamiamo società decente si trovi nel punto X, noi sappiamo in anticipo che prima di arrivare in X passeremo progressivamente da A, per i punti B, C, D, etc. In realtà noi sappiamo per esperienza che il progresso sociale, in quanto funzione lineare del tempo, non esiste.

Allora parliamo di utopia, di un luogo *altro* cioè da quello in cui ci troviamo nel momento presente. Un luogo dove lo sfruttamento dell'uomo da parte dell'uomo, la violenza, la guerra, lo sperpero sistematico e la sperequazione nei consumi non esisteranno che come ricordo di una barbarica preistoria. Sappiamo esattamente dove si trova questo luogo *altro* ossia questa utopia? Non lo sappiamo in quanto l'utopia non è una funzione lineare del tempo né, tantomeno, del progresso tecnologico. Fra la situazione presente e quella utopica futura esiste una discontinuità radicale poiché non esiste una progressione funzionale matematica che lega i due termini.

Occorre dunque rinunciare a qualsiasi strategia di intervento? Certamente no. La società barbarica che abbiamo sotto agli occhi è analizzabile e criticabile in tutti i suoi aspetti, da quello economico, che Marx ha definito come strutturale, agli aspetti sovrastrutturali o culturali che ne determinano la fisionomia. Struttura e sovrastruttura sono estremamente correlate e tuttavia irriducibili l'una alle altre (senza entrare in merito rimando alla trattazione dell'argomento da parte di Maurice Godelier in « Marxismo e strutturalismo », ed. Einaudi 1970, p. 43) e quindi: « Da una parte le strutture non economiche non possono "uscire" dai rapporti economici e la causalità dell'economia non può presentarsi come la genesi della sovrastruttura dal seno dell'infrastruttura. D'altra parte le strutture non economiche non sono semplici "fenomeni" che accompagnano l'attività economica e svolgono un'azione soltanto passiva sulla vita sociale, mentre i soli rapporti economici avrebbero una causalità attiva dagli effetti più o meno "automatici" ».

È dunque in ogni campo strutturale che occorre portare avanti una critica radicale della società, rifiutando il semplicismo di coloro che rimandano ogni discorso culturale a « dopo la rivoluzione ». Certo, lo sforzo per l'intellettuale o il tecnico è quello di tenere sempre presente il quadro globale in cui si iscrive la sua ricerca settoriale e l'orizzonte utopico verso il quale essa si muove.

3 Una risposta esauriente alla domanda 3) mi sembra impossibile. Tuttavia vorrei accennare a un tema oggi abbastanza sentito, ossia quello della cosiddetta « rivoluzione culturale ». Non mi riferisco tanto o soltanto all'esperienza storica cinese, quanto all'esigenza ormai diffusa fra i tecnici e in generale gli intellettuali, di trovare una più larga base di comunicazione

(biunivoca) e di consenso con gli strati socialmente inferiori, tradizionalmente esclusi dalla cultura elitaria di classe. Questa esigenza nasce dalla riflessione epistemologica che le singole discipline compiono nel momento in cui si pongono degli interrogativi di tipo globale, ossia degli interrogativi riguardanti la collocazione dei risultati della ricerca settoriale entro il quadro del funzionamento sociale nel suo insieme e in vista di un orizzonte utopico.

4-5 Rimando per la precisazione di questi problemi in campo architettonico al mio editoriale dell'ultimo numero della rivista Zodiac (n. 20) uscito recentemente. Nell'editoriale in particolare è discusso l'aspetto comunicativo e linguistico della disciplina architettonica. L'immobilismo disciplinare e la sclerosi linguistica sono certamente imputabili all'incapacità dell'architettura a costituirsi in scienza formale, in circolarità con altre scienze come la matematica, la cibernetica, la linguistica, la sociologia, la psicologia.

Tuttavia questa aspirazione scientifica è strettamente connessa con il rilevamento che il linguaggio architettonico in senso lato altro non è che il linguaggio spaziale primario e inconscio di una comunità nel momento in cui essa si insedia in un territorio. Compito della scienza allora — di una scienza dell'architettura che ancora non c'è ma che deve nascere — è quello di inventare nuovi mezzi formali espressivi in grado di « ascoltare » e registrare il linguaggio anonimo collettivo. Ma d'altra parte, perché questo linguaggio esista, occorre che lo si lasci parlare, occorre cioè dare alle masse la possibilità di esprimersi al di fuori di cliché culturali imposti dall'alto. Il n. 20 di Zodiac, dedicato alla situazione italiana, è piuttosto vistosamente diviso in due: nella prima parte, molto illustrata, parlano e si esprimono (con i mezzi figurativi a loro disposizione) architetti e designers, rappresentanti, più o meno consapevoli, più o meno sensibili e più o meno problematici, della cultura tradizionale o d'élite. Nella seconda parte (quasi niente illustrata) *non* parlano e *non* si esprimono (se non attraverso cartelli e manifestazioni di protesta) le masse contadine del Sud e quelle operaie del Nord. Cosa chiedono? Chiedono dighe, infrastrutture, servizi sociali, case. Di fronte a queste massicce rivendicazioni di piazza l'architetto è impotente e immobile. L'architettura che egli gestisce non ha i mezzi (economici, politici, formali) per intervenire su una scala così vasta di problemi. Fra l'architetto e il linguaggio collettivo sociale si stende una regione ancora sconosciuta: la scienza dell'architettura. Compito di questa scienza è di operare un ripensamento radicale dei propri presupposti, dei propri mezzi e dei propri fini. Orizzonte utopico di questa scienza è l'autogestione consapevole della popolazione contrapposta alla delega tradizionale. Ora, se da una parte la riflessione architettonica non esime da indagini anche squisitamente tecniche (sulle leggi geometriche dell'organizzazione spaziale, sulla struttura della materia etc.), dall'altro impone ormai l'ascolto « psicoanalitico » dei bisogni sociali, la liberazione e l'espressione di questi attraverso un dialogo culturale che è anche politico e che, ovviamente, va svolto e portato avanti su diversi livelli o piani di comunicazione.

## Giuseppe Chiari

Le parole di Mari sono una sfida. Una sfida che va accettata. Sono e rimangono parole difficili.

Un artista non è un politico.

Questo non vuol dire che un artista non debba fare politica. Tutt'altro. Vuol solo dire che un artista nel fare politica rimane tale.

Almeno questo è il problema. Se si chiede invece agli artisti di cessare d'essere tali e divenire solo dei politici. Allora il problema — e tutte le risposte di Mari — sono risolte.

Può darsi che questa seconda ipotesi — la fine dell'arte — e il passaggio — armi e bagagli — degli artisti nelle bande dei politici sia la soluzione doverosa.

Questa può essere una ipotesi di soluzione.



Io — però — qui esaminerò una seconda ipotesi di soluzione. Cosa può — deve — fare un artista rimanendo tale. Non so rispondere se non con delle opere. Ma voglio prima precisare: Non credo che un artista possa enunciare principi generali di materia politica. Non credo che un artista possa portare — propagandare — argomenti particolari. L'arte è un mezzo molto limitato. Non può far molto per la rivoluzione. Questo rimanga sempre chiaro. L'arte è un'azione simbolica. Si fa arte per sfogo. Perché siamo nell'impossibilità di fare un'azione reale. L'arte è sempre una dichiarazione di incapacità. Il coraggio di una dichiarazione di incapacità. In questo sta la forza dell'arte. Nella sua autocritica. Il coraggio, la sfida. Non potendo fare; l'artista non fa qualcos'altro. Ma rinuncia a fare e denuncia questa sua impossibilità. Entrare nella politica significa quindi per un artista solo una cosa: FARE. Con tutti i rischi. Che il fare comporta. Proprio per la sua natura l'arte non ammette strategie. L'artista è una persona che ha deciso di non dire niente. Nel momento che decide — in un gesto di solito suicida — di arrovesciare questa situazione egli non può non: asserire, denunciare, accusare semplicemente, immediatamente, direttamente. Per questo egli attaccherà una donna, un maestro, una città, una cosa. Il politico è un essere intelligente. L'artista è un essere orgoglioso. Il politico può quindi servirsi dell'artista — ma non sempre — Non tutti i gesti dell'artista saranno politici (sfruttabili dall'azione politica in corso) ma alcuni gesti lo saranno. Alla domanda-sfida di Mari si deve rispondere con un esempio. Con una propria opera. Dal '68 ad oggi molte mie cose hanno il tratto della politica. Questo — ripeto — non vuol dire che siano politiche. Lo spero. Non lo dichiaro.

**ANALISI DEL GIORNALE LA NAZIONE.**  
**TENCO.**  
**PREGHIERA PER ALDO BRAIBANTI.**  
**HAPPENING SULLA TV.**  
**LA MISERIA DI FIRENZE.**

Penso che questi siano gesti *semplici, immediati, diretti*. Vediamo una di queste opere, più da vicino.

**L'ANALISI DEL GIORNALE LA NAZIONE.** La Nazione è il giornale indipendente di Firenze. Il giornale che tutti i fiorentini comprano la mattina. L'opera consiste nel rileggere insieme col pubblico questo giornale. Ben 300 titoli di questo giornale. Proiettati su un muro. Ingigantiti. Leggerli e commentarli. Staccarli da un contesto (una situazione; la mattina, la strada per l'ufficio, la stanchezza etc.) portarli in un altro contesto (lo spettacolo un certo rigenerarsi delle energie, un certo voler divertirsi e quindi partecipare attivamente).

Prima della proiezione io leggevo queste parole: Ero circondato di strumenti musicali quando la lezione è avvenuta in teatro. Ero senza strumenti nelle piazze di Firenze. Ero con una sola chitarra preparata a Roma. Potevo fare questa cosa in mille modi. Ma la musica era completamente al servizio del discorso. Mi serviva solo per colmare le pause. DA INTERPUNZIONE. Era efficace ma funzionale. In fondo io tenevo un comizio contro la stampa indipendente. e i suoni mi davano gli attacchi e gli stacchi. E devo dire che non mi è sembrato assolutamente che la musica ne risultasse avvilita. In fondo io seguivavo a creare anche nelle immagini. Strappavo i titoli come volevo. Li circondavo di nero. Li racchiudevo in piccoli quadrati. Solo l'ultima immagine era un triangolo. Giocavo. Seguivavo a giocare. Anche quando mi arrabbiavo.

Questa potrebbe essere una risposta per Mari: *Arrabbiarsi ma seguire a giocare.* Sono due doveri da compiere. O forse uno solo.

Giuseppe Chiari: *Esempio di analisi del giornale «La Nazione» di Firenze.*

LA SIGNORA PRIMO MINISTRO NON STARA' MOLTO AL POTERE è indice di razzismo contro le donne. È in quanto signora che Indira Ghandi non starà molto al potere.

UN GIORNO DI SCIOPERO E LO SCIOPERO È GIÀ ALTO. È un tipico caso di inversione fra causa ed effetto. Lo sciopero è un effetto ma il giornale dovrebbe occuparsi anche delle cause dello sciopero e non lo fa.

LA VISTA DEL BIKINI ECCITA I PESCCICANI. Si commenta da sé.

TROPPO DIO, NIENTE DIO. Tipico titolo da equidistanza da ogni estremismo. Una giusta misura di tutto. Anche di Dio. Questi quattro dei trecento titoli analizzati nello spettacolo.

di fronte all'idea di un'azione politica, il giornale «La Nazione» di Firenze, dopo aver analizzato i titoli del giornale, ha deciso di non dire niente. Ma rinuncia a fare e denuncia questa sua impossibilità. Entrare nella politica significa quindi per un artista solo una cosa: FARE. Con tutti i rischi. Che il fare comporta. Proprio per la sua natura l'arte non ammette strategie. L'artista è una persona che ha deciso di non dire niente. Nel momento che decide — in un gesto di solito suicida — di arrovesciare questa situazione egli non può non: asserire, denunciare, accusare semplicemente, immediatamente, direttamente. Per questo egli attaccherà una donna, un maestro, una città, una cosa. Il politico è un essere intelligente. L'artista è un essere orgoglioso. Il politico può quindi servirsi dell'artista — ma non sempre — Non tutti i gesti dell'artista saranno politici (sfruttabili dall'azione politica in corso) ma alcuni gesti lo saranno. Alla domanda-sfida di Mari si deve rispondere con un esempio. Con una propria opera. Dal '68 ad oggi molte mie cose hanno il tratto della politica. Questo — ripeto — non vuol dire che siano politiche. Lo spero. Non lo dichiaro.

**La vista dei bikini eccita i pescicani**

L'effetto provocato dalla sfilata di colori vivaci e contrastanti. Dichiarazioni di uno scienziato

Il «Premio Erasmus» a un olandese

SPAGNA E JUGOSLAVIA: IL FASCISMO E IL COMUNISMO DEI NOSTRI VICINI DI CASA

**TROPPO DIO, NIENTE DIO**

Nonostante l'opinione comune col franchismo e il fascismo, la Chiesa spagnola non è mai stata esplicita nel suo impegno politico. In Jugoslavia, invece, la Chiesa, formalmente libera, è stata sempre stata e del resto, quasi esclusivamente, del tutto.

1966

**JACA DI FIRENZE**

**Un giorno di sciopero e lo sporco è già alto**

città martedì quando l'ASNU riprende i suoi lavori

**INDIRA GANDHI E LA LOTTA POLITICA**

**LA SIGNORA PRIMO MINISTRO NON STARA' MOLTO AL POTERE**

Questa è la precisazione più curiosa a Nuova Delhi. Fu messa al governo perché non si andasse Deval, un vecchio e saggio uomo politico esiliato dal triumvirato che domina il partito del Congresso. I problemi più importanti accennati in attesa delle elezioni del 1967

Largo seguito

Un indiano

DIBATTITI D'OLTRE FRONTIERA

## Ennio Chiggio

Se mi si chiede di enunciare la mia visione utopizzante dello sviluppo della società e la strategia che si ritiene più utile per questa utopizzazione, devo rispondere che non sono assolutamente in grado di prevedere ad un lasso di tempo apprezzabile di ordine strategico lo sviluppo mio personale e quello della società in cui mi trovo a produrre, senza incorrere in errori quanto meno grossolani. Ritengo inoltre abbastanza velleitario e tipico della meccanica utopico-semplificistica del manifesto di tendenza artistica, proporre soluzioni e categorie di comportamento.

Non nascondo inoltre un mio certo imbarazzo « fisico » a vedermi inserito in una utopia anche se molto spesso ne posso intravedere i termini. Sono quindi molto più propenso a parlare di un momento tattico a breve distanza di cui posso prevedere minimamente azioni ed espressioni.

Da anni svolgo un'azione che va dall'operare artistico alla professione del designer ed in questo campo di attività analizzo costantemente se la mia posizione di produttore (che talvolta è di consumatore) viene a configurarsi, con i mezzi che mi sono propri: ricerca e produzione di merci-oggetto, in azioni nettamente dipendenti e al servizio dei detentori dei mezzi di produzione, criticamente alle loro dipendenze, o addirittura in netta opposizione a loro. A queste analisi rispondo costantemente in maniera pragmatica tentando fin dove è possibile una separazione tra il mio impegno politico e quello professionale. Questa apparente dicotomia è determinata dal potere di incidenza che posso soggettivamente attivare nei confronti dell'interlocutore organizzato nel sistema e non assolutamente da scelte di comodo. Nel mio operare quotidiano sono costretto a prendere decisioni ed agire nel momento terminale del processo di programma e produzione del sistema, non potendo né avendo i mezzi soggettivi di controllare le fonti e le origini; in questo modo ogni mia azione diviene sempre un intervento di accrescimento del profitto di chi gestisce il programma o la produzione, e non assolutamente del fruitore del prodotto o merce risultato del mio intervento o artistico o di design.

Un attento esame storico inoltre mi porta ad osservare che movimenti artistici di reazione alla cultura appannaggio del potere, anche se violenti, abbiano sempre agito in maniera che il potere stesso stimolato da queste forze vi si adeguasse con varia rapidità fino a renderli inidentificabili o addirittura permeandosi in essi.

A quegli artisti e designer che parlano di « comunicazione » vorrei far notare che ogni operare artistico è sempre costretto all'interno di un sistema che controlla per tradizione i canali d'informazione in maniera così precisa, che anche i messaggi che alla fonte hanno valori critici molto elevati giungono ai terminali completamente e volutamente distorti, perdendo quindi tutte le possibilità di modificazione e stimolazione. Ricordo inoltre che per tradizione sia gli artisti che i designer non si sono mai preoccupati di cercare canali autonomi, avendo sempre a disposizione quelli dei potenti, mentre forze sociali molto più impegnate hanno da ormai parecchio tempo capito e messo in funzione canali non controllati e nelle forme più avanzate non controllabili.

Mi trovo inoltre di fronte ad una tendenza politica del neo-capitalismo di traslare costantemente i piani operativi: infatti quando pongo la problematica dell'« oggetto » immediatamente mi si propongono « osservazioni ambientali », quando pongo i problemi dell'ambiente mi si prospettano allargamenti a livello « ecologico », però quando parlo di quest'ultimi immediatamente si tenta di riportare il discorso alla problematica dell'oggetto.

Evidentemente questa manovra tende a vanificare la necessità di puntualizzazioni operative, la necessità di una risposta precisa inequivocabile ed indilazionabile al problema posto.

Il sistema, infatti tramite il suo apparato intellettuale ha inventato una grossa « buccia di banana », il riformare, su cui fa scivolare costantemente i problemi senza arrivare al fondo, al-

l'angolo dal quale non ci si può esimere con facili schermaglie e giochi di parole in cui il tentativo costante è quello di obli-  
terare la pesante pressione di uno sfruttamento a tutti i livelli. Alla figura poi dell'operatore artistico o del designer si fanno svolgere ruoli contraddittori: da una parte esso è inteso come produttore di plusvalore, per la società in cui opera, in quantità superiore a quella necessaria alla sua riproduzione come forza lavoro; la società lo ripaga con concessione di privilegi particolari frammentando le operazioni con la divisione del lavoro. L'operatore per queste concessioni si sente impegnato aumentando così la propria capacità produttiva in un processo verso l'alto « di distinzione ». Dall'altra parte l'operatore subisce invece una dilatazione dei ruoli, che viene a svolgere, con azioni di progettazione sempre più astratte sui metodi e sulle tecnologie e sempre meno su oggetti specifici; in questo caso, anche se non ne ha coscienza, il suo livello di intercambiabilità all'interno del sistema è elevato. Si tende sempre a ridurre al minimo il rapporto di correlazione occhio/mano tipico dell'operare artistico ed in questo caso avremo un processo dequalificante verso il basso « di massificazione ».

Un operatore siffatto finisce per divenire « un diavolello di Cartesio » per cui il sistema spingendo più o meno la membrana esterna lo fa calare o riemergere nel « liquido sociale » a secondo del grado di controllo che può esercitare su di esso. Rimane chiaro anche in questo caso che la qualifica viene usata dal padrone come sistema altamente perfezionato di controllo. Faccio notare che l'artista ha sempre funzionato per delega di un tessuto sociale circostante e per questa sua qualità ha sempre spostato e modificato insieme ai critici d'arte i concetti ed i significati del termine « artistico » stabilendo a piacere le scale di valori delle cose degne di tale nome, proponendo ai deleganti i risultati di queste alchimie nella maniera più opportuna. L'operatore artistico ed il designer hanno sempre radicalizzato e selezionato i propri rapporti intersoggettivi, estraniandosi dalla società delegante divenendo sempre più degli *addetti ai lavori* e perdendo in questa maniera le uniche possibilità reali di verifica con forze sociali molto importanti e capaci di dare un significato corretto alle loro ipotesi operative. L'artista ed il designer alleandosi sempre con le classi di potere hanno dimostrato apertamente il loro opportunismo e la loro incapacità di vivere le rimanenti istanze sociali, vissute od esperite solo per quella aliquota di senso comune che riescono nella loro limitatezza o ambiguità ad intravedere.

Il massimo di contraddizione di operatori di questo tipo è che non riescono a definire la propria disciplina « arte » ma ne divengono assieme ai critici sempre degli esperti protagonisti. Devo precisare per collocare il lavoro sia di ricerca che di produzione fino ad ora eseguito che sono passato con sempre maggiore precisione dall'operare artistico al design. Questa mia scelta si è andata sempre più delineandosi per due ragioni fondamentali: per prima il rifiuto di tutti i metodi di collocazione del prodotto finale del mio lavoro, nel sistema arretrato di un mercato di oggetti d'arte che non assicura alcuna protezione, anzi maneggia mistificando con troppa disinvoltura ideologica il pagamento dovuto per questa erogazione di forza lavoro intellettuale e manuale; per secondo ho scelto, la produzione di oggetti industriali di design, in quanto stabilito che di produzione di merce si tratta, — a favore di un determinato sistema, — tanto vale eliminare tutte le sovrastrutture ideologizzanti o mistificanti della non merce e del non lavoro contenuto nell'opera artistica che portano ad una ambiguità di atteggiamenti in cui solo il padrone ha buon gioco.

Sono convinto e mi risulta estremamente chiara la limitatezza di una nostra azione settoriale senza la ricerca di alleanze o addirittura di identificazioni in quanto ogni spinta condotta ad una ristrutturazione del potere non riesce anche nelle sue forme più violente a smuovere lo stato capitalistico borghese, perché dette lotte hanno sempre fatto parte di un suo momento eroico di sviluppo e perché lotte così parziali condotte dagli intellettuali non hanno mai intaccato il vero « tallone di Achille » del sistema che è la produzione.



## Francesco Cialfoni

Sono in disaccordo con molte delle premesse contenute nelle prime due cartelle e con molte delle conclusioni contenute nelle successive. Non ho detto « e quindi » perché non tutte le conclusioni discendono dalle premesse e possono essere vere o false indipendentemente da esse.

Lasciando da parte per ora disaccordi particolari, cioè quelli che a me sembrano errori di formulazione o di ragionamento, il punto centrale errato che influenza tutta la proposta, è l'affermazione che la comunicazione è l'elemento determinante della lotta di classe e cioè, dato che la lotta di classe determina la società come si afferma nel punto precedente, l'elemento determinante della società. Se proprio ce n'è uno di elemento determinante si tratta dei rapporti di produzione, dello scambio di merci. Anche questa analisi è incompleta, ma almeno non nasconde il fatto che tutti, anche gli artisti, sono produttori di merci o sfruttatori dei produttori di merci e che i rapporti tra gli uomini nella società capitalistica sono mediati dai rapporti tra cose, tra merci.

Le merci hanno un valore d'uso oltre che un valore di scambio; i libri, oltre che vendersi, qualche volta si leggono. Quindi ha senso porsi il problema di cosa i libri contengano, di quali linguaggi si usino. Ma se queste cose debbono essere comunicazione e non merce bisogna farle gratis. Almeno da Cartesio in poi è chiarissimo. Cerchiamo pure leggi sociali più precise ed empiricamente adeguate di quelle che fanno discendere meccanicamente qualsiasi fatto sociale dal livello delle forze produttive; rivoluzioniamo la scuola; studiamo il mondo; scriviamo libri o produciamo oggetti artistici: tutto questo può avere un senso (un senso anche politico, proporzionato alla diffusione o alla potenza intrinseca del prodotto) ma se vogliamo capire qualcosa del comportamento degli artisti (o dei ricercatori, o dei sociologi ecc.) per carità non dimentichiamo i soldi. E non i soldi metaforici, tipo *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, ma proprio quelli veri, quelli con cui si comprano, o non si comprano, le macchine le case gli abiti i viaggi le mani e la testa della gente. Gli artisti non sono gli specialisti della comunicazione ma i produttori di prototipi o pezzi unici da mettere in vendita per gente ricca. Se non ci riescono non sono più artisti ma artisti falliti e fanno il manovale, l'impiegato, il funzionario, con velleità artistiche (e gli artisti debitamente li irridono, con piena coerenza perché il metro di cosa la gente ricca deve comprare o no sono loro).

La convinzione che i processi di formazione dell'uomo, e quindi la scuola le istituzioni la comunicazione di massa le organizzazioni politiche, abbiano un'importanza primaria nel determinare la società e i suoi mutamenti è condivisa da molti. Che i linguaggi e i concetti usati nel comunicare e nel fare scienza non siano irrilevanti è noto e condiviso. Non bisogna però dimenticare la materialità del mondo e la materialità dei rapporti umani. L'operare sui linguaggi consapevolmente ha senso nella misura in cui si è in grado di determinare o di descrivere i risultati dell'operare; nella misura in cui si ha cioè una teoria dei linguaggi su cui si opera. Per cambiare i concetti di una scienza non basta dire che quelli attuali non ci piacciono. Purtroppo invece è frequente che la convinzione dell'importanza dei processi formativi sfoci nel cortocircuito di cui la proposta di Mari è un esempio: nel proporre cioè un intervento esplicito, politico, direttamente sulle discipline attraverso cui alcuni dei processi formativi si esplicano sostenendo l'autonomia e il peso determinante dell'intervento. Purtroppo non basta l'operare volontario nel campo del linguaggio di alcuni volenterosi per cambiare il mondo. Lo si può cambiare, anche se solo in parte, se si cambiano alcune delle strutture sociali attraverso cui la disciplina si esprime. La giustificazione teorica dell'operare dei medici di Gorizia (Basaglia, Jervis ecc.) e di tutti quelli che si battono per l'apertura degli ospedali psichiatrici forse non è solidissima; alcuni aspetti per esempio la mancata critica immanente alla psichiatria ufficiale o la mancata storicizzazione e precisazione della critica dall'esterno, sono senz'altro una debolezza. Però gli ospedali li hanno aperti. E questo cambia qualcosa. La loro

azione è stata direttamente politica perché si è svolta su un terreno politico ed è stata autonoma perché non sono stati ad aspettare il placet di nessuno. Ma nella misura in cui scrivono solo non fanno politica e non fanno psichiatria. Perché la comunicazione diventi politica deve interessare in maniera coordinata milioni di persone, dalle due parti, deve essere organizzazione o scuola, con tutte le tecniche e tutti i linguaggi adeguati, ma su scala sufficiente. Anche in queste cose vale il principio di ragion sufficiente.

E allora che cosa resta dell'autonomia del lavoro dell'artista o del ricercatore « isolato » (cioè di alcuni pochi che si pongono criticamente nei confronti della loro professione)? Resta il loro lavoro di artisti o di ricercatori. Che magari riuscirà a trascendere il suo aspetto di merce e diventare verità; che magari può anche diventare politica; ma non necessariamente lo diviene. Questo è il secondo dissenso grave con la « proposta di comportamento ». Non basta un atteggiamento, soprattutto se gratuito, a conferire positività a un comportamento. A questo livello contano i risultati.

Proprio perché la scienza, i linguaggi, sono importanti, è importante il loro mutare; è importante il persistere o il mutare delle attività che li producono. Perciò il comportamento di chi scelga di rispettare le regole della propria ricerca, se è capace di precisarle, se ne ha l'intelligenza e la cultura, è difficilmente attaccabile. Certo sono pochi i settori in cui l'impresa può essere ragionevolmente tentata; in molti si può barare troppo facilmente (o si è costretti a barare). Tuttavia io lascerei arbitri loro e il tempo di ciò che fanno. Tra tanti mantenuti decisamente porci che ce ne sia qualcuno che almeno soggettivamente porco non è non peggiora il mondo. Solo non si può dire di loro che hanno fatto una scelta primariamente politica.

La scelta rigorosa è quella di smettere di essere mantenuti e mantenersi senza usare la propria capacità specifica di ricercatore, di artista, di « politico » e usare le proprie capacità specifiche solo gratis (non anche gratis perché allora si fa solo il lancio pubblicitario a ciò che si vende). Anche questa non è ancora politica ma è sulla buona strada per diventarlo. Se non la si segue, se si accetta l'ambiguità di una comunicazione che è primariamente merce, allora non si dimentichino, se si vuole fare politica, gli atti che discendono dalla propria collocazione nella produzione. Dato che si è dirigenti o impiegati, padroni o dipendenti, famosi o ignoti, si guardi soprattutto a queste cose e non si pensi a tirarsene fuori con un problema o un atteggiamento.

L'azione consapevolmente politica e specifica di un ricercatore, di un artista, di un designer non può discendere che dalla posizione che occupa di fatto nella produzione. Essa non esclude un'azione politica *tout court* e non esaurisce il peso politico di queste attività specifiche. Chiunque può (o deve, a seconda delle capacità, delle convinzioni, dell'età)

1) svolgere una funzione immediatamente ed esplicitamente politica, organizzativa;

2) svolgere un'attività politica specifica alla sua funzione nella produzione, o nel senso di difendere i propri diritti, se è un dipendente mal pagato, o nel senso di negare tutta o parte la funzione (purché lo faccia sul serio, purché non si limiti a dirlo, purché questo rifiuto del ruolo come lo si chiama, non diventi masochismo o moda);

3) limitarsi a rispettare i criteri della sua disciplina, azione questa non consapevolmente politica, rispondente cioè a criteri diversi da quelli politici, ma che può portare a posizioni di rottura. Il documento non prende in esame questa possibilità e mi sembra in ciò contraddittorio. Mentre infatti si afferma che il metro per valutare anche l'operare specifico dell'artista o del ricercatore deve essere politico, anzi squisitamente e assolutamente politico, poi si rifiuta il giudizio e la sovrintendenza dei politici. Eh, no! Questo era il punto debole di discorsi simili, ma più rigorosi e coraggiosi, anche ai tempi di Vittorini che infatti usò questo argomento più nella prima lettera ad Alicata, la più sorniona e la più debole, che nella seconda, quella a Togliatti, in cui era alle corde. Se il metro di tutte le attività è la politica, cioè l'effetto diretto, consapevole, misurabile, sull'universo sociale, allora chi ne capisce qualcosa dell'universo

sociale ha l'ultima parola su tutto, e comunque ha il diritto di vita e di morte sui designers che dell'universo sociale mediamente non ne capiscono nulla. Oppure ne capiscono, ma allora hanno diritto di parola in quanto politici, non in quanto designers. Se si pensa che gli elementi linguistici, cioè per lo più inconsapevoli, della comunicazione sono importanti, allora l'operare su di essi è importante anche se non si sa dare immediatamente il quadro degli effetti e delle cause di questo operare a livello diverso da quello interno alla disciplina (anche cioè se non si sa dire che cosa cambia nell'universo sociale o in altri universi linguistici a causa di questo operare). Certo la politica può essere ridefinita ad indicare ogni operare collettivo consapevole; e in questo senso fare oggetti insieme con altri e per altri, lavorare sul come socialmente li si fa, è politica. Ma purché si ricordi poi che il termine lo si è ridefinito (io sono d'accordo con questa ridefinizione) e non lo si usi nel senso di una volta. Ci si ricordi cioè che il nesso tra queste cose e « la rivoluzione » è un nesso molto mediato. La politica « ridefinita » la si fa e non la si riduce, ma la rivoluzione più che mai accade.

Venendo al programma finale, almeno tre dei punti sono follemente megalomani. Se per ogni produzione artistica bisogna enunciare, anche solo come programma, in modo normativo cioè, non oggettivo, quali ne sono le conseguenze sul mondo, bisogna possedere una decente teoria del mondo. Direi che ne siamo ben lontani. Quindi gli effetti possibili sono due: si constata l'impossibilità e quindi si tace; oppure si bara.

Purtroppo la seconda eventualità è ben più probabile. Oltre agli ideologi di professione, che sono già troppi, si corre il rischio di produrre una valanga di ideologi dilettanti; e questa sarebbe una sventura.

Ancora una cosa sull'utopia. Non se ne fabbricano su ordinazione. Essere un utopista è difficile; non come essere un rivoluzionario forse, ma non molto meno. Cioè essere un utopista come essere un rivoluzionario, è anche se diversamente, un risultato non un programma. Non basta inventarsi o estrapolare una tendenza di sviluppo o un'idea del mondo futuro perché si possa parlare di utopia. Il più delle volte si parlerà di abbozzo mal scritto di romanzo di fantascienza o di balle. Un utopista è uno che senza avere la presa sul mondo sufficiente a cambiarlo (o senza coincidere con una tendenza reale di mutamento del mondo) ha però esplicitato una visione del mondo che realmente è desiderata o desiderabile, che discende necessariamente se non dallo stato del mondo così com'è dai valori realmente diffusi nella società. E di utopisti ce ne sono pochi. Non necessariamente i designers lo sono.

Per concludere: l'unico senso che si riesca a dare alla proposta è quello di una proposta « moralizzatrice ». O la smettete di blaterare di rivoluzione per poi dipingere o fare oggetti o pubblicità in modo bassamente mercantile o comunque irrilevante a qualsiasi fine sociale, oppure mi spiegate in che modo i vostri oggetti e il vostro dipingere cambiano il mondo. Se preso in questo senso di rigorosa autolimitazione la proposta sta; e se sia opportuna o no dipende dall'ambiente cui è rivolta. Per quel che mi riguarda mi rifiuto di inventarmi una visione del mondo, che ritengo nessuno sia in grado di tracciare oggi con una qualche serietà e penso che una buona forma di autodisciplina consista nel non enunciare ad ogni piè sospinto il proprio programma in maniera che risulterebbe anche se si richiede il contrario, del tutto scisso dalla propria attività reale. Purché poi faccia moltissime cose o scriva moltissime cartelle di risultati, una cartella di fini ultimi si perdona a chiunque una volta nella vita. Ma non più di una cartella.

## Theo Crosby

1 Una società complessa come la nostra vive sul compromesso, non sulle utopie. Col progresso tecnologico e sociale, si perde ciò che è irrecuperabile. L'utopia è per definizione qualcosa senza futuro.



Theo Crosby: illustrazione da « The Necessary Monument ».

2 La società tende ciò nonostante alla conservazione e al miglioramento di ciò che c'è già. Non ci sono ragioni per pensare che noi siamo in qualche modo più intelligenti dei nostri predecessori, ed è improbabile che noi possiamo trarre vantaggio dal disprezzare il loro lavoro.

3 Non c'è il « momento ». Il momento per migliorare è ora.

4 Un esempio è « The Necessary Monument » che tenta di spiegare, all'interno della corrente realtà tecnologica e finanziaria, una strategia per il terreno urbano.

## Antonio Del Guercio

È difficile rispondere, punto per punto, al testo di Mari, che è non solo stimolante (nella misura in cui propone in concreto un avvio di verifica collettiva del nostro operare, e — anche — un avvio di lavoro comune ideologicamente e socialmente compromesso, senza equivoci, dalla parte della classe operaia) ma ricco di proposizioni che andrebbero discusse una per una. Per quanto mi riguarda, questa discussione è consentita da un accordo fondamentale col senso vettoriale del testo di Mari, col suo asse portante: che è di ristabilire le condizioni di un nuovo schieramento nell'arte italiana di oggi; uno schieramento che rompa il più possibile con le ambiguità — oggettive e soggettive — che negli ultimi anni si sono determinate a sinistra sul piano dei rapporti tra ricerca artistica e lotta per la trasformazione socialista della società. Su queste basi, sommariamente indicate, la mia risposta cercherà di rispondere alle questioni poste da Mari, anche se nell'ordine d'una successione di argomenti che necessariamente si discosta da quella che egli ha proposto, per ragioni che, penso, traspariranno implicitamente dal contenuto del mio ragionamento.

Il quale, intanto, ha come presupposto l'impossibilità di separare quella che Mari chiama *visione utopizzante* dalla concreta situazione entro la quale ci si batte; voglio dire (e con ciò, ovviamente, svolgo una piccola polemica con la formulazione di Mari) che il socialismo scientifico non è un'utopia (una città



del sole) alla quale si cerca di *conformare* la presente società, ma il metodo stesso della lotta concreta, tattica e strategica, per sostituire alle contraddizioni tipiche della società capitalistica un nuovo livello della vita sociale, fondato sull'espropriazione degli espropriatori: espropriazione che porrà nuove questioni, nuove contraddizioni, nuovi conflitti, di nuovo livello. Le modalità specifiche di tale nuovo livello non sono prefigurabili a tavolino, ma saranno quelle che risulteranno dal complesso (e non schematizzabile se non per comodità didascalica) intreccio di tutti i fattori della lotta di classe. La quale, è ben vero, determina ogni cosa, oggi e domani, ma la determina attraverso tutte le sue specificazioni, economiche, politiche, culturali, psicologiche. Bisogna saper vedere (e non è mai semplice) come, al di là di ogni astratta purezza di schema semplificatorio, il filo rosso della lotta di classe corre (non sempre rettilineo, come vorrebbero i dottrinari) in tutte le manifestazioni della vita sociale, da quelle che più vistosamente (e più decisamente *in ultima analisi*, per dirla con Engels) espongono clamorosamente quel filo alla vista di tutti, a quelle che *paiono* più riservate, o segrete, o particolari, o addirittura individuali. E che tali non sono mai, se non nello specchio deformante della separazione capitalistica. Specchio che, però, qualche rivoluzionario prende per buono, limitandosi ad apporre un segno negativo alle immagini che esso ci rimanda; quando invece si tratta di ben altro, e cioè di contestare lo specchio stesso, e di ritrovare — anche oggi, dentro la separazione — il contenuto *generalmente umano* (Marx) delle specificità nelle quali si articola la *produzione di umanità* (Marx, ancora) che ha luogo contro la struttura disumana del capitalismo.

Donde:

a) non appiattimento della ricerca culturale e artistica sul momento politico (non suicidio dell'intellettuale), e massima considerazione al tema classico marxista della diversità dei *ritmi di sviluppo* tra le diverse attività umane, diversità che solo nei *tempi lunghi* (di solito, purtroppo, un po' più lunghi di quelli che la biologia consente all'uomo) si ricompone nella sua sostanziale unità;

b) sforzo — individuale e collettivo — per creare le condizioni nelle quali tale diversità di ritmi di sviluppo e tale specificità delle singole attività umane non si trasformi in rottura del filo rosso, in estraneità borghese del lavoro intellettuale e artistico alla lotta di classe.

Io scrivo di critica d'arte, e insegno. Mari mi chiede d'indicare come questo lavoro si rapporta, nelle mie intenzioni, al tema di fondo della trasformazione socialista della società. Ebbene, io voglio rinunciare a parlare di questo, perché sono francamente convinto che solo un'attenta, paziente, dettagliata e spietata analisi di questo lavoro da parte di un collettivo omogeneo nelle sue piattaforme ideologiche e metodologiche possa far sì che il parlare di questa serva a qualcuno e a qualcosa.

Vogliamo provare, invece, anche sulla base delle diverse risposte alla stimolazione di cui siamo stati oggetto da parte di Mari, a vedere se un collettivo di quel genere, omogeneo al di là delle differenze di uso di sistemi di segni (differenze, credo, non discriminanti a questo fine), possa tentare di farsi, e di vivere, e di operare in concreto? Vogliamo provare a vedere se la frantumazione della situazione artistica italiana nelle tradizionali chiesuole non possa essere, sia pure a titolo di esperimento di avanguardia, rotta, o almeno indicata come realisticamente liquidabile?

Ecco, se potessi trovarmi coinvolto in un tentativo di questo genere, con una prospettiva di lavoro collettivo d'un certo respiro, allora credo che molte cose potrebbero mutare, e che non poche priorità da ognuno di noi stabilite nel nostro personale lavoro per far fronte — come si può — alle conseguenze pagate anche a sinistra per la separazione, potrebbero essere riviste, e modificate anche in profondo. Mi pare, insomma, che la *proposta di comportamento* di Mari chiami in qualche modo alla verifica d'una simile possibilità; alla verifica pratica di essa, dico; quella che ci consenta di veder chiaramente sino a che punto le *differenze* che ci sono tra di noi sul piano delle scelte di linguaggio sono preclusive.

Ed è certo che se dovessimo accertare che sono preclusive (come

sinora è troppo spesso avvenuto), bisognerà trarne precise conclusioni.

## Giorgio De Marchis

L'imbarazzo di rispondere a questa inchiesta deriva anche dall'incertezza, a livello comunicativo, con cui è formulata la « proposta di comportamento » e ciò serve per intenderci con Enzo Mari sul fatto che una volontà di chiarezza (salva la buona fede) non basta affatto ad essere chiari come una volontà di suonare il violino non basta affatto per suonarlo: oltre alla buona volontà occorre il dominio perfetto dello strumento di comunicazione, cosa impossibile, poiché o è l'utopia del linguaggio matematico di Cartesio o è un linguaggio creativo e quindi, al limite, produttore di significati totalmente nuovi. Tra questi due estremi utopici esiste tuttavia il linguaggio che usiamo, che ha caratteri sociali e storici, verificabile entro certi limiti e produttore di significati nuovi entro certi limiti. Il modo con cui lo usa Mari è un po' assiomatico, il che non vuol dire chiaro: per entrare nel merito, è quanto meno discutibile che il fare arte sia « un aspetto della comunicazione... che riguarda le ricerche sulla proprietà dei modi di linguaggio », e resta aperto il problema di che cosa sia la componente estetica di tale comunicazione. Io sarei più d'accordo con una definizione che riconoscesse nel fare arte un'operazione conoscitiva che come tale determina il reale conosciuto e che trae la denominazione di arte da un insieme di tecniche fin'ora raggruppate sotto tale nome, tanto che, estendendosi il campo delle operazioni e il reale da esse determinato, il nome di arte non sembra coprirne più l'intera area. Può anche darsi che ciò non risulti più chiaro di quanto scrive Mari.

1 Credo di essere troppo condizionato come storico per avere visioni, tanto meno utopizzanti, di qualsiasi genere. Intanto non mi riesce di dare un contenuto generico alla parola società, quindi mi devo limitare a considerare la società in cui vivo, determinata geograficamente e storicamente, cioè la società occidentale o meglio quell'area di essa che è la società italiana e il suo centro canceroso che è Roma, oggi 1971. Inoltre devo considerare me stesso come persona sociale, cioè come una persona che in questa società svolge da sette anni una precisa funzione che è quella di storico dell'arte-conservatore nel maggior museo d'arte moderna dell'Amministrazione Belle Arti dello Stato italiano, nonché storico dell'arte in varie sedi pubblicistiche e organizzative. Non vorrei che ciò paresse un punto di vista ristretto (la visione utopizzante che ho per me come individuo è quella di essere seccato il meno possibile); è un punto di vista che evita di cadere nel tipo di oratoria di alcuni venerabili che enunciano una visione del mondo di un rigore calvinista e di un rivoluzionarismo giacobino come progetto che si esprime (per restare in campo linguistico) all'infinito e comprende il Vietnam, la bomba atomica, la segregazione razziale in Sud Africa, il fascismo brasiliano, e nel loro ufficio praticano in prima persona un lassismo gesuita e una corruzione bizantina. La propria responsabilità sociale si esplica principalmente nel campo della propria funzione sociale, cioè in quello in cui si agisce, considerando che ogni atto e non solo il voto elettorale (per restare nel campo della comunicazione) ha un significato politico dato che è quell'atto preciso che ha il suo posto preciso in un progetto di società. Sarebbe stupido e pericoloso fare delle gerarchie di significati. Sganciare la bomba atomica (salvi gli effetti) ha un significato politico tanto quanto la nota interpellanza parlamentare su Piero Manzoni: bisogna vedere se sono significati che si iscrivono nello stesso progetto di società. Se così fosse e se tale progetto non mi piacesse, la parte che mi toccherebbe per opporre un altro progetto sarebbe nell'ambito del mio mestiere. Naturalmente per corrispondere a un progetto di società bisognerebbe che ogni mio atto avesse un significato inscrivibile nello stesso progetto altrimenti ogni atto diverrebbe sintomo di un comportamento ambiguo. A questo punto vedo che mi resta ancora da formulare la visione utopizzante richiesta, ma non mi riesce di parlare in termini generali: il massimo che

posso dire è che vorrei vivere in una società in cui la cultura (intesa nel senso più largo e vitale della parola ma anche nel senso più tecnico e funzionale di servizio pubblico) fosse più libera di evolversi che non sia in questa.

2-3 La strategia migliore sarebbe di andarsene prima che ci cresca la coda. Andarsene in altri luoghi, in altre comunità. Se la società italiana si identifica con gli indici di gradimento della televisione siamo perduti. È una identificazione alla quale forse sfuggono alcune aree locali, come le città emiliane di vecchia amministrazione socialista o certe città toscane. Oppure andarsene più vicino al cuore della civiltà occidentale, dove la crisi è più violenta, in America. O dove la società occidentale non esiste.

O chiudersi nella propria turris eburnea di umanista rifiutando ogni funzione sociale attiva.

Altrimenti non vedo altre strategie possibili che svuotare le strutture in cui si opera con una tattica di rifiuto continuo a tutto ciò che ha un significato politico diverso da quello che vogliamo affermare coi nostri atti, rifiuto di ogni complicità e in certi casi perfino di testimonianza. Non preoccuparsi che la propria comunicazione venga strumentalizzata (questo è un problema di coscienza da designer, che io non ho) ma rifiutarsi, se ci si trova nella merda fino al collo, di chiamarla cioccolata. Soprattutto niente alleanze tattiche ma caso mai microstrutture per sperimentare i caratteri evolutivi della propria ricerca e per verificare, soprattutto, con chi si ha a che fare.

4-5 Non ho una gran voglia di esporre il mio lavoro specifico di storico: per quanto riguarda l'attività museologica è facile a dirsi, è un lavoro giusto (non si creda che io sia un intellettuale alienato, sono un intellettuale felicissimo di fare il suo mestiere) fatto in condizioni ingiuste, un lavoro che ha come committente lo Stato, dunque un servizio pubblico, in una congiuntura socio-politica avversa al suo funzionamento e al suo sviluppo.

La difesa dei fini istituzionali del proprio lavoro contro tale congiuntura è diventata la principale attività quotidiana di chiunque occupi un posto come il mio e non sia rimbambito o corrotto.

Al di fuori di questo l'indicazione che posso dare è quella del tentativo che ho promosso a Modena con «Arte e Critica» di creare, insieme a un nuovo strumento di verifica, un nuovo spazio e una nuova funzionalità alla ricerca artistica e critica. Tentativo in cui mi sono posto come storico ritenendo che ogni attività di comunicazione sia un fatto storico proprio di una società determinata nel tempo e nello spazio, dunque anche al presente.

Ma infine preferisco rispondere al capo quinto della «proposta di comportamento» col dire ciò che come storico non ho fatto, come nel Libro dei Morti le anime degli antichi Egiziani di fronte a Osiride: — Non ho fatto «presentazioni» né pagato né gratis (tranne una).

— Non ho collaborato a pubblicazioni o esposizioni di carattere pubblicitario commerciale.

— Non mi sono autocitato né ho scritto per fare vana pompa di dottrina.

— Non ho insegnato ciò che non sapevo e non ho affermato nulla di cui non fossi perfettamente convinto e per ciò non ho mai detto corna in privato di ciò che ho lodato in pubblico.

— Non ho mai usato la mia competenza specifica e l'autorità dei mezzi scientifici per spacciare il falso.

— Non ho mai creduto che un campo di ricerca fosse mio dominio esclusivo per esservi entrato per primo né ho difeso tale priorità più dei valori inerenti all'oggetto della ricerca.

— Non ho sfruttato a fini personali il lavoro altrui.

— Non ho concorso a cattedre universitarie mafiose.

— Non ho considerato i maestri come protettori e non ho piagiato i potenti.

— Non ho fatto uso come storico né della lacrima né del coltello ritenendoli strumenti estranei alla disciplina.

— Non mi sono venduto né per denaro né per paura né per vanità né per dispetto né per libidine.

## Mario De Micheli

1 Quando Marx, in una sua pagina famosa, afferma che «la produzione capitalistica è avversa a certi rami della produzione spirituale quali l'arte e la poesia», non pone soltanto il problema delle difficili relazioni tra l'artista e la società borghese. La sua affermazione va molto più in là. Egli cioè considera tale ostilità come qualcosa di intrinseco al capitalismo stesso, qualcosa che per la sua stessa natura è in radicale contrasto con la sostanza medesima dell'arte, ne è l'irrimediabile negazione. Se l'arte infatti è il risultato di un processo creativo, il meccanismo della produzione capitalistica, che tende a trasformare l'uomo da soggetto in oggetto, cioè a «codificarlo», a mutare la sua «specificità essenziale» in una «essenza a lui estranea», tende nel contempo a distruggere in lui il principio stesso dell'arte, il principio della creatività. Se quindi la società capitalistica riuscisse a realizzare compiutamente e universalmente il suo «programma», la morte dell'arte ne sarebbe, tra gli altri, uno degli esiti fatali. Da questo punto di vista ne consegue che ogni teoria che nega la possibilità di esistenza dell'arte finisce per coincidere o con l'identificarsi con la negazione medesima che è implicita alla natura stessa del capitalismo.

Di fatto però tale «programma di morte» non riesce a realizzarsi. La società capitalista contiene dentro di sé una contraddizione di fondo, che ne mette in discussione le sue strutture, che vi reagisce dentro, che le combatte. Tale contraddizione scaturisce dalle forze antagonistiche che agiscono contro il dominio tardo-borghese, dalle forze proletarie a tutte quelle altre forze che in misura maggiore o minore aderiscono, per non soccombere, a questa opposizione. Queste ultime sono quelle «frazioni intere della classe dominante» di cui Marx parla nel «Manifesto»: «frazioni (che) recano al proletariato molteplici elementi di cultura». Si legge nel «Manifesto»: «... quando la lotta di classe sta per venire al momento decisivo, il disgregamento della classe dominante per entro alla vecchia società assume un carattere così violento e aspro, che una piccola parte della classe dominante stessa, abbandonando i suoi, si allea alla classe rivoluzionaria, ossia a quella classe che ha nelle mani l'avvenire. E come già un tempo una parte della nobiltà passò dal lato della borghesia, così ora una parte della borghesia si unisce al proletariato, e segnatamente una parte degli intellettuali borghesi, che son giunti a intendere teoricamente il tutto del movimento storico». Tra questi intellettuali, indubbiamente, vi sono anche gli artisti.

Sono dunque le ragioni storiche della classe rivoluzionaria, che posseggono un potente magnetismo d'attrazione, a mettere in moto, nello stesso campo avversario, una serie di processi che avviano l'intellettuale tradizionale a trovare l'inserimento nella classe antagonista a quella da cui proviene. Non si tratta comunque di processi semplici, lineari, bensì di processi assai spesso complessi, contraddittori, talvolta anche carichi di tensione e drammaticità. È quello che vediamo accadere particolarmente in questi anni. Le nuove forze che si avvicinano al movimento operaio e alla teoria che lo guida, il marxismo, portano naturalmente con sé un insieme d'inclinazioni, di giudizi, di concezioni che in un modo o nell'altro risentono della loro radice formativa, della loro origine, il che crea di frequente incomprensioni, rifiuti, attriti, dando luogo a interpretazioni astratte e schematiche del marxismo stesso. Lo stesso questionario proposto da Mari rivela tracce di questa complessa difficoltà d'inserimento. D'altra parte non è che il movimento operaio abbia sempre saputo corrispondere in maniera giusta e opportuna alle difficoltà di questi processi in corso. Questa però è la situazione attuale, che si riflette nei suoi contrasti positivi e negativi insieme, anche nella produzione o negli atteggiamenti degli artisti.

2 Ogniqualvolta si tenta di irrigidire la dialettica di questi processi; di schematizzarla in scelte formali, di linguaggio; di bloccarla con la negazione di una possibile soluzione attiva; allora se ne vanifica l'energia, se ne ritarda la conclusione, la si rende più inquieta e tormentosa, se non del tutto improbabile. Un'affermazione come quella che considera «l'operare artistico»



privo di ogni « altra prospettiva » al di fuori di quella « d'essere strumentalizzato », rientra a mio modo di vedere in questo genere di tentativi. Ciò sarebbe vero se non vi fosse la prospettiva di trasformazione della società tardo-borghese in società socialista, se cioè, nonostante gli scontri evidenti, questa società fosse staticamente costituita in un'antitesi irrisolvibile. Ma tale è la tesi degli apologeti del sistema, una tesi che, pur rovesciandola, Marcuse ha sostanzialmente accolto. Tesi paralizzante, in cui s'arriva a negare se stessi come artisti al fine di non creare per il sistema, il che è un modo volontario di arrendersi al sistema che per sua natura tende appunto a impedire all'uomo di realizzare se stesso. Spingendo questa strana logica al suo estremo ognuno dovrebbe negare se stesso per quello che è, compreso l'operaio che vuole mutare l'ordine capitalistico delle cose. In realtà il sistema non è affatto qualcosa di onnivagante, onnipotente e onnipotente, capace di assimilare e digerire ogni contraddizione che gli si rivolge contro. Si tratta d'investirlo d'ogni parte, a tutti i livelli, compreso quello dell'arte, senza confondere il giudizio negativo che si deve dare sui rapporti di produzione con le forze produttive. Noi lottiamo per distruggere i rapporti di produzione capitalistici, non per distruggere le forze produttive, le forze cioè che hanno mandato e mandano avanti la storia dell'umanità. Il problema è quello di raccogliere intorno alla classe rivoluzionaria per eccellenza, la classe operaia, ogni altra forza produttiva, favorendo il suo distacco dalla complicità del sistema. Tra queste forze, appunto, vi sono anche quelle degli artisti.

3 Il questionario di Mari parla della comunicazione come della « componente più importante del rapporto sociale e della sua evoluzione ». Si può essere d'accordo con tale enunciazione. Ma la « comunicazione » è strettamente legata alla « comunicabilità ». Non vi può essere comunicazione se il « mezzo » di cui ci serviamo resta ermetico, aristocratico, puramente soggettivo. L'ostilità del sistema capitalistico all'arte ha spinto sempre più gli artisti a ritirarsi in se stessi, a cercare una difesa nel « regno inalienabile del proprio spirito », illudendosi di salvare così una libertà il più possibile fuori dei confini della storia. La borghesia stessa ha favorito questo « ritiro », che è stato ed è un modo di neutralizzare l'azione dell'arte in senso attivo. Nel processo di avvicinamento dell'artista alla classe rivoluzionaria è dunque il cerchio magico di questo soggettivismo, di questo individualismo, che deve essere rotto: È dal progressivo approfondimento del rapporto coi motivi, le ragioni, la realtà dinamica delle forze rivoluzionarie che nasce quindi, o può nascere, la vera spinta alla comunicazione e quindi alla elaborazione dei termini della comunicabilità. E direi che è proprio questa spinta agente che oggi si rileva in tutta una serie di proposte, se si vuole ancora fluide, ancora approssimative, ancora esitanti, ma reali nei loro modi e nelle loro intenzionalità. È in questo senso infatti che si muovono oggi numerosi artisti, provenienti dalle sponde più diverse, carico ognuno del peso di una propria specifica formazione, di una propria particolare forma di soggettivismo. È una tendenza nelle tendenze. Dal simbolismo al realismo, dal surrealismo all'arte pop, dal neo-dadaismo alle esperienze op, a tutta una serie di altre ricognizioni formali, si può ormai constatare una gravitazione di esplicito significato verso quei temi che in un modo o nell'altro hanno una connessione con l'uomo offeso e lacerato nella sua integrità, i temi della violenza contemporanea, della manipolazione delle coscienze, i temi della trasformazione radicale della società. E questi processi che si devono favorire senza preclusioni e pregiudizi, senza apriorismi, evitando di applicare ad essi, dall'esterno, criteri estetici pre-costituiti. Il problema di un'arte che sfugga al puro soggettivismo, quindi all'incomunicabilità, si concentra sui modi di un linguaggio che, sia pure non univoco, è tuttavia storicamente fondato. Non esiste il grado zero del linguaggio. Anche per il linguaggio funziona la dialettica. Il grado zero porta al gergo non al linguaggio. Un linguaggio storicamente fondato significa un linguaggio che nel presente sussuma criticamente il linguaggio o i linguaggi del passato con un'ipotesi su di un linguaggio avvenire. Quanto più l'artista riuscirà a identificare se stesso con le forze che spingono in avanti la storia tanto più il processo di abbandono della propria solitudine soggettiva potrà risolversi,

avviandosi così anche la elaborazione di un'espressione possibile nell'attuale condizione in cui siamo posti ad agire.

4 L'artista può dunque sfuggire e contrastare l'ostilità sostanziale del capitalismo all'arte non solo staccandosi dalla propria classe e trovando l'inserimento nella classe rivoluzionaria, ma anche per le qualità intrinseche dell'arte stessa, se criticamente liberate nel loro nucleo vitale da ogni sorta di mistificazione. Il principio creativo dell'arte è infatti per se stesso in opposizione all'azione reificante del capitalismo. Lo strumento fondamentale per cui il meccanismo delle leggi capitalistiche tenta, e anche con largo successo, di trasformare l'opera d'arte in una merce è il mercato. Quanto più forte è l'organizzazione capitalistica tanto più efficiente è il processo di mercificazione dell'opera d'arte. Ciò dipende dal fatto che il sistema capitalistico ha tramutato l'arte da bene improduttivo a bene produttivo. Questo fatto è intimamente collegato alle leggi del profitto. Produrre per il mercato significa così arrendersi alle leggi del profitto, degradare la propria opera al rango di un mero prodotto, assoggettarne il carattere a un padrone dispotico che impone la sua ferrea volontà, che stabilisce i ritmi del lavoro, che costringe a escogitare modi e procedimenti che consentano una rapida esecuzione per tener dietro alla richiesta e incrementare il profitto. Per Marx tuttavia il momento improduttivo dell'arte non si identifica col momento produttivo. « Uno scrittore — dice Marx — è un operaio produttivo non perché produce idee, ma perché arricchisce il suo editore », poiché ciò che vi è di produttivo nel lavoro artistico « non si lega per nulla al contenuto concreto del lavoro, alla sua specifica utilità, al suo determinato valore d'uso nel quale si traduce ». L'alienazione dell'artista e la mercificazione del suo lavoro avviene soltanto allorché egli fa identificare il momento creativo, che è improduttivo per sua stessa natura, col momento produttivo, quando cioè l'artista si sottomette integralmente alle leggi del mercato. In questo caso egli rinuncia alla libertà di creazione e accetta di essere egli stesso trasformato in un puro strumento di produzione nelle mani del sistema con tutte le conseguenze funeste che ciò comporta. Lo scrittore, afferma Marx altrove, « deve naturalmente guadagnare per vivere e scrivere, ma in nessun modo deve vivere e scrivere per guadagnare... Lo scrittore non considera assolutamente i suoi lavori come un mezzo. Essi sono un *fine in sé*, sono così poco un mezzo per lui e per gli altri che egli sacrifica la sua esistenza alla loro esistenza. Lo scrittore che s'abbassa a farne un mezzo materiale, merita, come punizione di questa prigionia interiore, la prigionia esteriore, la censura, o piuttosto la sua esistenza è già la sua punizione ».

5 Ma come agire contro la coercizione del sistema ostile all'artista e alla sua produzione, salvando la propria creatività dalla mercificazione? In questa lotta, indubbiamente, le possibilità di successo sono soprattutto legate alla decisione dell'artista, alla fermezza dei suoi propositi, delle sue convinzioni, che tuttavia non possono resistere che in rapporto con le correnti più vive e attive del pensiero moderno e più ancora con quel « committente ideale » che sono, appunto, tutte le forze antagonistiche in azione dentro e contro il sistema capitalistico. Quanto più stretti sono questi vincoli tanto più sicuro è l'esito della lotta. È chiaro comunque che in questa contesa, dove è in gioco l'arte come obiettivazione delle energie essenziali dell'uomo, l'artista deve essere disposto ad affrontare i suoi rischi. Ma è chiaro altresì che insieme alla decisione dell'artista, in questo senso, devono muoversi le forze antagonistiche del sistema a cui l'artista si richiama e alle quali si è unito, elaborando una strategia culturale in concreto, intesa a costituire dovunque è possibile strutture d'appoggio alternative alle strutture ufficiali. A questa opera sono chiamati tutti i centri di potere democratico, comunali, regionali, di fabbrica, di partito, ogni organismo di base. È una lotta che non si vince di colpo, ma spingendo avanti un processo generale di trasformazione della società, portando avanti giorno per giorno, ostinatamente, le proprie istanze all'interno e unitariamente alle istanze di tutto il movimento alla cui testa è la forza rivoluzionaria più conseguente, il proletariato. Isolandosi da questo contesto, in proteste individuali, si è condannati alla sterilità. La prospettiva finale di questa lotta è quella di una società futura dove l'artista perderà il « privilegio » d'essere

qualcosa di speciale, di diverso dagli altri uomini, poiché « la concentrazione del talento artistico in singoli individui con la conseguente soppressione di simile dote nella grande massa degli uomini, è una conseguenza della divisione del lavoro ». È ancora una tesi di Marx. In tale società « non vi saranno pittori, ma, al limite, uomini che, tra le altre cose, si occuperanno anche di dipingere ». Non la morte dell'arte quindi, bensì la morte dell'artista in quanto tale. In questa prospettiva, sin da oggi, è possibile operare.

## Fernaldo Di Giammatteo

*Per rifare il mondo, una storia del cinema?*

Non credo alle pistole puntate nella schiena, per fare cultura. Quando mai una pistola nella schiena ha fatto cultura? Con il terrorismo si ottengono magri risultati, anche politicamente. La vera « proposta di comportamento » assomiglia a un gesto terroristico, a meno che non sia un eccesso (commovente) di ingenuità. Ma preferisco pensare alla pistola.

Dite: fuori i documenti, confessa da che parte stai, che cosa vuoi dal mondo, come lo vuoi cambiare e come quello che fai sta in coerenza (se ci sta) con le tue idee (di trasformazione, di rivoluzione, di palingenesi ecc.). Chi vi risponde ha due strade da seguire: o è onesto e dice veramente chi è, o è un ipocrita, finge di essere quello che non è e vi racconta un po' di sciocchezze. Se si trova nella prima condizione, non ha bisogno di sottoposervi: basta quello che fa per dire tutto quello che è. Se si trova nella seconda, la risposta non serve. C'è, poi, una terza via: che l'intervistato creda, in buona fede, di essere un rigoroso rivoluzionario (o simili), ma che in effetti non lo sia. In tal caso, conta soltanto quello che fa, ed è sul metro del lavoro che, obiettivamente, si giudicherà il senso del suo contributo alla cultura. Il caso è diffusissimo, ma voi avete l'aria di non volervene — per un curioso pregiudizio — occupare. Allora, che chiacchieriamo a fare? Perché una cosa è certa, il vostro è un invito (terroristico) alla chiacchiera. Dubito che sia un buon modo per fare, come voi vorreste, cultura contro il sistema. Bastasse una dichiarazione di principi per essere in regola, ed evitare condizionamenti e mercificazioni varie, saremmo tutti rivoluzionari patentati, anche voi. Purtroppo, non basta. Faccio l'esempio mio. Sto scrivendo, da un paio di anni, una storia del cinema italiano del dopoguerra, 1945-1970. Tento di riconsiderare globalmente il cammino di una cultura che si volle « rivoluzionaria » (la cultura del neorealismo) ma che non fu nemmeno riformistica: e ciò mi sforzo di fare sui documenti (riesaminati) e sul linguaggio dei film (rivisionati in moviola, accuratamente). Non mi sogno di dimostrare alcuna tesi preconcetta, ma cerco di interpretare, secondo la loro logica interna e alla luce di 25 anni di storia (politica, economica, sociale, culturale), i fatti del cinema, di quello che è stato ritenuto un cinema glorioso.

Tutto qui. Che cosa otterrò, non lo so. Si vedrà alla fine, se avrò fatto opera utile, o soltanto divagatoria. E lo si verificherà, pezzo per pezzo. So, invece, che questo tentativo si propone lo scopo di esaminare alcuni pregiudizi, e di vedere perché nascono, quali conseguenze ebbero, a quali risultati ci hanno condotti. Accadrà così che alcuni film-cardine (per es. *La terra trema* o *Ladri di biciclette*) appaiano sotto una diversa luce: ecco, la differenza fra il loro vecchio modo di apparire e il nuovo mostrerà l'ampiezza (e l'eventuale valore) della ricerca. È evidente una cosa: una ricerca di tal genere non potrebbe essere condotta « da destra », anzi neppure potrebbe essere immaginata. Semmai, è condotta da un certo angolo visuale che si apparenta con le posizioni della « teoria critica della società », o che perlomeno ne subisce l'influsso. Questo, con la persuasione che la chiarezza serva a rendere più efficace una critica a quel sistema di cui tutti siamo figli e che, con troppa facilità, crediamo di conoscere ma in effetti poco conosciamo (perché, oltre tutto, il sistema è in continua evoluzione ed acquisisce a mano

a mano una forza presumibilmente sempre maggiore).

Una volta detto questo, che cosa vi aspettate? Che vi dica che sono per una società esemplata sul modello greco-militare o sul modello ceco-burocratico? E se, come spero, mi concederete che guardo a un futuro socialista (di cui magari vedo i contorni economici, con il passaggio di mano della proprietà dei mezzi di produzione, ma di cui non saprei intuire la vera sostanza sociale), che cosa avremo ottenuto — da questa dichiarazione — se non chiacchiere e fumo? O, espresso in altro modo, quale aiuto concreto (non mistificato) avremo dato al lavoro che tutti dobbiamo fare qui e ora, con questa società, in queste condizioni, con le nostre debolezze, le nostre incomprensioni, la nostra limitatezza? Nessuno, proprio nessuno, temo.

Resta in piedi, forse, l'esortazione: non cedete ai compromessi, pensate sempre al fine ultimo, impegnatevi nel cambiarla, la società, non dimenticate mai la vostra responsabilità. Benissimo, applausi. Ma a me le esortazioni sanno di tartufismo, di mala-fede (ce ne sono tanti in giro di cialtroni, un mucchio, lo sapete, li conoscete). Non credo che voi siate qui per fare censimenti, chi ve ne darebbe il diritto? I « benedetti » della rivoluzione non esistono, almeno sino al momento in cui non la fanno. Gli altri, i pargoli vezzeggiati della borghesia, andranno dritti per i fatti loro, e non verranno a confessarsi da voi (perché la vostra speranza sarebbe proprio questa, che loro vi dicessero in faccia che sono veramente i reazionari di cui parlate). O, se verranno, diranno il contrario di quanto pensano. E voi che farete, li prenderete in parola e li arruolerete nei battaglioni proletari? Detto sottovoce: una storia del cinema non basta per rifare il mondo, e non basta credere che il mondo sia da rifare per scrivere una buona storia del cinema. Le nostre utopie aiutano a campare e a lavorare, ma quanto valgano lo si controllerà solo sui risultati del lavoro. Nel frattempo, ci saremo fatti una bella chiacchierata.

## Franco Donatoni

Il 'modello' suggerito inizia con la seguente proposizione: « enunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società ». Esso, come i seguenti corollari, non è utilizzabile a causa della esplicita volgarità della sua formulazione. Cercherò di essere lapidario, anche se ciò non mi si addice.

Diffido delle visioni, mie o altrui, a qualsiasi rango appartengano. La fine dell'*utopia* è stata sancita da tempo: di essa si sono indebitamente appropriati i cultori del fumetto come genere letterario. Come delirio, *Utopia* vive nei residui della propria inespugnabile privatezza.

Lo *sviluppo* è proprio delle forme viventi, ad esso sono complementari il declino e la morte.

Il paesaggio che conviene alla nostra *società* (?) è quello cimiteriale, ove i trapassati siano salme e la morte un parametro produttivo. La trasformazione, solo, è inerente alle forme organiche: ogni processo naturale, estraneo all'univocità del decorso, non soggiace a finalità di sviluppo progressivo e suo luogo geometrico è il cerchio.

La *società* è un feticcio della moda culturale: esso sostituisce, nell'informe artificialità del collettivo, la nozione singolare dell'umano.

Penso che la locuzione *lotta di classe* — oggi — sia un mito verbale di modesta diffusione nel genere umano. I miti in declino — consuetudini verbali, con o senza appropriazione indebita di funzione pratica — sono già stati sostituiti da nuovi miti realmente operanti ma non ancora del tutto emersi alla coscienza individuale (non ancora miti, dunque, bensì eventi culturali). La sola speranza risiede nella coscienza singola: in essa vive inconsciamente il collettivo, così come in tempi remoti la coscienza collettiva recò il segno dell'inconscio individuale. Il collettivo non trova il suo luogo nell'esperienza artistica di oggi: essa preserva, nell'incontrastabile astoricità, la sua involontaria storicità.

La musica degli Anni Sessanta — è opinione personale? —



nasce nella privilegiata condizione di aver perduto tutto (avverarsi la profezia di Simone Weil): materia, linguaggio, forma, stile, figura, e così via.

L'indistinto si fa suono perché il suono ha rinunciato alla distinguibilità; la condizione particolare del suono-senza-figura è timbro (già non più arabesco) nelle cui maglie giacciono le memorie del comporre.

Esente da ogni afflizione ideologica — ideologia è sclerosi del pensiero — il compositore, privato della superstizione creativa, rimette l'io-prometeico alle forme della materia e avoca a sé l'inalienabile obbligo alla trasformazione delle forme esistenti. Egli considera la prassi compositiva non come uno strumento atto allo sviluppo delle forme, bensì come esercizio retorico di amplificazione e di messa in evidenza delle circostanze notevoli — Alessandria insegna! — ch'egli scorge nelle forme della materia consegnatagli dalla Storia. (Storia: Favola). La natura solitaria della sua attività modificatrice di apparenze non lo esime dall'atto pubblico col quale esplicita le apparizioni dei suoi processi compositivi.

Dal musicista di oggi si esige, anzitutto, di essere — nei migliori dei casi — un sismografo. Un sismologo, non può esserlo: egli registra la malattia del mondo — da tempo, ormai — perché non può che essere la coscienza malata del mondo. Ove non esiste che malattia, la sanità immaginaria è anomala. La sua attività è nel mondo e non può che offrire le conseguenze formali che l'accettazione del mondo gli consente. Il rifiuto e la connivenza sono inestricabilmente connessi nell'apparizione formale: il carattere enigmatico di essa indica la condizione di fuga in cui è posto il compositore odierno, la sua estraneità alla realtà autonoma della forma e quindi dell'opera. L'utilizzazione di essa è resa possibile solo perché il mondo — divoratore di forme — è disposto ad accettarne l'insolubilità formale. Sia detto in prima persona: cedo al mondo involucri sonori, in essi permangono i gesti del comporre — cicattici dell'invenzione divenuta obbedienza automatica all'arbitrario rinvenimento di un codice di comportamento. E oltre: vivo oggi in uno spazio angusto nel quale mi è consentito ricercare una personale meta-logica del segno grafico e ad essa affido la vita della coscienza compositiva. Tale coscienza è lontana e periferica alla fisica corporeità del suono, in esso non spero conciliazione e pertanto ad essa il suono è periferico.

Tale non-immediatezza del comporre estrania il compositore dal suono, ma non esclude che egli sia debitore al suono della propria condizione da esso suono estraniata. Il suono gli sopravviverà, non sopraffatto, e ad esso consegna le sue mitologie. Indecifrata, ogni opera conserva nelle motivazioni di ogni atto decifrabile l'enigmatico residuo del vissuto immotivato.

La musica d'oggi tenta di sfuggire alle cosmesi della cultura mummificandosi in sfinge — inautentica maschera che, nella sua indifferenza proteiforme, non impedisce l'allusione alla nullità del volto.

Comporre è atto mimetico del vivere: in esso si riconoscono i negatori del potere sopraffattorio su di essi esercitato dalla immaginazione e dalla volontà. Demiurghi amputati che hanno imparato a scorgere la violenza di ogni affermazione e nell'esorcismo di essa violenza si esercitano contro le proprie affermazioni coatte, essi praticano l'autopsia dell'atto creativo, essi si volgono all'espiazione dell'arte.

## Maurizio Fagiolo

La provocazione di Mari dà per scontato che « la comunicazione è la componente più importante del rapporto sociale e della sua evoluzione ». Benissimo. Ma vale per l'arte, o solo per la lotta di classe (come si dice giustamente più sotto)? Anche uno storico può fare « ricerca di linguaggio »: ma sono convinto che il suo lavoro (oggi) riguarda esclusivamente lui: il mio lavoro di storico (parlo di me perché sono la persona che credo di conoscere meglio) è a livello dell'hobby, soltanto che, a differenza dell'hobby, mi costringe a pensare, e quindi

mi procura una notevole rabbia quotidiana. Cioè: la proposta di comportamento di M.F. vale per M.F. e nessun altro: perché, ripeto, studiare e « categorizzare » può essere soltanto un « vizioso particolare ».

Le mie risposte 1-4 rischiano di essere ovvie e in-negativo.

In positivo, per quanto mi riguarda, la 5.

1 Una società che non sia come questa.

2 La strategia utile c'è già chi l'ha tracciata e c'è chi la sta portando avanti. Non so quanto sia utile in questo processo il tarlo dell'intellettuale afflitto dal complesso del morso-alla-mela.

3 Siamo al momento dell'insopportazione, della nevrosi. E basta.

4 Il mio lavoro quotidiano è la scuola: e non ci credo più.

5 Credo nella ricerca. La mia ricerca attuale (nata senza una precisa destinazione) è sull'EFFIMERO DEL BAROCCO, nell'ambiente Roma Seicento. Tutti studiano la storia: è quasi di moda. Molti studiano il Barocco come nascita della civiltà dell'immagine. Pochi hanno centrato filologicamente questo problema degli apparati provvisori, che oggi mi occupa.

Tema: L'effimero del Barocco: « quarantore, fuochi d'allegrezza, catafalchi, mascherate e cose simili ». / Metodo di ricerca: schedatura completa di tutte le fonti e ricerca di documenti sia scritti che visivi. / Luoghi di ricerca: le varie biblioteche (Roma, Londra, Vaticano), le raccolte di stampe, le sagrestie. / Il fine: analizzare un modello di « spreco ».

## Dario Fo

1 Ci sono degli esempi non più utopici ma precisi. Basta vedere la via che sta seguendo la Cina e, soprattutto, basta parlare con quelli che ne sono tornati. Io ho avuto la fortuna di parlare con degli operai che sono stati in Cina. E la cosa che li ha meravigliati maggiormente è questo discorso egualitario — non idiota naturalmente — per cui l'uomo, finalmente, non si sente più soggetto alla fortuna.

Ho letto un libro di un cinese, che si trova adesso in America e che, nel periodo della rivoluzione culturale, era già al servizio degli americani, nel senso che era nato in America e scriveva per un giornale americano. Si è trovato, durante la rivoluzione culturale, a scrivere degli articoli su quello che stava succedendo. E lo straordinario era lo stupore, il terrore quasi, di questo americano (anche se di razza cinese, il quale capiva benissimo il cinese perché l'aveva imparato dai propri genitori nati in Cina) davanti al fatto che gli operai, di colpo, decidono di gestire anche l'università, non accontentandosi più di gestire la fabbrica. E allora ci sono degli intellettuali che dicono: ma come! voi avete già la fabbrica da gestire e volete venire anche a gestire l'università. Noi gestiamo l'università. Allora gli operai dicono: no, voi per capire che cosa significa per noi lavorare, dovete provarlo. Ma non così, come espediente di venti giorni, come processo di vita normale, continuo. Adesso fate il favore di venire a lavorare anche voi. E questi dicono: ma perché dobbiamo distruggere quella che è la nostra conoscenza, il nostro sapere che è utile alla società, alla comunità, mentre qualsiasi altra persona può zappare, tirar su le pietre, concimare, spalare concimi e via dicendo. E questi, per contro, gli spiegano che non nascerà mai un uomo nuovo, l'uomo umano, se si manterranno queste diversità; che la divisione, e quindi la borghesia, e la divisione delle classi, sta già nel fatto del mestiere diverso che ognuno fa, e che, quindi, sempre è latente la borghesia, in ogni momento, anche in una società socialista, se non la si combatte e se non si fa la rivoluzione in ogni momento. Ecco qual è la società nuova. È una società di dimensione veramente eguale. E per eguale non si intende soltanto avere tutti una stessa paga o avere gli stessi diritti o le stesse libertà, come dicono gli intellettuali. Essa deve far scomparire realmente le classi.

2 Certo non è la strategia delle riforme quella della rivoluzione. Ho scritto addirittura uno spettacolo che è la storia della nascita delle riforme. La strategia del capitale imposta tutto sul gioco delle riforme, come valvola per sotterrare, per frenare



Dario Fo: *L'operaio conosce 300 parole il padrone 1000 per questo lui è il padrone*, 1969.

lo lancio del proletariato e della sua lotta. Essendo un marxista, e leninista, io vedo come unico modo la rivoluzione. Il fatto è che bisogna prepararla. E prepararla significa prepararla anche culturalmente. Mao Tse Tung dice che un uomo senza cultura (e cultura significa coscienza della propria origine, della propria situazione, della condizione di sfruttato poiché se non sai la tua origine, se non sai la tua storia, non sai come combattere) è come un sacco vuoto; nella rivoluzione sarà sempre un ribelle, mai un rivoluzionario. Col vento sembrerà pieno, ma quando piove — e spesso piove sulla rivoluzione — quel sacco te lo trovi fradicio fra i piedi, a farti inciampare. Il mio compito — da intellettuale — è quello di mettermi realmente al servizio della classe sottoposta, e come dice Lenin e, in modo definitivo, Mao Tse Tung, il dovere di un intellettuale è quello di mettersi a ricostruire, a ricreare la cultura del popolo.

3 Oggi il proletariato è in una posizione vincente. Basta vedere la situazione rispetto ad anni fa. Non c'era la Cina, c'era l'Unione Sovietica (il guaio è che l'Unione Sovietica è diventata revisionista). C'è questo grosso valore, questo momento straordinario delle lotte di popolo in Asia, in Medio Oriente, nell'Africa. Ci sono grossi fermenti nell'America del Sud e ci sono anche in Europa, ogni giorno, delle prese di coscienza delle masse. Ci sono anche dei momenti di rigurgiti fascisti, come nelle elezioni di questi giorni, ecc. Però bisogna dire che il proletariato è obiettivamente in una posizione strategica vincente.

4-5 Gli spettacoli fatti in questi ultimi anni sono nati proprio dal rifiuto dell'alibi dell'intellettuale. Giustamente Majakovskij, nella sua commedia « Il mistero buffo », mette l'intellettuale insieme alla prostituta. Sempre. Vanno di pari passo, si trovano sempre insieme. Ed è veramente l'intellettuale, come classe, una prostituta, al servizio dei padroni. In molti casi ha una origine proletaria e si vende ai padroni. Ed è proprio prostituta nel senso più deleterio perché, oltre tutto, si fa passare per rivoluzionaria agli occhi delle masse. Finge di non poter far altro e crea i sillogismi. L'operaio è costretto a vendere la sua forza-lavoro, non può fare altro; e certe volte si trova a fabbricare le bombe, i fucili e i mezzi di distruzione del proletariato stesso; anche l'intellettuale si trova a dover vendere il proprio ingegno

al padrone, perché è questi che ha l'egemonia della cultura. Si mette a scrivere, volente o nolente, per il padrone, anche quando scrive cose che hanno una faccia rivoluzionaria. Il padrone che cosa fa? I discorsi in chiave rivoluzionaria li usa proprio come momenti di catarsi, di liberazione, di sfogo. Commerciasse tutto il discorso che fa Marcuse (su cui sono d'accordo fino a un certo punto)... Per esempio, il pittore... C'è il pittore che è comunista marxista, dipinge alla maniera dei carretti siciliani, dei vascolari, quindi prende anche la forma, la dimensione del popolo. Però cosa fa? Dipinge l'eccidio dei braccianti, e quest'eccidio, attraverso i mercanti, va a finire in casa del padrone, che è stato proprio quello che ha ordinato di ammazzare i braccianti. Dice il pittore: ma io non posso fare altro, il mercato è in mano loro, i mercanti mi comprano, va di moda, in questo momento, il discorso allegorico-rivoluzionario. Forse devo smettere? Devo far soltanto rose? Ecco la mistificazione, ecco il momento dell'ipocrisia. No, tu ti devi rifiutare perché ne hai i mezzi e la possibilità. Non è vero che sei nella condizione del bracciante o dell'operaio. Chi ti ha detto che devi fare questo? È meglio che tu lo rifiuti. È meglio che tu dici « non dipingo più ». Perché è logico che quello che tu dai di aiuto al padrone è fondamentale. E il padrone, senza la propaganda, senza questo tuo discorso, sarebbe cadavere. E tu aiuteresti l'operaio, togliendo la possibilità al padrone di avere questi mezzi straordinari di addormentamento dell'operaio, di corruzione continua e di mistificazione. Ecco allora l'uscita dalle strutture del padrone che erano i teatri borghesi, i teatri dello Stato; il ricatto continuo dei ministeriali, per cui ti danno dei premi, delle sovvenzioni, a seconda che tu faccia un discorso corretto per il padrone, ci ha costretto a uscire e ricercare una via, una strada, dei canali, che siano realmente quelli del proletariato, che il proletariato riconosce come propri — questo è importante — perché noi facciamo discorsi che sono rivolti al proletariato. Viene un operaio, capisce tutto di questi discorsi. Mentre se va al teatro, al Carignano, di quello che dicono non capisce perché sono i discorsi della borghesia, sono le storie, gli stati d'animo, le crisi, il dramma della borghesia.



Che il « modello » proposto da Mari metta coraggiosamente il dito su una serie di piaghe di stretta pertinenza ed evidenza mi pare certo, e gli va subito riconosciuto con franchezza, quali che siano poi i dubbi di ciascuno di fronte ai revulsivi che tali piaghe comportano. Mari ci dice subito che in questi anni c'è stata una crisi politica, che per i più essa ha costituito non una misura di confronto ma una ragione di copertura personale, di chiusura ai motivi di una tale crisi; aggiungendo un invito a ridare significato, e comunicabilità operativa, al comportamento e singolo e collettivo di ognuno nella misura del proprio lavoro. La crisi è quella della credibilità di una burocrazia di servizio dell'intellettuale e delle motivazioni del lavoro che questi compie. Le differenziazioni che sono via via fiorite fra esser marxisti ed esser comunisti, fra l'intervento partitico o corpuscolare, tra azione « parlamentare » ed extra-parlamentare cominciano di lì. Il discorso di Mari vuol dire rimettere in discussione una larga fetta della nostra storia, più o meno recente, delle formule gratulatorie o narcisistiche che sono scattate di fronte alle contraddizioni o delusioni intervenute; e affermare che molto sia stato fatto per adire a un giudizio chiaro su questo moto, seguito all'engagement e allo zdanovismo, da parte dei critici dell'arte e della cultura, sarebbe barare al gioco.

Almeno riguardo ad un punto è mancata un'analisi, un punto in cui i vizi delle generazioni precedenti e delle successive si sono trovati d'accordo: a una pianificazione illuministica che predicava e stendeva i panni del dover essere della storia e delle sue magnifiche, progressive sorti è subito seguita la fuga in avanti utopica, scaturita da un moto sentimentale per cui le contraddizioni e le aporie esperite venivano sentite come offese personali a un modo di fare, di decidere e di comportarsi che ciascuno stringeva in mano come un talismano. Con le due solite « aperture » meccaniche: la disperazione e la libidine del naufragio; l'ottimismo e la libidine d'utopia. So bene che Mari usa in tutt'altro contesto quest'ultimo termine, ma il mio uso è volutamente quello vulgato, sino alla noia di incredibili « società estetiche » schedate da pur valenti professori. Grande artefice di regole, gran usufruttore di riduzionismi prospettici l'intellettuale degli anni Sessanta s'è visto saltare tra mano e le une e gli altri: e ha invocato il diavolo o il caos come nemico delle regole e del progetto tracciato.

Siamo alla questione della delega, e qui Mari giunge al cuore del problema: perché se va rifiutata la dimissione del proprio lavoro di fronte a una decisione presa fuori, da un fantomatico « politico », è pur vero che si tratta di riaprire il discorso politico, non solo come componente volontaria del proprio lavoro, ma come termine di relazione e dialettica con altre istanze e volontà omologhe. L'azione — dice Mari — deve essere collettiva. E qui inizia un discorso traumatico. Perché o ci si riconosce in una strategia la cui urgenza rivoluzionaria è tale da imporre una unità prima ancora di aver decifrato fino in fondo il valore collettivo e il gioco delle parti; oppure la strategia consisterà nel chiarire nella sua complessità il senso collettivo in moto. Nel primo caso il discorso è rigorosamente politico, e come tale deve esser strumentalizzato, impone la delega politica; né si può accettare il principio che la ricerca sia abbandonata a un disegno unitario utopico, in cui utopia è tensione verso un punto cui tendere senza che esso sia il risultato di una struttura minuziosa fino all'atto burocratico. Nel secondo caso il ragionamento è mediamente delegato, nel senso che la pluralità delle parti in campo introduce la possibilità di un dibattito a più registri e con varie possibilità di replica e correzione, sicché un qualche disegno di piazza è protratto nel tempo e sta più nella volontà di stringere i nodi al loro significato politico che in una politicità già approntata. In altri termini, se è vero che occorre « imporsi un codice di comportamento utile a liberare il rapporto dialettico della ricerca da tutte le strutture mistificanti » in un caso, il primo, si dovrà ritenere mistificante ogni struttura il cui apporto dialettico sia disforme dal disegno politico deciso in sede politica; nel secondo si dovrà tendere a riconoscere in una delega di noi intellettuali a noi politici il filo

del discorso, maturando un salto qualitativo all'interno della stessa volontà di ricerca. Venendo ai miei casi personali sono recisamente contro la delega ad altri, anche perché non so vedere il politico se non come ente dialettico, e paritetico, con altri enti o moventi di ricerca: ma non so non vedere la necessità del salto cui accennavo.

Si pone a questo punto l'attenzione utopica cui fa cenno Mari, anzi la « visione utopizzante », per usar parole sue. E qui i dubbi per parte mia sono molti. Non solo perché non so se la dizione sia lecito applicarla a un marxismo che utopia non è: anzi ho l'impressione che più si circoscrive di volta in volta la applicazione concreta di un'analisi marxista, meno si ipostatizza lunghi traguardi, e più è possibile lavorare con un qualche esito. E continuo a pensare come esito non un riconoscimento del nostro ubi consistam, ma della prassi volta a mutarlo. Non è solo questo: è che diffido molto dell'istituto della poetica delle nostre intenzioni, della dichiarazione di volontà (e credo che, in vitro, chi avrà lette tutte le risposte a questo questionario avrà modo di darmi ragione). Con buona pace di molti le poetiche di questo tipo (o ogni poetica?) sono coperture (coscienti o no: poco importa) di uno sdoppiamento tra quella che Mari chiama, e a ragione, « ricerca » e la sordità sociale nell'accogliere come tale la ricerca senza mistificarla, sono coperture di uno sdoppiamento socio-culturale. Ci sarebbe da discorrere di falsa coscienza. Certo il rischio è di vedere scaricare lì, nella poetica, tutto ciò che non si sa o non si può essere in termini politici, sicché si ha la non sublime rettorica di fingere un linguaggio poetico-politico senza compiere il passaggio di un ragionamento in termini politici. E che i metodi del genere letterario deformino la stessa visione utopica o ideologica è appena una conseguenza, con la differenza che tale infezione è coperta e giustificata dalla tecnica rettorica del genere. Sappiamo tutti quale serbatoio di indagini siano le poetiche, proprio per quanto celano: e quale indispensabile « archeologia » sia lo studiarne la doppiezza. Ma proprio in quanto archeologia, cioè per quanto di « altro », ci mettono tra mani. Ferma restando l'esigenza di un cotale studio, proprio per chiarirci i termini di applicazione di uno sforzo di salto come quello di cui parlavo sopra, lo studio stesso del meccanismo non ci invita a rovesciare il corso della volontà di enunciazione? Questa potrebbe essere, e per me è già, una forte indiziatura di tattica operativa.

Arrivati a questo punto non si può, in ogni caso, non porsi la domanda capitale, che non è: quale utopia, ma la seguente: l'utopia può scattare, oggi come oggi, su una definizione obbiettiva del mondo o non muove piuttosto da posizioni non obbiettive del mondo, posizioni spezzettate e interrotte? Su una coscienza in atto o su una falsa coscienza? O, se si preferisce, tale utopia giova a una visione obbiettiva o giova a una non obbiettiva? Fino al corollario tecnico in cui si specchia il nostro lavoro di ogni giorno, ammesso che lavoro esso sia: quale garanzia offre la nostra visione utopica di non esser velleitariamente giustificata e metodicamente (rispetto al nostro « modo » d'essere storico) esatta?

Infine, quali che siano le nostre certezze, le nostre identificazioni e le nostre poetiche si può decentemente rinunciare a un dubbio continuo di questo tipo?

## Francesca R. Fratini

Premesso che la rivoluzione è un fatto prettamente sociale e che è demandata, come suo compito storico, alla classe operaia, il problema della comunicazione a mio avviso passa del tutto in secondo piano; la sua importanza, ai fini della rivoluzione di classe, tende, per usare un termine matematico, allo zero. In effetti, se è vero che rivoluzione potrà esservi solo quando la classe operaia avrà preso piena coscienza della sua situazione, non bisogna però dimenticare che questa presa di coscienza è direttamente proporzionale a condizioni ben precise di tipo economico, sociale e politico. Per quanto sia necessaria una direzione ideologica delle lotte operaie (nonché una strategia

unificata e finalizzata) resta pur sempre il fatto che nessuna ideologia riuscirà mai a promuovere nessuna rivoluzione se mancano le condizioni obiettive perché ciò avvenga. In questo senso il problema della comunicazione è irrilevante, e a maggior ragione lo è quello della ricerca del linguaggio. Se è vero che qualunque linguaggio viene manipolato dalla classe che detiene il potere, è anche vero però che molto difficilmente una qualsiasi manipolazione riuscirà a frenare una spinta rivoluzionaria che parte dalle reali esigenze della classe operaia, sulla cui pelle passano le contraddizioni del sistema.

Ma anche ammesso che il problema della comunicazione possa avere un'incidenza al fine della rivoluzione, secondo me bisogna sempre tener d'occhio la portata e l'utile immediato della comunicazione. Due fattori vanno tenuti presente: 1) i canali, 2) la destinazione di una comunicazione qualsivoglia. È chiaro che il passaggio dei principali canali (radio, televisione, quotidiani, ecc.) dalle mani della borghesia a quelle delle avanguardie rivoluzionarie potrebbe avere un'importanza determinante ai fini della rivoluzione, ma è anche abbastanza chiaro che questo passaggio è strettamente conseguente (o parallelo) allo scoppio della lotta. D'altra parte sarebbe troppo ingenuo pensare di poter far passare attraverso questi canali (la cui importanza strategica è fin troppo nota a tutti) messaggi che non fanno il gioco della classe al potere; si porrebbe allora il problema di canali alternativi. Ma, a mio avviso, si tratta di uno pseudo-problema, come pseudo-problema è quello del linguaggio: perché, al momento in cui è necessario diffondere certi contenuti e certi messaggi, i mezzi e i modi di tale diffusione vanno studiati in rapporto alla destinazione e alla situazione particolare. Dall'inizio delle lotte operaie migliaia di tattiche sono state escogitate per la mediazione di messaggi, ed ognuna peculiare al momento ed alla situazione storica (non ultima quella dei rapimenti « politici » dell'America Latina): mettersi a tavolino per studiare il problema della comunicazione presenta il duplice svantaggio di rischiare di inventare una formula che di fatto, al momento dell'attuazione, si rivela inapplicabile, e, soprattutto, rischia di favorire il gioco delle modifiche e delle razionalizzazioni delle strutture attuali, gioco che come insegna il massimo partito operaio italiano, è molto più funzionale al potere di quanto non lo sia alla causa operaia. Nessuno, che si qualifichi come « tecnico », può pensare di essere con la sua esperienza utile in alcun modo alla causa rivoluzionaria; al momento in cui si accetta la divisione del lavoro si è inevitabilmente funzionali al sistema. Se si vuole fare la rivoluzione, e questo è il punto da chiarire, non c'è altra via che quella di essere dei rivoluzionari. La pura e semplice denuncia della manipolazione del linguaggio è pleonastica; il tentativo di impedire tale manipolazione comporterebbe il possesso dei canali attraverso cui la manipolazione avviene; infine, che il linguaggio venga manipolato non ha, a mio modo di vedere, alcuna importanza, il punto sta non tanto nello stabilire da chi e a che fine (cosa ormai più che nota) quanto semmai nel tentare una reversione del suo uso: ma anche questo, lo ripeto, è la conseguenza di un movimento prettamente sociale.

Resta l'altro aspetto del problema: « contribuire a distruggere le mitizzazioni culturali della classe egemone ». Il che equivale a dire colpire il sistema nelle sue sovrastrutture; per quanto la sovrastruttura sia sempre in rapporto con la struttura, a quanto mi risulta, è la struttura che determina e modifica la sovrastruttura, non viceversa: onestamente non credo che tutta la demistificazione culturale possa valere un solo sciopero in una fabbrica. Concludendo, credo che qualsiasi azione in questo senso, ai fini della rivoluzione sia del tutto marginale. Venendo quindi ai quesiti proposti, non posso che rispondere che:

1 per ciò che concerne la « mia » visione dello sviluppo della società (ed escludo che sia, in primo luogo, utopizzante e mia, in secondo luogo, più di quanto non sia la visione di ogni marxista) posso forse ricordare che Marx considerava lo sviluppo della società una transizione dal capitalismo al comunismo (attraverso le mediazioni e gli stadi che mi sembra qui inutile rielenare).

2-3 Rispondere a questi punti richiederebbe una serie di ana-

lisi che, ovviamente, non hanno niente a che vedere con il problema della comunicazione.

4-5 Se per lavoro di ricerca, si intende il mio lavoro di storico dell'arte mi pare estremamente evidente che è del tutto avulso dalla situazione reale delle lotte operaie e, quindi, del tutto inutile rispetto al fine da realizzare.

## Vittorio Gregotti

Ciò che ho sempre ammirato nel lavoro di Mari è il candore della sua disperata quanto continuamente frustrata ricerca di radicalità: o meglio, l'impossibile tentativo di mettere d'accordo la sostanza neopositiva del suo pensiero con le idee di rivoluzione, lotta di classe, classe egemone e così via, di cui parla continuamente e che incrociano sostanzialmente l'aspetto calvinista della sua morale, piuttosto che lo spessore delle operazioni fortunatamente contraddittorie che conduce sul piano creativo. Una volta detta chiaramente, dichiarata, per Mari la cosa dovrebbe essere fatta: ma non è così e la capacità di ognuno di noi di produrre cose che si dimostrano esattamente l'opposto delle intenzioni o cambiano di significato col farsi o magari col l'essere usate, è quotidiana. Pensare o sognare (o odiare) la rivoluzione, senza passare attraverso il pensiero dialettico proprio oggi non serve a nessuno. Quanto a me, contraddizione ed ambiguità sono proprio il materiale con cui lavoro tutti i giorni. È inutile che mi si chieda da che parte sto, perché proprio non lo so dire ed ho grande pudore a parlare delle intenzioni positive o rivoluzionarie.

Per quanto riguarda la politica, sono proprio contrario a riconoscerla come attività prioritaria, ma piuttosto come dice una persona che rispetto molto per la capacità di soffrire il proprio pensiero, lo psicanalista Ronald Laing: « per politica intendo il sistema di controllo e la lotta per il potere: la lotta per il controllo e il potere non solo sui mezzi di produzione, ma sulle persone, che sono elementi essenziali in modo considerevole anche se non esclusivo ».

Non mi si chieda di enunciare la nuova visione utopizzante dello sviluppo della società: aggiungerei un'ennesima versione alle tante che circolano sul mercato, tanto meno quindi posso definire « la strategia », parola per la quale ho una vera repulsione, come « tattica ». Al più posso dare un testo che ho scritto come introduzione per il concorso di alloggi IACP a Palermo e che ho fortunatamente vinto. Il progetto (merito dei miei generosi collaboratori Franco Amoroso, Salvatore Bisogni, Hiromichi Matsui e Franco Purini) mi piace molto e mi ci riconosco anche per la palese contraddizione in cui abbiamo lavorato e certo accumulato più che disciolto.

*La partecipazione a questo concorso comporta in qualche misura l'accettazione di una serie di limitazioni strutturali. Sul piano disciplinare esso ripropone tutti i vecchi margini del quartiere residenziale considerato come operatore fondamentale dello sviluppo urbano nella illusione di rendere città le residenze operaie e popolari, di contrastare con esse alla pressione speculativa che presiede all'ampliamento urbano.*

*L'illusione tale poiché un simile meccanismo di pianificazione da un lato rappresenta proprio la concretizzazione della legge di formazione della rendita fondiaria, dall'altra porta la completa disarticolazione della forma urbana proprio perché è solo apparente il grado di omogeneità proposto da altre tecniche e da motivazioni sociopolitiche; in realtà, essa rinuncia in anticipo a mettere in discussione la città esistente, le altre parti della città, le ragioni dell'uso discriminato della città stessa.*

*Il concorso, partendo coerentemente dalla proposta di piano regolatore e dalla relativa impostazione teorica e culturale, si muove nell'ambito di una concezione di ordinamento dello sviluppo stesso per separazioni di funzioni, tentando di ritrovare solo a livello giusto « l'omogeneità » dell'intervento; ripropone come valori primari la partecipazione ai beni di natura, all'ordinato sviluppo del consumo, piuttosto che il controllo di quelli del*



lavoro e della organizzazione sociale. Queste ultime considerazioni comportano il vaglio delle indicazioni che scaturiscono da livelli disciplinari differenti dal nostro; i problemi della dislocazione delle fonti di lavoro, dei trasporti, del reddito, ecc. ecc. possono essere trattati da discipline in tecniche speciali, i problemi dell'architettura, anche a scala dell'intera città, debbono essere condotti alla loro qualità più propria: quella formale. Noi ci occupiamo di questo aspetto.

Il progetto architettonico per la città è un momento di riflessione sulla storia, in quanto materia dell'architettura, ed è volta a definire un'architettura finita per una città precisa. Essa assume un atteggiamento particolare rispetto a quelle che sono le esigenze, le prospettive di sviluppo, le questioni tecniche che la città possiede.

L'architettura non propone « modelli » di sviluppo né indicazioni rispetto ad una strategia delle scelte; essa qualifica una singola mossa della vasta rete di trasformazione che la città manifesta — attraverso la sua definizione architettonica propone una dialettica tra la sua singolarità e l'immagine globale della città. Il progetto pertanto non si propone come « modello » ripetibile, ma la sua dimensione è quella della parte della città, come tale non rappresenta la formalizzazione dei lati funzionali esterni ad esso, ma la sua definizione anche funzionale e tutta interna al processo stesso di progettazione ed alla sua qualità formale: essa deve riacquistare, in architettura, tutta intera la sua specificità.

Nella logica di disarticolazione della forma urbana, così come proposta dagli attuali indirizzi che presiedono alle stesure dei piani regolatori la proposta architettonica, nel senso sopra detto, non trova, come riteniamo debba trovare, nella città, a sua volta intesa come architettura e nella sua storia, l'unico reale termine di confronto o di definizione. In tal modo la dimensione quantitativa dell'uso diventa termine falsante, poiché definita all'esterno. La dimensione dell'intervento, inoltre, propone nella logica economica che lo presiede livelli e dimensioni delle strutture di servizio destinate cronicamente ad una vita di sottosviluppo, di faticoso mantenimento, addirittura di postuma realizzazione. Specificatamente, poi, la localizzazione per dimensione e utilizzazione è lontana dal poter assicurare condizioni di integrazione di sia pure discutibili vantaggi di mobilità e di servizio urbano, di effettiva partecipazione ai diversi livelli di vita, di lavoro, di scambio, di lotta della grande città.

Il piano politico sociale ci ripresenta qui con fatalità il destino della periferia come luogo di segregazione sociale, quando non addirittura della deportazione dai tessuti vitali, anche se degradati, del centro storico.

La partecipazione ad una porzione ben delimitata di benessere ne fa i luoghi preferiti di accesso all'ideologia piccolo borghese in cui viene sistematicamente coltivato il principio della separazione del pubblico dal privato, della cultura della città e della campagna, della cosa politica e della cosa tecnica, del tempo libero, del tempo di lavoro.

È necessario quindi premettere che l'accettazione delle condizioni e limitazioni che regolano il presente concorso rende a nostro avviso assai problematico ogni discorso radicale, sia sul piano di rapporti politico-ideologici che su quello della programmazione urbana territoriale.

Noi presentiamo solo uno spaccato delle possibilità che la disciplina e le nostre scelte individuano senza attribuire i termini dell'una alle altre.

In questo senso le nostre scelte sono la critica all'ideologia di una determinata tendenza in architettura per l'intervento alternativo e tendenzioso in base al quale si seleziona e si articola il patrimonio che la disciplina stessa ci consegna. Per questo il nostro impegno è quello di indicare simultaneamente le contraddizioni esterne a noi e quelle nostre.

Riteniamo che le richieste del concorso già formulino implicitamente un arco di possibili soluzioni tutte riconducibili ad un'unica risposta: quella riferita agli schemi tipologici ed ineditivi dei quartieri operai e popolari che nati sotto la spinta di analisi comportamentistiche hanno teso e tendono ad oggettivare sulla base di criteri d'uso prestabiliti la soluzione abitativa, ponendola sempre come tale, cioè isolabile e perciò risolvibile.

Sicché scartanando una risposta provocativa non vi è altra soluzione che quella di aderire perfettamente alla richiesta, pena, altrimenti, la non risposta. In questo senso i nostri elaborati sono la diagrammazione più eloquente della richiesta. Il grado di complessità, talvolta raggiunto, nasce dall'utilizzazione di citazioni già sperimentate, quasi al fine di dimostrare la ricorrenza del problema nel tentativo di sottolineare e segnalare, in questi modi, la necessità di affrontarla partendo da capo ed in termini completamente nuovi. Con tali intendimenti abbiamo tentato di adoperare lo strumento disciplinare del disegno urbano nella misura in cui in esso siamo in grado di riconoscere uno strumento sufficientemente specifico ed articolato anche a livello della dimensione che noi dobbiamo affrontare al fine di produrre luoghi come cose dotate attraverso l'uso di significato comunicativo.

In che cosa consiste innanzi tutto questa specificità del disegno urbano, in che cosa si distingue dal tradizionale fare dell'architettura semplicemente trasferito ad altra scala dimensionale? Noi rispondiamo prima di tutto perché esso ci avvicina come strumento ad una nuova pratica disciplinare capace di controllo e stimolazione a livello dell'intero ambiente fisico. A questo livello di disegnabilità dell'ambiente propone le proprie specificità: prima di tutto attraverso alle materie con cui lavora il disegno urbano, il grado, la natura, la complessità delle relazioni che tra di esse si instaurano; poi il tempo, la durata del processo di conformazione come parametro determinante; infine il particolare uso che è necessario instaurare delle geometrie e delle misure.

Per quanto complesse nella forma e negli assetti le materie fondamentali a disposizione del disegno urbano non sono infinite ma precisamente numerabili; ciascuna di esse è inoltre portatrice di una serie di qualità che gli si sono stratificate nella storia, che gli vengono attribuite dal modello di cultura, che possono venir scelte da chi opera progettualmente. Prima di tutto vi sono le materie ricavabili dalla condizione fisica del sito, poi dai sistemi di aggregazione delle materie edilizie; poi dai vuoti, dai percorsi, dalla gerarchia dei nodi preminenti; poi dall'uso che viene fatto del materiale fornito dalla natura infine dalle gerarchie stabilite dai diversi livelli di organizzazione della materia su cui si opera.

La densità, la sequenza, la stratificazione di queste materie sono le categorie di operazioni disponibili al disegno urbano.

Il parametro della durata del processo di conformazione propone invece due diversi tipi di operazioni: l'innescamento dei processi di assegnazione del significato attraverso l'uso e quindi l'avvio dei processi di accumulazione che stabiliscono attraverso alla memoria collettiva una gerarchia tra i punti del sistema; dall'altro lato la problematica della disegnabilità del manufatto, dei gradi di avanzamento del suo processo di definizione.

Per quanto riguarda il tema dell'uso delle geometrie e delle misure è necessario affermare prima di tutto che spazio urbano, è per le sue caratteristiche specifiche assimilabile meglio di ogni altro alla rappresentazione concreta su grande scala del tema spaziale dell'interno, ne possiede gli ingredienti ed i processi di aggregazione tipici: l'incollamento di materiali eterogenei, la presenza di diverse scale di utilizzazione, tutte immerse in un continuum che non permette visioni esterne oggettuali.

In secondo luogo prendono qui enorme valore alcune categorie geometriche di natura topologica: la vicinanza, la successione, la contiguità, la lontananza, il contenere o essere contenuto, ecc.: in una parola prende decisa importanza la posizione relativa di ciascun elemento all'interno del sistema. Infine si svalutano largamente i processi legati alla conformazione estetica dell'oggetto, alla natura figurativa delle proiezioni e delle rappresentazioni alle tecniche di figurazione compositive al contrario la misura diviene lo strumento principale di costruzione della figura. Infine è necessario dichiarare che l'ambito in cui si muove la nostra problematica del disegno urbano si scontra in primo piano con la tradizione del nuovo costruita dal movimento dell'architettura moderna e diviene fatto come rapporto critico di lettura attraverso questa tradizione della specificità storica ed antropogeografica del luogo concreto.

Sicché proprio nei confronti della presunta anistoricità del movimento moderno, noi troviamo il primo elemento a cui contrap-

porci insito nelle richieste formulate in questi anni ai progettisti. Tutta la costruzione che sinteticamente abbiamo esposto sul disegno urbano è organizzata con la premessa di istituire un nuovo tipo di rapporto con il reale, con la storia.

L'analisi urbana è lo strumento critico fondamentale alla conoscenza per la costituzione del corpo dottrinale dell'architettura. Essa alla scala del suo complessivo livello di conoscenza permette una forma di controllo razionale di ogni architettura progettata o realizzata.

L'architettura dunque, definita come fatto essenzialmente conoscitivo di tipo razionale, costruisce la propria cultura sulla storia e sulle generalizzazioni delle analisi urbane. Essa interviene nella specificità di ciascuna città, ritrovandone al proprio interno la continuità storica; analizzare la forma della città significa, poter esprimere, nel progetto, il carattere permanente e positivo dell'architettura nel tempo.

La conoscenza della città, così rilevata dal disegno urbano espone la dialettica della forma urbana all'interpretazione disciplinare organizzata da strumenti e tecniche precise.

## Armanda Guiducci

La ricerca di linguaggio si presenta oggi a noi come la tensione tipica, addirittura costitutiva, dell'arte che la differenzia da ogni altra esperienza discorsiva e simbolica (per es. dall'attività religiosa o da quella magica; dalla scienza; dalla prassi quotidiana e dal discorso comune) dove la comunicazione è il mezzo ma non il fine o il valore stesso dell'esperienza. La collocazione dell'arte così concepita, nel contesto socio-linguistico dei sistemi di comunicazione in atto, quale una *funzione* entro quel contesto, è recentissima, appena scaturita dall'enfasi della presa di coscienza linguistica del XX secolo e dalla sociologia moderna. La coscienza dell'artista è stata finora caratterizzata in senso liberale dalla concezione che l'arte è ricerca di linguaggio nel senso dell'espressività, della creatività simbolica e dell'autonomia dei simboli. (Non a caso questa dizione troppo semplice corrisponde al grande movimento idealistico dell'estetica post-kantiana e post-hegeliana, rappresentanti emeriti Cassirer e Croce). La difesa liberale pre-marxista dell'autonomia della ricerca e del linguaggio dell'arte, storicamente importante la sua parte, è risultata tuttavia gravemente elusiva sia dei condizionamenti ultimi, socio-economici e politici, della ricerca artistica sia delle indirette ma efficacissime pressioni che ogni opera d'arte libera nel tessuto psico-sociale, nella realtà.

Più complessa dizione, il sostenere invece che, essendo ricerca o invenzione di linguaggio e dunque comunicazione sociale, l'arte deve possedere autoconsapevolezza della funzione specifica e complessa che esplicita nel sistema generale delle comunicazioni storicamente in atto, è affermazione ben più radicale: che supera (inglobandolo) il liberalismo estetico, aggiorna il marxismo diagnostico di struttura-sovrastuttura e, quel che più conta, fornisce all'artista un codice di comportamento.

Il pensare l'arte come una modalità specifica del comunicare la radica immediatamente sul terreno della socialità. Da un punto di vista antropologico, e da Darwin in poi, a livello di studi scientifici sul comportamento risulta verificato che la comunicazione, specie nel suo sviluppo simbolico presso la specie umana, è l'elemento nucleare di ogni sviluppo in società. Indubbiamente, dunque, la comunicazione è — ed è stata e sarà — la componente più importante del rapporto sociale e della sua evoluzione.

Considerata in sé, l'attività di comunicazione è tuttavia generica giacché è generale; è socialmente neutra o indifferente, copre tutte le classi come tutte le società, giacché è pertinente allo aspetto universalistico della lingua.

L'attività del comunicare diventa una forza precisata e rivoluzionaria allorché:

1) «comunica» la mistificazione o le mistificazioni del «comunicare» umano (Marx) e 2) riflettendo criticamente sull'uso del linguaggio, cioè «sui modi con cui vengono traslati e quasi sempre manipolati i bisogni primari dell'uomo» arriva

3) alla nozione di *utenza* della comunicazione, ovvero a «ritenere fondamentale come la sostanza e le implicazioni della ricerca vengono comunicate e percepite e soprattutto da quali interlocutori».

I reali effetti sociologici delle implicazioni — rivoluzionarie o non, eversive o non — di una ricerca artistica non sono infatti mai verificabili a livello di intenzionalità dell'artista (possono inconsciamente ricadere nella mistificazione) ma solo al livello oggettivo, sociologico e, se osservate a lungo periodo, storico, delle incidenze effettive sulla società. Sarà sempre solo questa verifica storico-sociologica, ben più fondata delle individue pretese innovatrici di ogni singola poetica a confermarci la forza reale eversiva di un'opera d'arte oppure a dirci se, magari contro le proprie stesse intenzioni coscienti, quell'opera ha fatto il gioco della stasi o della conservazione sociale.

Solo il genere di uso sociale e di utenza sociale sono i terminali oggettivi delle autentiche irradiazioni nervose, delle provocazioni e delle finalità a volte inconscie per cui un'opera d'arte, trascendendo il suo autore (Lukács più Freud), diventa una componente attiva dell'esperienza sociale.

Per tale ragione, sperimentazione, modalità nuove di espressione, rivoluzioni di natura sintattica, di per sé (cioè a livello di intenzionalità dell'artista) non significano assolutamente niente. Possono anzi, a verifica compiuta, risultare benissimo comunicazioni mistificate (altrettanto quanto l'opera di artisti coscientemente reazionari, genere Balzac o Dostojewskij, possono viceversa liberare inaspettate energie rinnovatrici).

Per questa stessa ragione — per la quale le implicazioni dell'opera socialmente usufruita non sono prevedibili a livello di volontà individuale e prima di una verifica oggettiva — le dichiarazioni con cui un artista affianca la propria opera — proclami, adesioni, firme — sono extravaganti rispetto alla reale forza di incidenza sociale dell'opera; e, rispetto alla grande efficacia sociale intima all'arte, marginali quando non contraddittori.

Sia che la forza di impatto sociale di un'opera risulti politicamente utile alla classe egemone sia che risulti utile alla maggioranza oppressa, in entrambi i casi ogni intervento non-artistico, ogni contributo o presa di posizione di natura diversa, si risolve, in verità, in una autogratificazione dell'individuo — giacché nessun intervento di questa specie può minimamente rafforzare o modificare o correggere il tiro dell'opera, la traiettoria sociale del suo modo di comunicare.

Un'opera compiuta e consegnata alla società, diventa un *oggetto* sociale alla stregua di tutti i prodotti degli istituti sociali considerati dall'antropologia (e l'arte è certamente uno degli istituti sociali più antichi, diffusi e significativi di una società), giacché, fuor d'ironia, diventa realmente un oggetto di consumo e di scambio fra uomini. Una volta fatta, un'opera d'arte precipita all'interno del «fatto sociale totale», per dirla con Durkheim, in un campo di sollecitazioni dove si attua la conversione dalla soggettività all'oggettività, dall'individualità alla collettività, dall'intimo al pubblico, dal personale all'impersonale. O, vista la società *sub specie* linguistica come un enorme, intrecciato sistema di comunicazioni, l'opera si dispone a un certo punto di esso e secondo una certa direzione, pronta ad agire come una sua funzione.

La consapevolezza e la riflessione critica sul *come* la sostanza e le implicazioni della ricerca artistica si inseriscono nel «grande circuito» delle comunicazioni e ricevono qui un'utenza sociale, dovrebbe, a mio avviso, diventar parte di una capacità di autocontrollo dell'artista nuova rispetto alla vecchia coscienza liberale e ingrandita dopo Marx e la sua scoperta della mistificazione, dopo la critica delle ideologie come campi eletti della manipolazione, dopo il concetto di alienazione, la sua traslazione all'arte e la verifica sul corpo della società industriale attuale, dopo Freud e le riflessioni su quanto nel linguaggio artistico è subconscio e inconscio, dopo Sapir e la scoperta di quanta parte nel comportamento sociale abbia, come nella lingua, l'inconscio, dopo gli studi dei linguisti russi sul linguaggio artistico come una funzione della comunicazione.

Riluttante a consegnare una volta per tutte e veramente l'opera alla società, l'artista liberale è stato soprattutto incapace di scor-



gere e sorvegliare il lungo, incidente, cruciale tragitto dell'opera nel drammatico mondo al di fuori della propria intimità spirituale. La sua responsabilità era profondamente limitata da questa incapacità di vedere e prevedere, che si affidava alle grandi, sagge e sempre buone strade dello Spirito.

Di fronte alla tragedia occidentale dell'arte, alla sua strumentalizzazione brutale oppure astuta — provenga essa dalle indebite appropriazioni delle società neo-capitalistiche come da quelle, altrettanto indebite, dei regimi zdanovisti o staliniani — la coscienza liberale è stata solo grido e impotenza.

Noi non possiamo più incarnare le sue frustrazioni, le sue rovinose consolazioni, il suo sogno cieco e chiuso di libertà. Di fronte all'irresponsabile o astensionistica *autonomia* fine a se stessa della ricerca artistica, unica forma di coscienza reattiva vivibile oggi si delinea la nuova responsabilità dell'intellettuale che si *autocolloca* criticamente *nella società degli oppressi*, e gestisce la propria libertà, mediante forme nuove di autocontrollo, non più dall'alto, ma dal basso.

Se il rifiuto della delega strettamente implica una maturazione politica collettiva, tutto riconducendosi allora sul piano orizzontale delle autoreponsabilità non ha più senso, a mio avviso, riferirsi ancora a una gerarchia di scelte, a una scala di priorità: la politicità, da ricerca prioritaria a ogni altra, diviene qualità inerente a ogni singolo ricercatore qualora costui, rifiutando insieme alla priorità fatalmente assegnata alla classe politica anche i diritti di privilegio accordati alla classe speciale degli intellettuali, e ponendo con ciò fine al sangue e allo squallore di una tragedia già vissuta, criticamente e autoreponsabilmente rientra nel corpo oppresso della maggioranza degli uomini, per autogestire la sua ricerca all'interno di quella collettività di dominati dalla quale sempre si era distaccato orgogliosamente per privilegiarsi in casta o in élite o in « classe speciale », perciò, dominante.

Mentre può continuamente mascherarsi dietro enunciati ideologici estremi quanto inverificabili, l'artista moderno si smaschera di fatto allorché la sua volontà di attuare un'azione per la collettività, per gli oppressi, risulta di fatto un comportamento sociale non più elitario o mandarino ma eversivo in senso orizzontale. Solo l'artista che autogestisce responsabilmente la sua ricerca all'interno della maggioranza e al di fuori dei discorsi corporativi e mistificati della sua « classe speciale » può controllare — ed ha vero interesse a controllare — percorso, uso sociale e utenza della propria ricerca. Egli è responsabile e consapevole « in proprio » della sua ricerca alla stessa stregua in cui deve esserlo, in una società orizzontale, il fisico nucleare che progetta o si rifiuta di progettare apparecchiature atomiche tenendo conto delle conseguenze.

Credo che come via di uscita dal professionalismo delle ideologie e « scelte ideologiche » conclamate, mistificazione *spesso* e inverificabilità *sempre*, all'artista non si offra oggi scelta strategica — di per sé già profondamente eversiva — più adatta a pervenire rapidamente a contributi rivoluzionari.

## Renato Guttuso

L'arte è uno dei fattori del rapporto sociale ed incide in tale rapporto in quanto capace di comunicare, al pari di ogni altra attività che appartenga alla realtà e al suo movimento. Sarei però assai prudente nell'identificare la tensione alla comunicazione con quella che, fino a tutt'oggi, è la « ricerca di linguaggio ». Fino ad oggi tale metodo « avanguardistico » (nel senso storico-artistico del termine) non ha portato ad altro che ad una serie di « profezie » a catena, l'una regolarmente smentita dalla profezia successiva. Non si può, nell'ambito di una attività rivoluzionaria, o tout-court concreta, procedere per « profezie », cercando di individuare « modi » particolari, per quanto suggestivi e provocatori essi possano sembrarci.

Si deve aggiungere che di solito tali modi ci appaiono suggestivi e provocatori dal punto di vista della « cultura » di cui siamo fatti e che nei confronti di una comunicazione reale ha il ruolo

di remora o di specchio deformante. Perché una « ricerca di linguaggio » abbia senso nella lotta di classe, esso deve trovare la sua ragione nelle cose stesse, deculturarsi, e perciò tenersi fuori dallo spirito culturale in cui fin'ora si è intesa la « ricerca ». Non esiste, in questo campo, nessuna tattica, nessuna ricerca di modi, ma la capacità morale e intellettuale di un contatto vero, con tutti i rischi di « catastrofi linguistiche » che la reale necessità di una comunicazione comporta. E, s'intende che le catastrofi sono tali solo se viste da un punto di vista « culturale », preformato e condizionato nelle strutture della classe egemone. (Vorrei ricordare che il bracciante Giuseppe Di Vittorio *comunicava* con le masse operaie allo stesso modo che con quelle contadine da cui proveniva, comunicava con le classi medie, con il popolo, senza ricercare i modi della comunicazione. Mentre oggi tanti agitatorelli preoccupati dei modi giusti filosofeggiano sui loro giornaletti, nella assoluta incapacità di ogni comunicazione).

Sono d'accordo, fatta questa premessa, sulla necessità di una azione collettiva che parta da un comportamento coerente nei confronti delle sovrastrutture in vigore. Perché ciò avvenga è necessaria la concretezza politica e a poco servono le dichiarazioni preliminari che, a mio avviso, implicano un metodo inficiato alla base.

Io non so se attua una strategia, né tanto meno a che punto di tale strategia si trovi il mio lavoro. Né credo giusta altra « utopizzazione » che quella riguardante il lavoro e il rapporto tra la propria coscienza morale e rivoluzionaria e il lavoro stesso.

## Vera Horvat-Pintaric'

- 1 Società socialista
- 2 sviluppo dell'autogestione
- 3 denuncia critica di quello che impedisce tale sviluppo
- 4 punto zero; impossibile mobilitare un gruppo il quale potrebbe svolgere una ricerca scientifica interdisciplinare
- 5 vedi punto 4.

In questo modello non posso includere:

- a) attività didattica all'Università/interventi continui sul campo della presa di coscienza e sviluppo degli strumenti critici verso la società/punto 2/
- b) interventi che si riferiscano a mass media e spazio collettivo / puramente individuali o con un piccolo gruppo degli studenti / perché sono prove e non delle ricerche vere e proprie / vedi punto 5/.

## Emilio Isgrò

*Machiavelli*

Compagni, è venuta l'ora di riconoscerlo: il poeta deve essere cinico, duro, implacabile, insidioso. E per lui, più che per il principe, trovo esatti gli attributi di Machiavelli: cervello di volpe, cuore di leone.

Due fuochi, nell'età del capitalismo avanzato, si incrociano sul poeta: il fuoco della borghesia, che lo disprezza perché crede di poterlo corrompere con il denaro; e il fuoco dei burocrati che pretendono di guidare la rivoluzione del proletariato e non sopportano interferenze nei loro giochi di potere.

Preso tra questi due fuochi, il poeta è costretto a destreggiarsi con astuzia e coraggio. Chi va in giro con le valigie piene di dinamite, non può gridare ai quattro venti: « Io porto la dinamite ». Qualche volta, per sfuggire ai controlli, il poeta deve fingere d'essere incapace d'intendere e di volere.

Il poeta chiede di non essere fucilato; ma i borghesi e i burocrati non concedono nulla senza contropartita, e il poeta



dovrà guadagnarsi la grazia. Sarà un servo, ma gli verrà concesso di sedere a tavola con il capitalista. Sarà un proletario della cultura fra altri proletari, ma gli verrà accordato il privilegio di non portare la tuta. Sarà un delatore, ma la sua delazione verrà chiamata libertà di coscienza dai borghesi e dedizione alla causa dai burocrati.

Il poeta è un proletario al quale la borghesia rende l'onore delle armi in caso di morte.

Per compensare i pesanti onori che gli vengono dalla borghesia (quando gli vengono) il poeta cerca sollievo nella comprensione del proletariato. E il proletariato forse gliela accorderebbe; ma non gliela accordano i burocrati che reggono le sorti del proletariato.

Il poeta è un proletario al quale tocca scontare tutte le contraddizioni nella grande età del trapasso dal capitalismo al comunismo. Ed è per sopravvivere fisicamente e mentalmente che egli sperimenta fino in fondo l'astuzia e il coraggio raccomandati da Machiavelli. È per vivere che desidera la rivoluzione: perché fuori di essa non trova salvezza. Deve fare politica, e la fa. Ma per lui le leggi della politica sono capovolte. Non si tratta di tenere il potere in nome della poesia, ma di rifiutarlo perché illegittimo. Non si tratta di riaffermare il principio d'autorità, ma di negarlo. La poesia appare spesso come una centrale del potere borghese e burocratico, e il poeta saboterà questa centrale. Può darsi che egli operi nelle dimensioni dell'utopia; ma intanto, di fatto, la poesia diventa una terra liberata che aspetta di estendere il suo dominio alle terre circostanti.

Privilegiato fra gli oppressi, il poeta si accorderà l'ultimo privilegio: quello di sopprimere se stesso e il proprio privilegio. I mezzi di produzione della poesia sono del popolo, e solo il popolo può gestirli.

Il poeta rinuncia alla persuasione occulta: non crea il mistero, svela tutti i misteri.

#### *Machiavelli 2*

Il discorso che precede, machiavellico e fiammeggiante, l'ho pronunciato il 4 aprile 1971 agli Incontri Sincroni di Rimini. È un discorso astuto, ma non dirò ai nemici del popolo dove risiede la sua astuzia. Mi limiterò a pochi chiarimenti.

a) L'immagine del poeta considerata nel mio discorso è quella del poeta in età borghese: cioè nell'epoca in cui la divisione del lavoro tocca il suo perfezionamento.

b) Definisco il poeta un proletario sulla base dell'affermazione di Engels: « Il proletariato è quella classe della società che trae il suo sostentamento soltanto e unicamente dalla vendita del proprio lavoro e non dal profitto di un capitale qualsiasi ».

c) Ne consegue che il poeta si schiera con il proletariato non per paternalismo (come è il caso di tanti intellettuali « di sinistra » e di tanti professionisti della rivoluzione) ma per un preciso interesse di classe.

d) Non accetto che i politici diano un giudizio sulle mie parole e sulle mie azioni, sulla mia rettitudine o sulla mia ambiguità. E non lo accetto per un motivo assai semplice: che io stesso sono un uomo politico.

e) Rifiutarsi di tenere il potere in nome della poesia, non significa respingere il potere; ma semplicemente rinunciare a gestirlo come un privilegio.

#### *Machiavelli 3*

Non dirò mai quale è la parte più importante del mio lavoro e quale è la meno importante. Non farò descrizioni accurate, non rivelerò dove finisce la tattica e dove comincia la strategia. Il nemico di classe deve sempre avere il sospetto che io sia armato quando sono disarmato, e che sia disarmato quando invece sono armato.

Un tempo sostenevo che la poesia fosse facile farla e appartenesse al popolo. Ma fare è una fatica e anche il popolo ha il diritto di essere pigro. Per questo oggi dico: « La poesia

non c'è bisogno di farla, la poesia si fa da sola, la poesia è ». Quando, come e per quali strade lo deciderà il popolo.

Ma anche il mio rapporto con il resto del popolo va chiarito; con un enorme striscione rosso, con una scritta gigantesca.

## Francesco Leonetti

Mi avviene di essere interessatissimo alla « proposta di comportamento », al testo teorico di Mari, senza potere invece accettarne l'impostazione. Io mi trovo d'accordo nella sostanza; mi riesce giusto e acuto lo scopo di connettere la nuova politica con la cosiddetta « ricerca » ossia con l'operazione creativa e specificamente linguistica. Ma i termini usati da Mari (e, con i termini, i riferimenti e i principi) e per esempio il parlare di « ricerca politica », il definire « l'attività rivoluzionaria » come « attività di comunicazione », e così via, mi pare che mostrino una estensione continua e varia di concetti disciplinari e metodologici da un campo all'altro.

Il punto primo, secondo me, consiste oggi in questo: se si vuol dare una priorità alla « ricerca » inventiva e scientifica, con un suo valore assoluto o neutrale che è caratteristico della concezione borghese del mondo e del lavoro intellettuale, o se si considera decisiva la « posizione » (la scelta di classe, i rapporti politici, la critica dell'ideologia). E se si stabilisce questo come primo punto, ne dovrebbe venire per conseguenza un discorso impostato piuttosto con i termini-concetti delle scienze umane e in particolare con quelli della teoria politica e sociologica che sono correnti oggi nei nuovi movimenti politici attraverso tre o quattro atteggiamenti principali (o quanto meno con quelli della Scuola di Francoforte o dell'estetica di Benjamin).

Sono certo d'accordo con Mari che vi è un comportamento verbale, proprio dell'impegno della vecchia sinistra, che è contraddetto negli intellettuali da tutto il loro contesto pratico di relazioni interessate e di destinazione delle loro opere-merci: vi sono stati studi critici su tutto ciò (per es. nella rivista « La critica sociologica »). Rompere tutto ciò è il giusto compito di un'avanguardia intellettuale: che appunto si dichiara intellettuale, riconoscendo il proprio privilegio nell'attuale divisione sociale del lavoro, prima di darsi artistica o letteraria o professionale. Non mi sento però d'intervenire in breve riassumendo le proposte teoriche e pratiche che su questo punto ho portate avanti in questi anni nella rivista « Ché fare », sotto la definizione di « decentramento ideologico », in riferimento iniziale alle conversazioni a Yenan, polemizzando con l'idea di uno spazio contestativo specifico degli intellettuali, attraverso scambi con compagni italiani e americani e francesi.

Ritengo in conclusione che la proposta di Mari sia ottimamente preliminare, domandando a ciascuno di « esporre » il proprio lavoro in corso, cioè di usare un discorso espositivo del proprio lavoro o un'aggiunta espositiva alla propria opera (imitando, cioè, l'esempio dei grandi scienziati, dal Marx di « Lavoro salariato e capitale » al Freud o Einstein autori di trattati divulgativi autentici). Ciò vuol dire per prima cosa « collocare » il proprio lavoro con esattezza: ed è possibile far questo anche con i cinque punti indicati da Mari.

1 Ritengo che l'attuale fase della storia sociale sia costituita dalla decadenza del capitalismo imperialistico e dalla prepara-

zione alla conquista del potere da parte della classe proletaria guidata dai principi del materialismo dialettico.

2 Ritengo che la strategia marxista-leninista, cioè l'applicazione creativa del pensiero di Mao Tsetung come pensiero della rivoluzione cinese con i suoi motivi fondamentali leninisti e le nuove teorie della « pratica » e della « contraddizione » e delle « due linee », deciderà nei prossimi decenni questo scontro mondiale in favore della causa del proletariato.

3 Lo sforzo di chiarire come e perché la teoria-pratica leninista abbia subito un'involuzione revisionistica nel corso degli anni Cinquanta è il compito attuale utile, tattico-strategico, così a livello del lavoro politico come del lavoro intellettuale.

4 Il mio lavoro particolare di elaborazione teorico-politica, accanto ad alcune azioni col movimento di massa e ora alla militanza marxista-leninista, si svolge con la rivista « Che fare » dal 1966-67, è coerente con le premesse enunciate, e ha costituito fin qui un'interruzione del lavoro inventivo letterario, che secondo me deve discendere da una nuova linea politica, anzitutto, cioè da una pratica sociale e da una cultura antagonista a quella borghese capitalistica (entro la quale siamo coinvolti). Ritengo anche importante la scelta di uno « stile di vita » (o comportamento in senso americano) in cui vi sia riduzione dei propri bisogni — come già sostenne il movimento beat —, o l'eventuale finanziamento di gruppi rivoluzionari o le attività autorganizzative e cooperative di collettivi o circoli intellettuali.

5 Compio inoltre nella stessa rivista (cfr. il n. 6-7 e ora il n. 8-9, maggio 1971) alcuni tentativi di scrittura letteraria, e preparo con un collettivo un film « militante » (secondo la teorizzazione che di « militante » — in contrapposizione a « politico » — ha dato per il cinema Pio Baldelli, anche nella rivista citata, n. 6-7). Considero secondario questo lavoro ma non lo considero insignificante e cioè « borghese » come è opinione caratteristica degli operai.

Se devo dire in breve i motivi che mi guidano in questa ripresa (mentre non ho sollecitato fin qui la ristampa dei miei libri anteriori, dei quali tuttavia darò più oltre in qualche occasione un giudizio assai articolato), posso dire quanto segue, ripubblicando qui — per l'invito di chiarimento — in parte uno dei miei nuovi esercizi.

Ho ora diffidenza verso una ricerca di modi espressivi letterari che si possa dire realistica o contenutistica, simile a quella che ha caratterizzato il periodo di dopoguerra ed in genere è propria dei periodi di accentuata trasformazione o mobilità sociale. Non m'interessano però più i modi di semplice scomposizione semantica e sintattica che sono stati caratteristici dell'« avanguardia » europea fra il '60 e il '65 (anche il mio ultimo libro « Tappeto volante », romanzo, cercava d'intervenire diversamente, con una astrazione determinata). Mi applico ora a un procedimento linguistico da me inventato, che consiste in un'« azione » su testi esistenti, rovesciandone o ricreandone gli elementi connotativi. Tale esercizio è apparso interessante a diversi amici: credo di poter farne riferimento esplicito: a Franco Fortini, che apprezza piuttosto il risultato, a Paolo Valesio, che mi ha detto che i suoi studenti a Harvard vi hanno riscontrato con lui un primo procedimento di « demistificazione » compiuta con la stessa scrittura letteraria.

« Racconto-azione » - trattamento a connotazione rovesciata del reportage americano « La CIA contro il Che », 1969, scritto da Andrew Saint-Georges per « True » - « Paris match » - « Vie nuove » 2 ottobre 1969.

Un avventuriero, un nemico pubblico, terrorizza gli americani, i cittadini del mondo, che lavorano tranquilli intensamente. È evaso nella giungla con altri 17 di cui 11 nominati da lui generali, nel novembre 1966, iriconoscibile per una plastica facciale, senza barba, anonimo, con un sigaro in bocca, strafottente e perbene come fosse un padrone. Noi sappiamo dal suo profilo psichiatrico che è rimasto sempre il giovanotto disordinato con camicie sporche e unghie nere, rumoroso nel mangiare, chiamato dai suoi compagni « il maiale », in rapporti difficili coi genitori e portato a rovesciarne la colpa sulla società, con un complesso verso gli amici mandati da lui a morte in evasioni precedenti. Infine

nel marzo 1967, dopo mesi, viene rintracciato dagli esperti di tecnologia, per un suo errore d'ingenuità, che si può spiegare solo in un mitomane ancora adolescenziale e disadattato, abile a recitare ogni parte ma incapace di controllare i suoi gesti di amore con le compagne. È accaduto probabilmente che nel suo viaggio documentato nel Vietnam del Nord ha visto in uso, nel '65, una grossa piastra di cottura rotonda di tali dimensioni, che non dà fumo, portatile per i selvaggi come una zaino: il forno Dien Bien Phu. Quando è fuggito, presumibilmente parecchi mesi prima per istruire gli altri, quando è fuggito dalla prigione-modello di Cuba, a causa del suo spirito insofferente in competizione con Castro, e della sua indisciplinazione, per cui lavorava di notte al ministero e si alzava dopopranzo, avrà allora, con deprecabile leggerezza, scelto un forno di produzione del '65, secondo la sua teoria della ripetizione del Vietnam, fondata poeticamente, invece che con un'esatta licitazione per la fornitura militare. E non sa, il falso sigaroio che ha volgarmente l'asma, l'incontestabile che è pur stato un bestseller nel '64 col suo libro sulla guerriglia (in parte plagiato da un manuale della CECA Sovietica), ignora completamente, evidentemente, che la tecnologia statunitense giunge ora nel '67 a registrare: non solo una sorgente di luce come un sigaro, che persino a 450 metri d'altezza nell'oscurità completa ci permette in laboratorio di stabilire addirittura quando si è sbarbato l'ultima volta quel fumatore d'oppio a cui appartiene il sigaro incenerito: ma si giunge a individuare, con tecniche nuove dal cielo, la più piccola fonte di raggi infrarossi, come una piastra di cottura anche mimetizzata perfettamente da una pelle di scimmia antropoide. Lo scampato della pattuglia del sottotenente Amezaga, che è riuscito a fuggire dalla gola boliviana nello scontro del 23 marzo 1967 e trasmettere al mondo la notizia di un fuoco tremendo e tempestivo da manuale, con 20 morti sul colpo, presso il torrente Nancabhuazu, ha messo in allarme i presidenti degli Stati tramite gli ufficiali maggiori e gli ambasciatori che hanno reagito dalle loro stesse automobili immediatamente: e ne sono conseguite le riunioni in serie, di teste d'uovo e quattro stelle, che mettono ora in atto il riscontro attuale. Non può trattarsi che di lui. L'UOMO È QUI. Ma non si può prenderlo facilmente, allo stato dei fatti, perché la Bolivia è debole e disarmata. Ora, in questa proiezione segreta d'ingrandimenti fotografici, diapositive di quadri a colori, colonne sonore, i presenti ufficiali, psicologi, calcolatori, scienziati, che sono raccolti presso la difesa americana ad affrontare il problema secondo le loro discipline e settori, hanno trasalito anzitutto vedendo un piccolo circoletto spugnoso, sabbioso, con puntini interni soffocati, che potrebbe essere un sigaro già spento; e più oltre hanno visto con chiarezza: un tondo abbastanza largo, di tali dimensioni, a linea tratteggiata, opaco entro la circonferenza. Visionando l'ingrandimento di questo dettaglio l'assemblea ha avuto per la prima volta uno choc. Possiamo tutti esultare, liberati dall'incubo: si dimostra scientificamente che c'è: esattamente ancora in questa giungla presso Nancabhuazu, non in un altro punto del globo, la pellicola celeste vede l'esistenza del forno per cibo caldo, elemento primitivo di cui un esemplare intatto fu trovato dagli esploratori in una grotta di Nancabhuazu: il cibo è probabilmente pelle scuoiata e abbrustolita di scimmia, che si ingerisce di notte con molta acqua e riempie lo stomaco animale per più di quarantotto ore, allontanando il collasso del sonno. Dunque: il nemico delle nostre regole umane, che sfida il mondo conosciuto, non sa che può essere ritrovato nella stessa giungla, restando accampati e fermi all'americana con l'attrezzatura migliore e lo scotch e mille apparecchi che riportano silenziosamente sui nastri divini il più occulto movimento di foglie, come vuole la Bibbia, cartografando tutto in minuscole mappe di catasto, attraverso raid a due altitudini, in chilometri d'impressione terrestre. Noi sappiamo che il calore è tecnologicamente proibito. Qui per sempre la serietà della vita, con la sua disciplina grigia d'ogni giorno, la concretezza dello studio, il riposo giusto degli uomini, i materiali ogni volta impacchettati e protetti, il rifornimento di manna dall'aria, la sicurezza controllata dei perimetri e del pentagono, si confronta con i sogni di gloria di un pazzo che può scatenare l'inferno. Dell'operazione è incaricato l'istruttore della CIA, trentottenne, pacato, a tutti noto in familiarità con il nome di Pappy,



che ha undici figli e nipoti, e viene con pochi assistenti e medici, avendo ottenuto carta-scheda bianca: allo scopo migliore di portare amichevolmente il nostro nemico in un processo alla televisione e farlo ridicolo in tutto il mondo, col suo forno sotto-braccio, mentre noi lavoriamo in stabilimenti congelati per la produzione di cibi adatti al viaggio nello spazio. Si deve tenere conto che Pappy è sicuro di farcela, con la sua precisione, ma ha un avversario pericoloso nell'impreparazione del governo boliviano, che conserva una rozza contabilità e anni addietro ha destinato fondi americani per cingolati giganti all'acquisto economico di veicoli da strada, e compensi americani per gli alti gradi della polizia a speculazioni private connesse con l'edilizia popolare e scolastica. Pappy nel campo d'istruzione dei 600 giovani indiani Quechas autentici e ignoranti, di cui doveva costituire il primo battaglione di rangers capaci di attacco automatico, si è accorto subito che il governo dava per l'addestramento a ciascuno di essi una somma di 10 cartucce al giorno. Noi dobbiamo stare attenti, se è vero che vogliamo accendere in bocca un sigaro al buio per dimostrare semplicemente a tutti, attraverso i circuiti televisivi, come possiamo vedere a distanza qualsiasi uomo in ogni giungla del mondo, e come la potenza americana non usa i suoi missili ma con assoluta calma giunge al virtuosismo artistico, prendendo con un laccio alla gola e mettendo in gabbia gli indi evasi di tutte le razze, come una volta Buffalo Bill al tempo della vecchia frontiera. E per questo che Pappy ha imposto che ogni addetto spari almeno tremila cartucce al giorno all'americana, nella sicurezza matematica, per imparare ad allungare un cappio di tale portata a tutta la zona rossa. Pappy non deve venire ostacolato nelle sue ampie vedute dall'osservanza dei militari amici boliviani o di ogni paese alleato verso il loro sovrano particolare. Dobbiamo avere pattuglie automatiche, capaci di resistere alle minacce partigiane e alle droghe; gente che non ha più paura di sapere che il nemico è stato visto di notte dagli apparecchi, mentre fuma e mangia allegramente pelle scuoiata a sole dieci miglia per elevare le sue forze prima di una sortita. La nostra rete sul nemico di tutte le patrie si può sempre chiudere, senza fretta, tecnologicamente indolente. Egli non è instancabile nonostante tutto ed è costretto a non dormire dall'asma del suo petto infiammato e dal sintomo forse avvertito d'un ronzio di ricognizione sul mondo e sulle sue fonti di calore; ora continua a camminare in tracciati improvvisi, astuto, disegnando un largo arco nella giungla, un largo arco, di settanta ore di marcia, convinto di potere lanciare la sua freccia velenosa e fuggire, illuso dell'ideologia rivoluzionaria, dell'arma teorica, della propria celebrità, del destino generale, trascurando i piccoli problemi umani che sono la sicurezza del perimetro del campo familiare, il riposo giusto, il migliore nutrimento, il sacramento settimanale, l'orario di servizio. Ha un'impazienza feroce, è un uomo, non bisogna confonderlo con un partito cinese che espropria i terreni e passa la voce nelle masse indigene con paziente ferocia ritirandosi in marcia nelle loro campagne per anni e ritornando impreveduto su Chiang Kai Scek stanco d'affondare in una risaia. Nel nostro continente l'uomo non è ancora giunto affatto a sapere esercitare questo supplizio. La pellicola finale ci mostra infatti la tempesta affrettata del fuoco d'una sola colonna che voleva spezzare il cerchio struggente, in una gola infernale, mentre gli uomini fedeli al compito cadono intorno e un sergente eroico nella sua buca non si arrende, i nostri eserciti allora accorrono, e colpito al braccio il capo indiano cade in ginocchio. Ecco una grande vittoria militare della CIA, abbiamo preso l'uomo e recuperato il fucile che egli sosteneva di avere reso rivoluzionario col solo atto di strapparlo alla nostra produzione... Ma con la vittoria poi dovrà (come avrebbe dovuto anche stavolta), venire la televisione, il circo montato attraverso i satelliti, il divertimento puro della sparatoria nelle sagome celesti, il missile-gioco-per-il-pollice. Perché non deve ripetersi mai più — per questo proiettiamo ovunque il film sul forno di Guevara — l'errore della speculazione boliviana: che per avere il successo ha comandato l'assassinio finale d'un prigioniero utile ancora riducendo così la vittoria militare in una difficoltà politica e in un libro postumo. Lo sforzo della CIA per ridare una misura contro il disordine e il sogno, tiene conto che per i giovani, a cui non basta ancora la serietà della vita, c'è

bisogno di costruire un nuovo circo come quello di Buffalo Bill. Noi pensiamo che in esso saranno contenuti un giorno anche i cineasti, i futuri settecento milioni di schede, che potranno civilmente consumare l'operazione elettorale, con i loro gesti rituali e pittoreschi, usando scatole cinesi a cui avremo impresso la nostra fessura planetaria.

## Julio Le Parc

1 Considero le innovazioni politiche, economiche e culturali apportate da una rivoluzione sociale strettamente collegate a un profondo mutamento della mentalità dell'individuo come entità sociale e soprattutto a un cambiamento dei suoi rapporti con gli altri nella vita quotidiana. Di modo che la qualità della vita comune sia il prodotto di bisogni, desideri, aspirazioni individuali liberamente confrontati nel quadro di una evoluzione collettiva.

Lo stato di delega del potere da parte della classe dominata (pilastro della nostra società alienante) viene mantenuta dalla classe dominante, che fa della persona umana un individuo al quale è stato insegnato che può salvarsi isolatamente. Gli è stato detto che troverà la soluzione dei suoi problemi piegandosi all'ordine stabilito, dando un voto di fiducia a quelli che sanno e detengono il potere, dando la scalata ai diversi gradini sociali, ecc. Condizionate in questo modo, tutte le reali capacità dell'individuo (capacità di trasformazione, di creazione, di azione, ecc.) sono castrate. La sua vita vien fatta passare attraverso i miraggi della vera vita. Ed è la borghesia che produce i modelli quasi inaccessibili della vera vita. Per questo essa poggia su un sistema di informazione, formazione e intossicazione costante attraverso i canali di comunicazione (dominazione), tra i quali quelli chiamati « culturali », che modellano la mentalità della gente facendogli credere che il modo di vivere e i prototipi della classe borghese sono ideali universali. In tal modo vediamo, fuori dal comune, l'immagine magnificata dell'eroe, del santo, del giusto, del nobile e, analogamente, l'immagine di colui che fa le leggi e di chi le fa rispettare, di chi detiene il potere nelle sue mani, di chi è ricco, di chi è depositario della sapienza e anche di chi è capace di creazione artistica.

Così, per mantenere le strutture sulle quali poggia il potere della borghesia, tutte le chiavi delle attività socialmente valide sotto il profilo della ideologia borghese devono rimanere nelle mani di persone altamente qualificate, di una qualifica che rispecchia le norme dettate dalla stessa ideologia. In tal modo la borghesia si assicura una grande percentuale di incondizionalità.

Ciò che si definisce comunicazione è una comunicazione mistificatrice perché si effettua in una sola direzione: dall'alto verso il basso. Così la classe dominante imprime il suo marchio su tutte le attività sociali che per, la loro struttura, il loro modo di subordinare la gente, il loro modo di imporre una concezione del mondo che è propria della borghesia, impediscono la vera e libera intercomunicazione fra gli uomini.

La classe dominante pretende di detenere tutti i monopoli: dell'economia, dell'azione politica, della morale, della cultura, ecc. E anche il monopolio della creazione artistica, servendosi degli artisti. Per questo la scalata alla posizione di artista è altrettanto difficile quanto ai posti di comando del potere economico e politico. Difficile, ma non impossibile. Ed ecco che grazie al mito della libera concorrenza ciascun cittadino, prescindendo dalla sua estrazione sociale, può divenire un ricco industriale, un onorato senatore, un capo di polizia rispettato, il presidente della repubblica eletto a suffragio universale, oppure può uscire dalla sua oscura posizione grazie a un'attività artistica che lo porta alla notorietà e lo fa staccare dalla massa. Un semplice calcolo delle probabilità distrugge questo mito. Malgrado ciò la borghesia continua a sbandierare il mito del trionfo perché nello stesso tempo può mantenere i modelli per trionfare, che sono quelli che la tengono al potere, dato che proprio questi modelli richiedono come contropartita una classe sottomessa. Se poi un membro della classe sottomessa, in via eccezionale,



ascende a un posto di comando, egli passa automaticamente a far parte del campo degli oppressori.

Una visione ideale della società: tutto il potere al popolo, potere economico, potere politico, potere che permetta di adeguare le proprie convinzioni alla propria vita, potere di azione, potere di trasformazione dei rapporti tra gli uomini, potere di creazione.

2 Nella massima misura possibile contribuire a un lavoro di preparazione di profondi rivolgimenti della struttura sociale nel senso che questi rivolgimenti siano il risultato di una azione di masse.

Per questo tendere a sviluppare una intercomunicabilità tra la gente, sviluppare un atteggiamento critico nei rispetti della propria situazione, sviluppare una capacità di analisi, fomentare la sfiducia nei valori sociali instaurati dalla borghesia, rivalutare la propria realtà come punto di partenza per possibili cambiamenti; sviluppare una capacità di determinazione e di azione, come pure una capacità di creazione diretta a trasformare la realtà.

3 Nella nostra condizione di « artisti » così come ci è concessa dalla borghesia e operando socialmente attraverso il mezzo artistico e all'interno del campo della cultura, porre in risalto le contraddizioni dell'arte e della cultura in genere, del loro ruolo sociale, della loro ristrutturazione, del loro funzionamento, del loro impiego al servizio e in difesa della ideologia borghese. Mettere in evidenza il compito che noi « artisti » assolviamo detenendo il monopolio della creazione artistica in una società dove una classe sociale ha ogni potere discrezionale nel campo economico, politico, culturale a scapito delle masse. Acutizzare all'interno dell'ambiente artistico la lotta preconizzata, tacita o dichiarata, tra coloro che difendendo gli interessi della borghesia si dichiarano per il mantenimento delle strutture sociali o per semplici riforme, e coloro che in un modo o nell'altro tendono a capovolgere i valori sociali, a preparare o a provocare cambiamenti.

Creare all'interno dell'ambiente artistico una situazione dinamica che faccia affiorare le contraddizioni, che stabilisca una discussione permanente, che sensibilizzi un atteggiamento di interscambio, che prepari un lavoro collettivo possibile, che porti a poco a poco all'abbandono del monopolio della creazione artistica, che assorba la realtà quotidiana in tutta la sua crudezza, che renda possibili dei rapporti con altri nuclei sociali alla ricerca di trasformazioni.

4 Il mio lavoro è attualmente il riflesso della mia situazione contraddittoria. Contraddittoria nel senso che io sono cosciente che qualcuno si serve di me come « artista » produttore di oggetti di consumo, che sono cosciente delle mie aspirazioni in contrasto col mio servizio, che riconosco i miei limiti, che mi rendo conto della necessità di partire da questa realtà così come essa è, senza denigrarla né magnificarla né negarla, ma assumendola e, partendo da essa, cercare di svolgere un'azione, anche se contraddittoria, che tenda a unirsi ad altre azioni per ottenere rivolgimenti radicali di ordine collettivo.

Un atteggiamento di purzza individualista che rifiuta ogni compromesso con il sistema sociale mi sembra inoperante e irrealista, poiché le forze devono essere sviluppate in una situazione antagonista di lotta permanente.

In questa prospettiva il mio lavoro di « ricerca » nell'ambiente artistico è diretto a riconsiderare lo spettatore (abituamente ritenuto come un contemplatore isolato e passivo di una creazione superiore), cercando di ridurre la distanza tra lui e l'« opera d'arte ». E, con ciò, eliminando la categoria « opera d'arte », ossia cercando in pratica che il fare « artistico » sia uno sperimentare i cui risultati stabiliscano dei rapporti diretti con gli spettatori; cercando che le esigenze della cultura borghese vengano eliminate (esigenze di conoscenza della storia dell'arte, di leggi estetiche, di un gusto e una sensibilità particolari, ecc.).

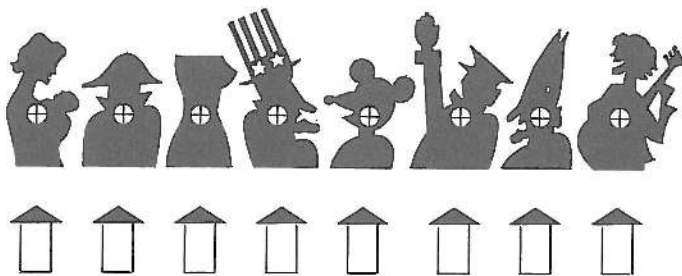
In questa prospettiva intendo introdurre alcuni problemi reali sotto forma di « giochi-inchiesta », mediante i quali si rendano possibili un'azione e una riflessione, benché limitate, da parte dello spettatore. Azione che non è isolata, ma è il prodotto di un atteggiamento di fronte a una data situazione e alla presenza di altri spettatori.



Julio Le Parc: *Gioco-inchiesta « voltée los mitos », 1970.*

Un'altra « ricerca » consiste nell'appropriare o creare delle circostanze favorevoli per provocare dialoghi, discussioni, analisi sul ruolo dell'arte, cercando di liberare o rafforzare un atteggiamento riflessivo e critico che porti a dar forma e concretezza a un eventuale lavoro collettivo che si inserisca nella realtà sociale.

## encuesta del juego "voltée los mitos"



cuales voltearía primero ?  
según sean sus deseos de eliminarlos numérelas  
en las flechas de 1 a 8

para obtener resultados de esta encuesta quiera indicarnos :

edad \_\_\_\_\_  
sexo \_\_\_\_\_  
profesión \_\_\_\_\_  
sueldo \_\_\_\_\_  
nóminativo { nombre y apellido \_\_\_\_\_  
dirección \_\_\_\_\_

5 Dò qui un esempio della mia attuale « ricerca »: immagini di uno dei « giochi-inchiesta » detto « *voltée los mitos* ». In ambiente di 5m x 4m, chiuso su tre lati da pareti di 2,5m e tenendo un piano inclinato sul pavimento, colloco una fila di 8 immagini ritagliate staccantesi dal fondo (vedi figura). Si dà inizio ai giochi che consistono nel gettare delle pallottole tipo fiera o parco dei divertimenti. Così la persona, prendendo conoscenza immediata del meccanismo, si trova davanti all'alternativa di afferrare o no una palla per tirarla alle immagini. In caso negativo forse si limita a stare a vedere il lancio degli altri. In caso positivo, prima di lanciare la palla, deve fare un rapido apprezzamento delle immagini e di quello che rappresentano e deve poi decidere su quale immagine tirare. Se il suo tiro colpisce il segno l'immagine si piega e produce un suono (differente per ciascuna immagine) che costituisce una piccola sorpresa sotto forma di gratificazione. Una inchiesta accompagna il gioco che è una riflessione su un'azione e una scelta. Benché limitata nei suoi risultati, questa esperienza colloca lo spettatore a un livello differente da quello di una contemplazione passiva, sollecitando in lui un comportamento fisico e una riflessione.

## Sergio Los

### *Per l'architettura dello spazio comune*

1. È veramente difficile enunciare la propria visione intorno allo sviluppo della società nel breve spazio concesso a queste note.

Non voglio parlare di utopia. Essa esprime una temporalità dalla quale è assente il presente, cioè lo spazio. L'utopia prefigura una società libera e scarica nel sogno le tensioni prodotte dalle contraddizioni del presente, appaga con una promessa l'istanza di una trasformazione indifferibile. Non mi interessa dunque sognare una società libera, l'atto del liberarsi è nel presente, qui e ora; l'utopia è senza luogo.

Credo che il nostro tempo sia caratterizzato da due processi interagenti che condizionano il rapporto ambiente-comportamento in modo determinante: il processo del mercato e il processo tecnico scientifico.

L'uno e l'altro distruggono la comunicazione, o meglio promuovono un trapasso da comunicazione a trasmissione.

È fondamentale la distinzione tra comunicazione e trasmissione; la città attuale produce una trasmissione di informazioni, ma non realizza mai un sistema di comunicazioni. La trasmissione avviene mediante la partenza da un punto emittente di un oggetto che impiega un certo tempo a percorrere una distanza e arriva a un altro punto ricevente dopo un determinato intervallo temporale. Compiuto un dato percorso l'oggetto che prima era in un punto dello spazio si trova ora in un altro. Così è la trasmissione di informazioni: chi trasmette l'informazione la perde e la riceve il destinatario. L'autorità trasmette informazioni, l'uomo comunica.

La comunicazione, realizzando, appunto attraverso il dialogo, la produzione comune di qualcosa che prima non esisteva per nessuno, mette in comune una realtà che costruisce un rapporto, una comunità di persone.

Il processo della produzione di merci trasforma la comunicazione mediata dal lavoro umano in una trasmissione di oggetti. Marx distingue molto chiaramente valore d'uso e valore di scambio. Nel nostro tempo invece di comunicare attraverso valori d'uso trasmettiamo valori di scambio. Questo fatto distrugge progressivamente i codici che rendevano comprensibile il messaggio contenuto nelle opere prodotte dall'uomo, il lavoro alienato non cristallizza il senso del proprio gesto: l'oggetto funzionale insignificante muta tanto rapidamente da impedire l'istituzione di un linguaggio comune.

Gli artisti pensano che creare un oggetto sempre nuovo voglia dire ribellarsi al sistema e si stizziscono dopo, delusi di essere stati integrati. Il fatto è che queste « oscillazioni del gusto » garantiscono al sistema il funzionamento del mercato e con esso

la distruzione del linguaggio come comunicazione.

Il processo tecnico scientifico, come ha mostrato Habermas, oppone alla interazione mediata dal linguaggio un'attività razionale finalizzata. E se la interazione è legittimata da regole sociali riconosciute dalla collettività, « l'agire razionale rispetto allo scopo » quando non si attiene alle norme tecniche sperimentate fallisce di fronte alla realtà oggettiva indipendentemente dal consenso o dissenso del gruppo entro cui agisce. Mentre l'operazione comunicativa realizza un ambiente sociale, l'operazione tecnico scientifica produce un mondo oggettivo.

L'oggettività, che ha come sua controparte la soggettività, resta comunque nell'ambito individuale. Il carattere oggettivo di una scienza non vuol dire carattere collettivo o pubblico. L'oggettività non costruisce una società. L'esperimento può essere verificato singolarmente da ogni individuo, in tempi o luoghi diversi. Essere nel mondo esterno all'individuo non è ancora essere nel mondo comune agli altri. La differenza tra oggettivo e pubblico è fondamentale.

Esiste una strana imprevedibile coincidenza tra logica del mercato e logica della tecnica: sono insieme incompatibili con la logica della comunicazione. Il mercato si basa sulla possibilità di rinnovare le merci il più rapidamente possibile per creare una domanda sempre nuova, e il progresso tecnico scientifico garantisce tale rinnovamento al sicuro dalle convenzioni comunicative, la cui istituzione potrebbe intralciare la dinamica dello scambio. Mentre l'agire tecnico e il mercato promuovono una diffusione sempre più larga di trasformazioni ambientali, la comunicazione dovrebbe realizzare il controllo di tali trasformazioni da parte della collettività che ne riceve l'effetto. Una corruzione della comunicazione annulla questo controllo.

Il progresso tecnico mette in atto nuovi mezzi di trasporto, questi mezzi aumentano la diffusione di macchine capaci di provocare trasformazioni ambientali prima insospettabili. Una popolazione sempre maggiore risulta interessata all'effetto di tali trasformazioni. L'unico modo per controllare l'esito di queste trasformazioni è la comunicazione continua tra coloro che le subiscono. Aumentando il numero delle persone soggette a queste nuove trasformazioni ambientali diminuisce la possibilità della comunicazione tra loro e sempre più difficile diventa l'organizzazione di una lotta capace di opporsi a quelle trasformazioni che si sono rivelate dannose. Poiché il progresso tecnico e la sua diffusione sono sempre più rapidi della istituzione di comunicazioni efficaci tra coloro che ne subiscono l'effetto si deve concludere che il sistema non ha più la possibilità di controllare l'esito delle trasformazioni avviate.

La distruzione della comunicazione rende i sistemi ambientali della società attuale incapaci di realizzare un comportamento adattabile. Tali sistemi, privi di controreazione, non sono più in grado di correggere i propri errori, funzionano ma non si formano ed è per questo che il progresso somiglia sempre più a uno scoppio che non a una crescita.

Il meccanismo di accumulazione capitalistica descritto da Marx è una lucida analisi dell'assenza di controreazione che caratterizza il sistema produttivo industriale. Tale sistema mette in atto meccanismi a 'circolarità positiva' che invece di correggere gli errori indotti da un comportamento deviante, riportandolo nei limiti, ne aumentano le distorsioni progressivamente. Come quello produttivo anche altri sistemi ambientali sono caratterizzati da questa 'circolarità positiva' che rende impossibile l'adattabilità. Le nostre istituzioni sono istituzioni totali. In esse la comunicazione divenuta trasmissione muove continuamente dal vertice verso la base, mai nel verso opposto. La trasmissione ha un verso, la comunicazione ha sempre due versi.

L'abbandono delle restrizioni imposte dalla comunicazione rende possibili collegamenti tra gruppi sociali molto distanti e questo provoca quelle città mondiali che caratterizzano la cultura attuale. Dovremmo estendere i collegamenti e quindi la città, non tanto dove giunge la trasmissione di oggetti o informazioni a senso unico, ma dove è possibile controllare politicamente attraverso una comunicazione sociale gli effetti indotti all'ambiente dalla trasmissione di quegli oggetti. La dimensione della città sarebbe regolata dalla capacità di garantire a tutti una



partecipazione collettiva alla gestione della stessa città. Quando essa diventa grande tanto da rendere impossibile questa partecipazione perde quel controllo retroattivo delle proprie trasformazioni che realizza l'adattabilità.

Mentre la trasmissione di tecniche di trasformazione ambientale è in continua espansione, si contrae progressivamente lo spazio in cui è possibile controllare collettivamente le trasformazioni stesse. Mercato e progresso rendono sempre maggiore lo scarto tra istituzioni tecniche e politiche.

Nei sistemi con stabilità locali, secondo Ashby, è possibile l'adattamento proprio perché la relativa indipendenza delle parti permette l'adattamento cumulativo. Queste culture realizzano sistemi ultrastabili in grado di funzionare e di formarsi. In esse una controreazione principale garantisce il funzionamento attraverso i complessi canali sensori e motori; un'altra controreazione adatta la struttura del comportamento alle trasformazioni ambientali che renderebbero critica la sopravvivenza dell'uomo nel suo ambiente.

Nella cultura presente, che è quella prodotta dal progresso tecnologico e dal mercato, il numero dei collegamenti rende impossibile l'adattamento perché la trasformazione di una parte mette in risonanza tutte le altre parti collegate e vi è quindi una probabilità quasi nulla di raggiungere la stabilità del sistema. Nelle culture industriali il sistema ecologico è non adattabile per l'alto numero di collegamenti prodotto dalla moltiplicazione delle trasmissioni.

2. I sistemi ambientali mancano di controreazione in quanto le istituzioni che ne articolano la struttura realizzano processi di trasmissione e rendono impossibile un controllo critico delle trasformazioni decise nel centro mediante un giudizio espresso dal campo degli utenti. Se per superare la crisi presente è necessario promuovere processi di partecipazione della base a tutte le trasformazioni ambientali in quanto i sistemi diventano adattabili solo attraverso questo controllo retroattivo, la istituzione di comunicazioni che realizzano tale controllo è la questione fondamentale.

I meccanismi politici esistenti che dovrebbero garantire questo controllo non sono in grado di rispondere puntualmente alle situazioni indotte dalla dinamica del mercato e del progresso tecnico scientifico.

Negli ultimi anni (seconda metà degli anni sessanta) sono in atto alcuni movimenti che tendono a radicalizzare la contestazione alla presente struttura ambientale per avviare processi di trasformazione. Mi riferisco alle manifestazioni per le riforme, ai consigli di fabbrica e di quartiere, alle assemblee degli studenti, alle comunità del dissenso, a quelle forme di partecipazione originate dalla rivoluzione culturale in tutto il mondo. Tali movimenti resistono alla riduzione, più volte tentata, a schemi di lotta precedenti. Tutti questi hanno alcuni tratti comuni: la volontà di interrompere il flusso di informazioni che il vertice trasmette a senso unico garantito dall'articolazione gerarchica delle istituzioni, la volontà di superare quella che Lefebvre chiama « passivité des usagers ».

I gruppi che si sono costituiti mettendo in comune questa intenzione realizzano un modo nuovo per rendere controreazionato il sistema ambientale entro cui agiscono, sono un tentativo di esprimere dalla base giudizi sull'uso delle trasformazioni ambientali decise al vertice e quindi un controllo retroattivo di tali trasformazioni. Costituiscono un processo tendente a promuovere nuove istituzioni comunicative adatte ai nostri tempi ed è quindi molto importante lavorare in questo senso se si crede che solo trasformando le attuali strutture di controllo è possibile progettare sistemi adattabili.

Il collegamento con movimenti che operano per rendere controreazionati i sistemi ambientali è possibile solo sviluppando il linguaggio in senso comunicativo. Perché la trasmissione di venti comunicazione è necessaria una evoluzione del linguaggio stesso che progressivamente si è adattato alla sua funzione di trasporto di informazioni.

Il linguaggio specializzato della scienza e della tecnica non mette in comune determinate riflessioni ma produce elaborazioni che solo quando sono concluse richiedono appunto una trasmissione.

Si parla spesso nel presente di comunicazione visiva ma sempre nel senso della trasmissione di pensieri già svolti. Il linguaggio figurativo in questo senso non realizza costruzioni ma trasporta contenuti già elaborati. L'unilateralità dei linguaggi verbale o matematico testimoniano con chiarezza l'evoluzione del linguaggio verso la trasmissione, come la istituzione di un 'linguaggio costruttivo ambientale' esprime l'intenzione di realizzare una comunicazione.

Non credo che si possa parlare di partecipazione democratica alla trasformazione dell'ambiente finché le tecniche di tale trasformazione non saranno accessibili a tutti. La compilazione di un libro di testo sulle trasformazioni ambientali (architettura e urbanistica) ad uso delle scuole elementari e medie non sarebbero molto lontano dai nostri intendimenti. Tale operazione ha il senso di una scrittura « in volgare » di temi che la disciplina architettonica ha svolto in un linguaggio specializzato e incomprensibile a chi deve realmente costruire la città.

Qualcosa del genere è stato fatto con « la Divina Commedia » che esprimeva proprio « in volgare » una conoscenza elaborata nelle alte sfere. Non si tratta di un'operazione divulgativa: si tratta di un ripensamento più che di una traduzione. Si pensi alla questione della rendita. Non è tanto importante approfondire la questione della rendita, quanto approfondirla in un linguaggio trasmissibile, cioè approfondirla per tutti. Il 'linguaggio costruttivo ambientale' può essere di grande aiuto in questo senso. Pensare le questioni dell'architettura nel linguaggio di tutti è produrla in comune, nel linguaggio che costruisce il gruppo.

3. Nel momento attuale è necessario comprendere questi movimenti in modo esatto elaborando una interpretazione dei sistemi ambientali e delle operazioni che rendono possibile una loro trasformazione. Questa interpretazione deve allargare le analisi condotte per il sistema produttivo industriale agli altri sistemi: educativo, abitativo, agricolo... L'evoluzione delle lotte sociali che si spostano dal salario alle riforme e alla nocività del lavoro indicano le linee secondo cui dovrebbe svolgersi tale interpretazione.

Se progresso tecnico scientifico e mercato definiscono le tecniche secondo cui è trasformato l'ambiente per rendere possibile la vita e tali tecniche si oppongono alle interazioni comunicative, è fondamentale inventare nuove 'tecniche di sopravvivenza' in grado di promuovere la comunità di coloro che le esercitano. Abbiamo visto che solo le interazioni comunicative avviando processi di controllo rendono controreazionati i sistemi ambientali. L'interazione uomo-ambiente realizza 'tecniche di sopravvivenza', l'uomo continua a vivere mediante l'esercizio di particolari 'tecniche di sopravvivenza' storicamente determinate. Molte di queste tecniche attualmente realizzano avventure prestigiose, ma la loro elaborazione implica la distruzione delle interazioni comunicative tra uomini e la costituzione di una collettività seriale necessariamente soggetta alle decisioni di un tecnico, funzionario o imprenditore. È molto importante questa democrazia della costruzione.

La città costituiva appunto un processo di costruzione capace di promuovere comunicazioni entro la comunità produttiva; l'oggetto di serie, prodotto per un consumo individuale, implica tecniche mediate dal mercato e dal progresso tecnico scientifico che annullano con le interazioni comunicative la possibilità di controllare il sistema produttivo.

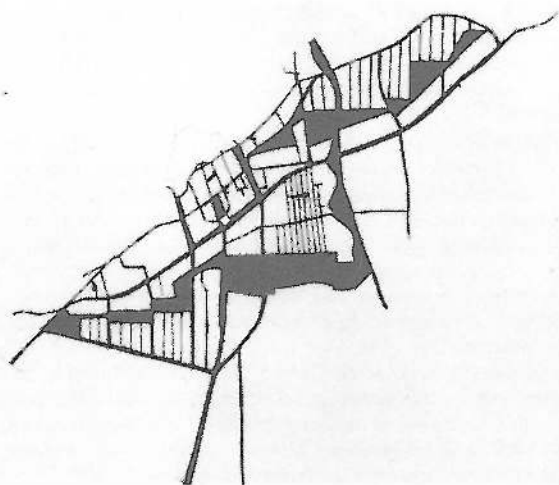
4. Io mi occupo di architettura, o di progettazione ambientale mediata dal linguaggio architettonico.

Se per superare lo scarto attuale tra istituzioni tecniche e politiche è necessario avviare processi di comunicazione, la città è essenzialmente il luogo della comunicazione.

Promuovere processi di comunicazione è costruire città.

La città attuale è caratterizzata dalla distruzione dello spazio comune, essa è capace di trasmettere informazioni da un punto a un altro, non di mettere in comune un sistema di comunicazioni. Un frammento di Eraclito dice: « I desti hanno un unico mondo comune, ma nel sogno ognuno si appartiene in un mondo a lui proprio ». Quindi chi si appartiene in un mondo a lui proprio dorme. L'architettura è mettere in comune lo spazio, renderlo comunicazione. Lo spazio resta essenzialmente questo 'unico





Sergio Los: sopra: Marostica, spazio pubblico esistente; sotto: Marostica, spazio pubblico progettato.

mondo comune' e la distruzione dello spazio è la negazione di questo 'unico mondo comune'.

L'ideale borghese descritto da Proudhon è forse l'espressione più riuscita del sonno di cui parla Eraclito. « Io darei il museo del Louvre, Le Tuileries, Notre Dame per starmene a casa mia, pour être logé chez moi, in una piccola casa fatta a mio modo, dove me ne starò per conto mio, al centro di un piccolo appezzamento di un decimo d'ettaro, dove avrò acqua, ombra, un prato, del silenzio ».

Se l'unico modo per svegliarsi è costruire un mondo comune, la nostra città borghese ci farà dormire per sempre. La necessità di mettere in comune lo spazio, di renderlo comunicativo è la radice della costruzione dell'architettura e della città.

L'architettura dello spazio comune comprende quel complesso di comunicazioni che costruiscono la città. Non si intende assolutamente l'arredo urbano o il townscape che rappresentano il modo ideologico di porre il problema del dominio pubblico.

Lo spazio comune ha la struttura del linguaggio e richiede una legittimazione sociale, la sua costruzione dovrebbe promuovere processi di socializzazione che la città attuale ha perduto.

Tutto quanto appartiene allo spazio comune è molto disprezzato dal sistema di valori borghese che dice « donna di strada » o « ragazzo di strada » con disprezzo e condanna la « politica della piazza ».

La città attuale si è ritirata nel dominio privato e le stesse attrezzature collettive invece di porsi come parti dello spazio

comune tendono a ripetere i modelli delle isole private. L'architettura del movimento moderno, elaborando strutture formali monolitiche invece che reticoli ambientali, esprime chiaramente questa visione della città caratteristica della cultura borghese. 5. Presento alcuni progetti di PRG per due città storiche: Marostica e Este elaborati proprio partendo dalla struttura dello spazio comune. Poete e Lavedan parlano di persistenza del piano o del tracciato come sistema di riferimento della città. La stessa composizione segue l'orditura dello spazio comune che essendo l'elemento essenzialmente collettivo rappresenta il luogo della comunicazione nella città.

Il corso da me tenuto alla scuola di architettura si occupa della stessa questione: l'architettura dello spazio comune. In questo senso stiamo conducendo un'analisi comparativa di sei città venete capoluogo di provincia e una ricerca sui sistemi urbani che caratterizzano tali città.

Concludo rilevando come qualsiasi discorso intorno allo spazio comune esiga necessariamente una legittimazione sociale e debba quindi essere elaborato nel contesto di una scienza nuova, la cui struttura mediata da un linguaggio collettivo sia direttamente accessibile a tutti e da tutti controllabile.

## LUCA

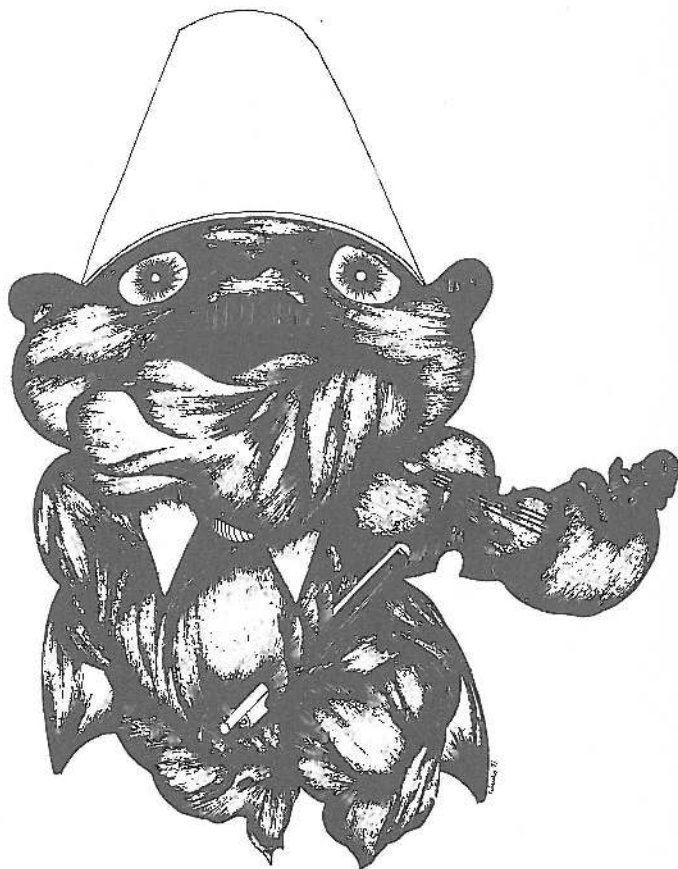
(LUIGI CASTELLANO CON  
LA COLLABORAZIONE DI GEPPINO CILENTO

### *Contro l'Arte*

come tentativo di individuare componenti interne ai « termini » di gestione del possesso del quadro generale dell'iniziativa di classe, esperienza di organizzazione rivoluzionaria, obiettivo non limitato per poter cominciare ad « esser dentro » in maniera organizzata.

Come capacità di lavoro politico puntuale con le trame essen-

Luca con la collaborazione di Geppino Cilento.



ziali del « discorso » inteso come tessuto della lotta proletaria nel suo complesso.

Come necessità di ripercorrere la composizione di classe contro il background delle teorie; per un « intervento » politico che abbia come programma l'aggregazione di uno « strato di classe », dentro l'identificazione collettiva delle masse proletarie.

Per un attacco di portata strategica che abbia per obiettivo la distruzione della struttura categoriale.

Per il rovesciamento sulle lotte di tutto il peso delle nostre « comunicazioni » tese a sperimentare un « progetto complessivo » di organizzazione politica.

Per una formula di rifiuto del lavoro che sia definizione reciproca dei propri compiti intesi come effetti di modifica del terreno complessivo dello scontro di classe.

### Contro gli Artisti

Impegnati a sostenere il cerchio dell'isolamento, della divisione, della decomposizione, rifiutandosi ad approntare la loro partecipazione come strumento adeguato ai livelli di massa dello scontro.

Impegnati a rendersi disponibili a frantumare la composizione di classe per attuare una stratificazione di forza lavoro da legarsi alla definizione di particolari mansioni secondo le esigenze dinamiche del processo produttivo.

Impegnati a definirsi come « specifico » di mediazione, fra le tensioni sociali e la violenza dei rapporti di classe ed oltre tra gli « spazi democratici » concessi all'iniziativa politica e il bruciarsi delle frontiere ideologiche.

## Tomás Maldonado

1 La domanda ha molto (forse troppo) senso, ma poco (forse nessun) significato. Lo sappiamo ormai fin da Sextus Empiricus: il senso è un avversario deterrente del significato. Dove il senso emerge corposo, invadente, suggestivo, il significato si diluisce; si contrae; si occultata; teme il confronto. Ecco perché in una domanda come questa, tanto piena di senso — o meglio: di virtuale buon senso — il significato appare piuttosto inafferrabile. È difficile in realtà stabilire ciò che una simile domanda vuole effettivamente domandare. Eppure, stranamente, stimola il mio interesse. Proprio la sua esuberante banalità mi provoca, mi sfida. Vorrei sapere che cosa c'è dietro. Vorrei insomma trovarle (o attribuirle) un significato più o meno credibile. D'altronde non va scartata l'ipotesi che ci sia uno sbaglio di valutazione da parte mia. E cioè: che abbia scambiato candore per banalità. Il disguido interpretativo sarebbe grave, perché, se il candore può nascondere spesso un significato, la banalità raramente. Ma la domanda è davvero tanto candida come sembra, o si tratta solo di un sottile espediente per costringermi a rispondere con candore? Son vere tutt'e due le cose: sono di fronte a una domanda candida che aspetta una candida risposta. La difficoltà però è che il candore non è il mio talento più cospicuo. Ciò nonostante, e solo per non deludere, vorrei avventurare delle brevi riflessioni ispirate, se non da vero candore, almeno dal massimo candore di cui sono capace. A mio avviso, dunque, la domanda sulla società ideale non si può porre, come si fa qui, solo *individualmente*, perché la risposta sarebbe sempre un'utopia individuale, cioè un'utopia che nasce e finisce nella contemplazione personale. Non c'è dubbio che la società *individualmente* più desiderabile è stata sempre la meno realizzabile. Io credo invece che solo la società *socialmente* più desiderabile, cioè solo l'utopia *socialmente* in azione, sia realizzabile. Raccontare qui qual è la mia personale società ideale è inutile. Per di più, è rischioso: può accadere che qualcuno, dopo aver ascoltato la mia descrizione, esclami affascinato — come Sophie nella commedia di Molière — « Ah, le beau monde! ».

2-3-4 Anche qui mi oriento a credere più nella strategia sociale

che nella strategia individuale. A mio parere solo la strategia sociale, cioè la strategia di un partito, può aiutarci efficacemente a superare la vischiosità della storia. Coloro che, come me, non aderiscono a nessun partito, sono quindi sprovvisti di una vera e propria strategia sociale. Naturalmente, in quanto « intellettuale tecnico », ho una strategia individuale nei confronti di questa società, la società tardo-capitalista. Sono convinto che questa strategia può esercitare un'influenza sulla strategia sociale, ma sempre tramite complessi processi di mediazione. I tardi accoliti della dottrina di Zdanov non credono oggi nella possibilità che la strategia individuale abbia una qualche influenza sulla strategia sociale, e questo perché rifiutano decisamente l'esistenza di qualcosa di simile ad una strategia individuale. In altre parole, essi negano agli intellettuali tecnici ogni forma di autonomia all'interno del sistema che si vale del loro servizio. Personalmente, non sono di questa opinione. L'autonomia di questi intellettuali, più che di altri, è certo molto ridotta, ma esiste. Per difenderla ed eventualmente per incrementarla, l'intellettuale tecnico deve essere disposto a pagare un prezzo sempre più alto. È il prezzo dell'« Eintrittskarte », il biglietto di ingresso del quale parlava Lukács, non senza doloroso cinismo, nella sua famosa prefazione del 1967. Non è un destino brillante, ma almeno è un destino. A mio parere, la cosa più importante ora per un intellettuale tecnico è non lasciarsi centrifugare dal suo proprio universo d'azione, cioè dall'universo del fare tecnico. L'altra alternativa è optare per l'universo insidioso — sicuramente antirivoluzionario — dell'attuale « Lumpenbourgeoisie ».

## Giacomo Manzoni

Devo dire subito, per essere schietto, che vi è qualcosa, nella impostazione del « modello », di irritante, o quanto meno di mal espresso. E mi riferisco non tanto all'introduzione, chiara negli intenti di fondo anche se fumosa nella formulazione, quanto all'impostazione delle 5 questioni finali, che a mio modo di vedere tendono a sviare da quello che dovrebbe essere il nodo della questione. È soprattutto la prima proposizione, « enunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società », che minaccia di coinvolgere tutto il discorso in un mero gioco di parole. Che cosa significa « visione utopizzante »? Significa che ognuno deve starsene chiuso in se stesso, a meditare modelli irrealizzabili rinunciando a incidere nel reale? O non è forse compito di ogni rivoluzionario quello di collegare strettamente ogni visione di una società « migliore » a una lotta sociale condotta nei nessi oggettivi della società di oggi? Significa, per agganciarci al discorso che precede le cinque domande, che anche la comunicazione artistica deve limitarsi a enunciare una qualche utopia rinunciando a priori a una cosciente trasformazione del mondo? I dubbi, mi si consenta, sorgono legittimi dal modo in cui il « modello » è formulato: per quanto mi riguarda posso intendere il termine « utopia » non certo nel senso etimologico di ou-topos, ma nel senso che esiste invece un luogo nello spazio e nel tempo, collocato nel futuro ma determinato dalle lotte reali compiute nella società di oggi, in cui si realizzerà una società in cui la vita dell'uomo sarà degna di essere vissuta. Non dunque un atteggiamento mistico, proiettato in un'utopia ad uso personale, né una sfiducia alla Hobbes o un casualismo alla Monod, bensì, per quanto mi riguarda, la visione di una società comunista qual è stata *concretamente* ipotizzata in *Stato e rivoluzione* di Lenin: con i suoi tempi di realizzazione, con una valutazione abbastanza realistica delle difficoltà pratiche, infine — ripeto — con un aggancio alla aspirazione concreta dell'uomo a un Meglio che è compito concreto dell'umanità di determinare.

« Dire in quale momento tattico di questa strategia si è »: di conseguenza appare chiara l'impossibilità di una risposta a questa domanda, che implicherebbe una lacerazione dell'individualità: da una parte (l'oggetto) una società reale irta di contraddizioni e di mostruosità; dall'altra (il soggetto) l'« artista »,



che per conto suo imbocca la strada dell'utopia e crede a un bel momento di essere arrivato a qualche punto di questa strada, lasciandosi dietro la società con le sue sozzure e costruendosi, a uso della propria tranquillità interiore, un modello utopico che lo esime dall'intervenire in qualche modo sulla realtà che lo circonda e in pari tempo gli mette in pace la coscienza nei riguardi della propria purezza e umanità.

Questo sarebbe idealismo bello e buono, e della peggior specie. Tanto meglio se l'estensore intendeva qualcosa di diverso, e se sono stato io a fraintenderlo. Ad ogni modo: l'artista, lo voglia o no, è determinato dalle condizioni sociali di volta in volta date al pari di tutti gli altri uomini, poiché non è né più bravo né migliore di questi né superiore a loro, e semmai vivrà con intensità ancora maggiore la tragica condizione della realtà *non utopica*. D'altronde non è dato alle opere degli artisti intervenire sul reale modificandolo: questo è compito dell'impegno politico e filosofico. Esse possono forse influire sulle coscienze, intervenire sul rapporto che gli uomini hanno con il reale perché avvertano la necessità di una trasformazione. Ed eccoci press'a poco al punto 4, che riguarda la collocazione del proprio lavoro nel momento dato. Il compito precipuo dell'artista, almeno di quello che è « partecipe della volontà eversiva del proletariato », mi sembra consista oggi in due momenti: a) la ricerca; b) la necessità comunicativa (beninteso questi due momenti devono essere considerati come fusi in un'unica problematica). E cioè: alla luce delle evoluzioni più o meno recenti nel campo puramente artistico, alla luce delle angolazioni e delle prospettive di pensiero e di metodo che ci danno oggi le scienze (specie la matematica, la geometria e la logica), l'arte — e la musica in particolar modo — si afferma come un campo straordinariamente ricco, aperto, sorprendente e imponderabile di ricerca. La musica con le sue implicazioni acustiche, fisiche, con le sue estensioni elettroniche, e con la prospettiva metodologica di cui ho detto, è serbatoio immenso per una autentica ricerca di possibilità nuove. Ma accertare questo fatto non basta: tant'è vero che all'interno di questa verità sono possibili collocazioni puramente « scientiste », oppure esclusivamente formalistiche, o ancora misticheggianti, ovvero atte quanto meno ad esaltare e a glorificare esclusivamente l'hybris sconfinata del soggetto.

Vi è però un altro modo di condurre la ricerca: intendendola dall'angolazione particolare della comunicazione, se si vuole dell'« espressione » di qualche cosa. Ecco ad esempio che la microstruttura musicale, campo specifico di attuazione della ricerca, può inserirsi in una macrostruttura che invece tiene precipuamente conto di quella necessità. Ovvero può darsi una macrostruttura dettata in quanto tale dalla necessità della ricerca, e che tuttavia si rifrange in una serie di microstrutture « semantiche » che garantiscono la comunicazione. Altra possibilità: le singole strutture vengono valutate in rapporto alla loro disponibilità comunicativa e collocate nei punti adatti del decorso musicale: potendosi realizzare compiutamente tale ideale, si avrebbe il risultato « assoluto » di una composizione che in ogni suo istante, in ogni sua microstruttura (e dunque anche nella macrostruttura risultante) rappresenta la coesione, anzi l'identificazione completa, di ricerca sul materiale e di possibilità comunicativa. Di qui la necessità di una scelta nel campo stesso delle ricerche sul linguaggio e sul materiale: non l'abbandono puro al materiale o alle sue leggi, ma nemmeno il volontarismo soggettivo, affidato solo alle ragioni dell'io, di una concezione umanistica dell'espressione d'arte.

Alcuni procedimenti usati nella mia ultima composizione, *Parole da Beckett*, per due cori, tre gruppi strumentali e nastro magnetico (eseguita il 21 maggio scorso a Roma con i complessi della Radio, direttore Bruno Maderna): accelerazione e decelerazione secondo una scala logaritmica; valorizzazione fonetica dei suoi alfabetici in appoggio a determinate situazioni espressive; scomposizione polifonica (su nastro a quattro piste) di un'unica frase bisbigliata dalla stessa voce, con effetto di proiezione acustica; densità massima/diradazione massima nell'ambito di un registro dato, con passaggio dal massimo di impurità (con battimenti e altri fenomeni collaterali) a un massimo di purezza del suono; pulsazione irregolare e aleatoria per singoli

gruppi di strumenti (su altezze invariabili), con risultati staticamente equivalenti ma con lievi varianti da esecuzione e esecuzione; sovrapposizione di frasi parlate fino alla perdita completa del valore semantico in un risultato di folla mormorante o urlante (procedimento inaugurato già in *Ombre - Alla memoria di Che Guevara*, per orchestra e voci corali, del 1968); studio delle frizioni tra suoni temperati e suoni non temperati; ecc.

Non credo di aver raggiunto quell'« assoluto » di cui parlavo sopra (ammesso che esso sia raggiungibile): in alcuni punti la costrizione sistematica può aver tradito la situazione espressiva, altrove questa può aver preso la mano del compositore in senso soggettivo, senza permettere la coesione necessaria. Ma è in questa direzione che va condotta, a mio giudizio, la ricerca musicale, la « ricerca comunicativa », per ribadire il concetto già descritto. Il cammino dunque si è iniziato ma non è finito: ed è un cammino, anche nel lavoro artistico, non già verso l'utopia, verso ciò che non è « in nessun luogo », ma verso una meta possibile purché non vengano meno le forze soggettive di realizzazione.

Postilla — Si potrebbe obiettare che comunicare giust'appunto Beckett sarebbe un'operazione scarsamente compatibile con l'affermato compito di contribuire alla trasformazione sociale. A tale obiezione va risposto innanzi tutto che, per ogni giudizio, rimane decisivo l'ascolto dell'opera, in cui il senso dei testi potrebbe trovare una nuova dimensione. Inoltre: anche prendere posizione nei confronti di determinate verità esistenziali oggettive può essere un contributo a una presa di coscienza, a una conoscenza di se stessi. La mancanza, in Beckett, di ogni fuga mistica, la sua volontà di sopravvivenza, anzi *di vita* (v. *Giorni felici*), il suo lucido materialismo, mi pare siano elementi valutabili ai fini del discorso fatto. Il risvolto rivoluzionario, nella posizione di Beckett, potrebbe essere latente: si pensi alla evoluzione di un Sartre, tutt'altro che contraddittoria, in cui una volta fatti filosoficamente i conti con il nulla sopraggiunse quasi di conseguenza una rigorosa posizione materialistico-rivoluzionaria, di classe.

## Manfredo Massironi

1. Non credo che esista una situazione più frustrante e triste di quella di una prostituta che si innamora di un amore non corrisposto.

C'era una volta una signora (l'arte) che esercitava la professione di prostituta, ella aveva un largo stuolo di amanti e di ammiratori, di protettori e di lenoni; ed ella viveva serena elargendo i suoi piaceri e approfondendo le sue grazie e di ciò veniva ricompensata a volte lautamente. Come sede dei suoi incontri sollecitò ed ottenne luoghi a ciò solo destinati: gallerie, palazzi di esposizione, biennali, ed è anche logico, che ai nostri occhi, a volte, le sedi di questi amori mercenari assomiglino un poco a un casino.

La nostra signora che faceva commercio d'amore, ma che innamorata non era, un bel giorno si innamorò, e ciò che è più triste, di un giovane povero (il proletariato), che non ne apprezzava il fascino perché aveva altro a cui pensare e quindi, ciò che è più triste ancora, non ne ricambiava l'amore.

Si sa che l'amore « quello vero » purifica e nobilita gli animi più corrotti. La nostra signora a questo punto si è trovata a dover far fronte a una situazione terribilmente conflittuale, da un lato cercare di acquistare una nuova dignità per diventare attraente e conquistare l'interesse di quel giovane che era sì povero, ma forse con un avvenire davanti, e dall'altro per sopravvivere e per soddisfare i suoi non piccoli bisogni, doveva continuare a concedersi ai suoi amanti abituali, che, sicuri di non perderla finché avessero avuto il denaro e il potere, si rassegnarono a sopportare le sue stravaganze ed i suoi isterismi trovando, che in fondo, anche in questo stava il suo fascino. A questo punto per la nostra signora non ci sono, purtroppo, più speranze, per dare un senso al suo amore, non solo deve



combattere e cercar di distruggere i suoi attuali amanti; ma deve anche capire che la sua bellezza e la sua sofferta esistenza non presentano alcun interesse per l'oggetto del suo amore. Egli cercherà altri piaceri e altre compagnie e la nostra signora dovrà rassegnarsi a capire che deve morire perché la sua esistenza non avrà più alcuna ragion d'essere. Il solo pensare od illudersi che la nostra signora possa passare da un letto all'altro per continuare nella sua missione di elargitrice di piaceri e di evasioni, magari ora con più trasporto perché ama di più colui a cui si concede, è semplice follia.

2. A volte si ha l'impressione che l'agitarsi politico di molti di coloro che fanno professione d'arte sia dettato dal desiderio di cavalcare la tigre e dall'angoscia della paura di essere sbalzati a terra, dal voler sembrare i fautori o i propugnatori di quel nuovo modo di esprimere e di comunicare che sarà quello della rivoluzione vittoriosa. E mi sembra che nessuno si renda conto che l'aderire a ideali rivoluzionari vuol dire anche tener conto di un costo piuttosto alto, ossia la negazione di se stessi e della propria attività, per giungere alla restituzione dell'attività creativa al corpo sociale che la deve gestire in prima persona.

I nostri individualismi, la nostra cultura borghese, tutte le cose belle che abbiamo fatto, non ci potranno aiutare a sopravvivere. Bisogna avere la precisa coscienza che se si auspica la rivoluzione si auspica anche la nostra fine. E questo deve essere chiaro per non sentirsi traditi o tagliati fuori, ma soprattutto bisogna capire che questo è giusto perché rompere con il mondo borghese vuol dire anche questo.

3. In quale momento si è?

Si è nel momento dell'organizzazione della preparazione e della ricerca per giungere a restituire alla socialità di una società senza classi che ne è la depositaria, tutta quella serie di attività tecnico-creative che la divisione del lavoro ha messo nelle nostre mani e che noi siamo abituati a considerare nostro legittimo campo di caccia. Questo è un lavoro tutto da fare, un'attività tutta da inventare, non ci sono precedenti o modelli. Il fine di tutto questo dovrebbe essere la restituzione di una parte di potere (pur piccola), che ci è stata consegnata e che noi ci siamo dimostrati pur contenti di gestire, a coloro ai quali è stata rubata.

4. Il mio lavoro (che non vorrei nemmeno più chiamare ricerca) credo che rispecchi in pieno l'ambiguità del momento che vivo. La cultura e la formazione borghese che ho alle spalle, l'aver avuto determinati interessi e l'aver portato avanti certe esperienze mi sollecitano a produrre degli oggetti a funzione, più o meno, estetica che non credo servano a niente e tanto meno a portare avanti le mie idee politiche, ma che nonostante tutto continuo a fare perché ciò mi piace e mi interessa, è un tipo di speculazione a sé stante, puramente edonistica ed inutile, è il piacere di una partita a scacchi o di risolvere un problema logico, non mi sento di giustificare in nessuna maniera il mio lavoro, ma non mi sento di punirmi al punto di proibirmi di farlo.

D'altro canto, la necessità di analizzare e di capire le contraddizioni del mondo attuale, il cercare di ipotizzare e prevedere le modalità di un rinnovamento che può avvenire solamente con una vittoria di classe, l'essere cosciente, che nonostante la mia adesione, tutta la mia attività è estranea a questa classe, mi fanno capire che le contraddizioni del mondo borghese tangibili nei rapporti di produzione, si riflettono in tutta la loro incongruità nella nostra vita quotidiana. «Ma la rivoluzione va fino al fondo delle cose...».

5. Il lavoro in questione di ricerca (riferito ai punti precedenti) non esiste.

## Guido Montana

### *La strategia rivoluzionaria del comportamento*

L'aspetto più controrivoluzionario dell'odierna cultura è senz'altro costituito dalla comunicazione mistificata, con la quale si

mira a una sorta di assuefazione interclassista, a ciò che in un saggio recente ho definito «condizione borghese delle classi». Con tale locuzione si deve intendere non già lo *status* della borghesia, bensì il modo, il comportamento con il quale l'uomo appartenente a qualsiasi classe o ceto sociale, collabora alla dimostrazione pratica e alla «filosofia» dell'attuale sistema.

Ma la comunicazione di una realtà mistificata non significa rinuncia intellettuale all'utopia. La mistificazione, avvenendo sul piano linguistico, rientra totalmente nella mistificazione comportamentistica. Una società neoriformista e affluente — consapevole di esserlo — deve necessariamente costituire non solo la propria ideologia ma anche la forma del discorso ideologico. E questo discorso — questa forma — non può essere che di sinistra, destinato quindi a svolgersi in un'area di condizionamenti che escludono gli argomenti usurati del riformismo. La concezione neoriformista non può avere, sul piano ideale, grande capacità d'attrazione: gli uomini difficilmente riescono ad ammettere la sconfitta dei loro ideali di giustizia; hanno così bisogno di un *transfert* per scaricare la coscienza del loro tradimento. Riversano cioè a sinistra ciò che li rende colpevoli a destra. La retorica culturale (come del resto il formalismo ideologico) è in effetti il traslato con cui si rinnova la vanità dei propositi non realizzati. Dire o magari gridare «socialismo», per chi ha contratto l'abitudine di tradirne il senso ogni giorno, rappresenta una specie di rito consolatorio, l'omaggio all'idea allo stato puro, in un comportamento privo di purezza, che evita sempre il confronto tra l'idea e le cose.

Da tutto ciò consegue che oggi, avere una «visione utopizzante dello sviluppo della società» è abbastanza facile e soprattutto non costa nulla. Dà anzi un certo prestigio intellettuale. Per cui si può dire — con tutta tranquillità — che l'utopia rivoluzionaria ha solo nel comportamento *hic et nunc* la sua imprescindibile verifica. Comportamento rivoluzionario significa soprattutto una cosa: operare nel presente cose se già fossimo nel futuro, nell'utopia realizzata. Solo questo può essere definito *rivoluzione*; il resto è solo retorica verbale e mistificazione comportamentistica, che oggettivamente rafforza il sistema con apparati ideologici e culturali di ricambio.

Per una corretta strategia del comportamento la stessa lotta di classe assume l'aspetto di un momento o di una serie di momenti tattici. Il marxismo ha oggettivamente ignorato e comunque non ha approfondito taluni elementi di carattere psicologico e caratteriale che stanno alla base della natura umana; ha preso in esame e in considerazione solo i risultati visibili della stratificazione classista della società e non quello che si nasconde sotto di essi. Non ha cioè preso in considerazione il comportamento in sé e le sollecitazioni meno evidenti che spingono gli uomini a operare in un certo modo piuttosto che in un altro. Il termine *classe* si è così genericamente schematizzato, determinando pericolose illusioni politiche, come quella di poter realizzare una società di liberi e di uguali «costruendo» il socialismo, come se nel concetto di «costruzione» non fosse già implicita l'idea antilibertaria di strutturazione gerarchica, burocratica, direzionale.

Lo stalinismo e lo stesso leninismo non sono che momenti *realizzati* di tale distorsione ideologica. E perciò vano parlare di revisionismo o di ortodossia. Il solo «revisionismo» concettualmente preciso è tutto ciò che deborda e si allontana dal comportamento egualitario. La libertà in atto — e non come programma — esclude infatti la stessa nozione di disuguaglianza e non solo in senso politico ed economico, bensì in quello delle conoscenze e del pensiero. In altri termini, la disuguaglianza di fatto nel campo della cultura tecnico-scientifica deve divenire di fatto eguaglianza sul piano del potere. Io non sarò mai libero finché esista un uomo subordinato gerarchicamente alle mie conoscenze, alla mia competenza tecnica, oppure alla mia influenza ideologica e filosofica. Non sarò mai libero perché avrò fatto della disuguaglianza un'arma che prima o poi si ritorcerà contro di me.

Non può esistere strategia diversa: operare nell'atto e all'interno delle funzioni, ridurre la stessa funzione a strumento di uguaglianza e a qualificazione necessaria in senso sociale liberatorio. Quando si parla di rivoluzione se ne dovrebbe intendere

correttamente il senso. Nell'attuale « condizione borghese delle classi », in cui anche il più umile lavoratore aspira a una partecipazione al « benessere » della società dei consumi, non ha senso la predicazione eversiva disancorata dalla pratica ugualitaria e da un comportamento obiettivamente antiborghese. L'autogoverno è una scelta del presente, non può essere una sollecitazione volta al futuro; modificare il comportamento nel senso della rivoluzione, significa semplicemente fare della rivoluzione sociale una *praxis*. Non esistono modificazioni antiautoritarie possibili se non nel momento in cui si realizza la coscienza collettiva della loro necessità; l'ideologia non realizza tale coscienza ma la mistifica, riducendola a campo di sperimentazione verbale. La maturazione di tale coscienza è perciò conseguenza di atti non mediati, esemplari, privi di compromissione. La coscienza che non si pone come comportamento è cattiva coscienza e mistificazione in atto. Ed è quindi comportamento nell'ordine del sistema. Il vero comportamento di sinistra è in effetti e soltanto *la sinistra del comportamento*. Vediamo tutti come oggi molti addetti ai lavori si affannino in imprese, o meglio in *progetti* più evasivi che reali (urbanistica, ecologia, ecc.). Si sfugge il presente con l'ipotesi mistificata di un programma semplicemente verbale, mentre in realtà si collabora — qui e ora — con quelle stesse forze e classi che hanno la responsabilità del mondo disarmonico e anomalo in cui viviamo. Questo è solo un caso, un esempio di comportamento culturale di *sinistra* nell'ordine del sistema.

Chi fa disegni per il futuro è oggi purtroppo quasi sempre un opportunista, che mira solo a godersi l'ineguaglianza classista attuale mascherandola con discorsi ideologici (...o ecologici). La salvezza non potrà quindi venire che dalla uguaglianza possibile, la vera ideologia del presente, *l'uguaglianza in atto*, come comportamento e non già come programma.

Il fallimento delle ideologie nasce proprio dal fatto di essere strumentalmente programmatiche, di formulare una concezione della vita organizzata priva di confronti con la realtà dei comportamenti obiettivi. La vera rivoluzione sociale è quindi « anti-ideologica », nel senso che istituisce un'area di libertà per il confronto dei modi, dei *comportamenti*, delle esperienze (scientifiche, culturali, umane) che di volta in volta modificano le stesse convinzioni ideologiche e filosofiche dei singoli, i « programmi » dell'intera collettività. La migliore società possibile è quella che programma la propria libertà anziché l'orgogliosa verifica di una ideologia.

La classe operaia può divenire il centro e a un tempo la *periferia* di un tipo nuovo di organizzazione sociale, ma solo a condizione che si svincoli dalle ideologie di partito, per assumere una propria *scientifica* determinazione, e negli strumenti e nei fini di una società libertaria e ugualitaria. Gli operai, anziché lasciarsi castrare dal neoriformismo o nuovamente illudere dai neorivoluzionari di professione, inevitabilmente gravitanti nell'area del comportamento borghese, possono cogliere l'occasione storica di organizzare, assieme agli altri ceti popolari, non già la produzione per una società che semplicemente consumi, bensì una vita *realmente* produttiva, e cioè creativa.

In tale società, o meglio nell'attuale matrice di comportamento tendente a tale organizzazione sociale, quale posto può essere assegnato all'arte e alla ricerca estetica? Possiamo ancora essere d'accordo con William Morris, riguardo alla perfetta concordanza tra uguaglianza, libertà e valore estetico? Possiamo anche noi identificare il lavoro con l'esteticità, il prodotto manuale col piacere e la bellezza?

Coerentemente con la premessa rifiuterei una formulazione programmatica della funzione dell'arte nella società futura. È certamente meglio chiarire e sottolineare ciò che nella realtà contemporanea, obiettivamente rende ambiguo e a volte inutile se non dannoso ogni discorso sull'arte. Del resto lo stesso Morris aveva benissimo individuato lo stretto rapporto esistente tra una società consumistica banalizzata (che profetizzò con lucidità perfetta) e schiavitù, abbruttimento del lavoro organizzato secondo il modello classista.

La società neocapitalistica non ha smentito la previsione del Morris; ha solo cercato dei correttivi per rendere inavvertiti ma pur sempre rigorosamente divisi i due aspetti del lavoro umano:

ciò che serve realmente alla vita, e quel che è invece utile solo al profitto e ai privilegi borghesi. Sul piano estetico ha esteso l'illusorio godimento dell'arte alle nuove classi privilegiate (la tecnoburocrazia, il professionismo clientelare e corporativo, i grossi bottegai industrializzati, ecc.). Si tratta ovviamente di una nuova forma di consumismo — quello per *élites* —, che per realizzarsi ha bisogno di un prestigio di fabbricazione, di « marchi » garantiti dalla cultura più o meno ufficiale, più o meno prestigiosa. Come i quadri falsi d'autore, falsamente autenticati, anche la serialità del nuovo prodotto ha bisogno di una sigla ufficialmente riconosciuta dagli operatori di cultura, che vengono così a costituire una corporazione di fatto, che assegna patenti e titoli a chi abbia qualcosa da offrire in cambio sul piano del potere.

Si tratta in definitiva di un modo subalterno, perfettamente coerente col sistema, di offrire ai nuovi strati sociali privilegiati una qualificazione, una giustificazione di carattere culturale ed estetico, ripagabile — beninteso — con moneta sonante. Tutto ciò non ha nulla in comune con la partecipazione collettiva all'esperienza estetica. Le masse lavoratrici — a partire dal grado formativo e creativo, e cioè dalla scuola — sono respinte, o meglio continuano a essere respinte ai margini, in un ghetto consumistico privo di qualificazione, dalla fabbrica, attraverso l'istruzione (cosiddetta) pubblica, fino ai grandi magazzini gestiti dalle grandi holdings, vere e proprie macchine mangiasoldi, adatte a misura di chi ha assorbito l'etica dei consumi a livello della propria indigenza.

Come sempre, c'è uno stretto rapporto tra la costituzione dei privilegi culturali e artistici e la banalizzazione del prodotto di massa, tra le nuove stratificazioni sociali e l'appiattimento del gusto della società dei consumi. E anche questo si spiega. L'operatore estetico, oggi, non interviene in una prospettiva egualitaria e soprattutto non assume il corrispondente comportamento che potrebbe giustificarla. Al contrario, si serve, utilizza l'ideologia di massa per assumere in proprio, e beneficiarne, uno *status* speciale, quale inserimento di prestigio nelle nuove possibili stratificazioni della società neocapitalista. La quale, anziché temere l'eversione culturale, in questo caso la stimola e la promuove, collegandola ai processi inevitabili della disuguaglianza classista.

Il mio lavoro culturale (dico semplicemente *culturale* perché non so dissociare la socialità, la « politica » dalla cultura) tende appunto a questa totale demistificazione del comportamento classista, che è il necessario passaggio attraverso il quale qualsiasi proposta rivoluzionaria può divenire credibile, reale, e pertanto legittima. Il mio recente saggio *politico* (La rivoluzione egualitaria post-industriale - Silva editore), che segue gli altri di argomento estetologico, corrisponde all'esigenza di rendere operante la « dichiarazione » del rapporto comportamentistico, tra operazioni culturali e politiche e *praxis* rivoluzionaria, comportamento; tra atteggiamento utilitario, contingente, e reale assunzione dei problemi politici e culturali.

Penso che nessuno di noi possa sfuggire a questo dilemma: operare nella società per renderla migliore, oppure mistificare attraverso il nostro comportamento, la nostra operazione mistificata, la società medesima. Risolvere questo dilemma significa operare una scelta irreversibile, e cioè trovare un proprio posto nella comune azione e nella lotta (di fatto rivoluzionaria) per e *sul* comportamento. Non si tratta di evadere dalla propria condizione umana, bensì di comprenderla realmente, ricercando gli strumenti più efficaci per il suo superamento. Uno di tali « *tools* » per *superamento* è il rifiuto non masochistico ma attivo e rivoluzionario nei confronti delle operazioni di potere.

Solo sgombrando il terreno dalle scorie comportamentistiche della società stratificata, saremo in grado di indicare alle masse popolari valori nuovi, non solo di carattere sociale ma anche estetici, un nuovo tipo di operatività creativa, a cui tutti possano partecipare e che tutti possano fruire. Una operatività creativa che tenda a migliorare la qualità umana dell'operare, per fare della stessa società un'opera d'arte realizzata e compresa dagli uomini, anziché un assurdo specifico per pochi eletti.

A questo punto vorrei terminare riprendendo dal mio libro:



« Il potere rivoluzionario non può essere, in realtà, che il potere della ricerca della verità, dilà dei condizionamenti imposti dalle classi dominanti, dai gruppi egemoni e dalla ragion di stato. Coinvolgendo le grandi masse sui reali problemi, esso ha in definitiva l'obiettivo di far deperire la massa ed *estinguerla*, per ricostruire dall'interno l'uomo. La libertà delle masse è la libertà dell'individuo che si estingue come massa ».

## Aurelio Natali

Coincido, e lo testimoniano miei precedenti scritti, con la sostanza dell'analisi proposta da Mari sul rapporto tra ideologia, politica, arte, ricercatore estetico.

La mia visione utopica dello sviluppo della società? Lotta, una continua tensione dialettica, il traguardo di una società comunista. Ma ci sarà un traguardo? Non credo. Salti qualitativi sì, da cui preparare altri salti. Che cosa immagino per comunismo? Una società armonica ove ognuno abbia spazio per le proprie fantasie, i suoi giochi, la sua solitudine, senza istituzioni e false verità. Quali frustrazioni personali di origine borghese, mi chiedo, si proiettano in questo disegno? Poiché sono comunista e borghese, magari piccolo, con tutte le contraddizioni del caso. Il problema, per me, è di accettarlo e di controllare così le spinte negative lasciando spazio alla ragione. Tre miliardi di uomini, contadini, proletari, Terzo Mondo, forse hanno del comunismo una visione differente, che non ho saputo, o potuto, verificare. Il problema è di accettare quest'altra dimensione e di cercare un collegamento tra essa e la mia, senza angosce umanistiche, disposto a mettere in crisi i miei valori e i miei linguaggi, i miei languori estetici, per trovare il punto giusto di impatto, la possibilità di convogliare le mie qualità reali di uomo in termini autenticamente rivoluzionari. La mia libertà, dentro, al di là delle strutture storico-sociali e dei riflessi psicologici personali, è già iniziata. Per questo la mia risposta vuole fermarsi, nei confronti delle tappe di transizione, all'indicazione di un metodo di approccio ai grandi processi generali.

Dopo questa premessa dirò che non so qual è la strategia utile per l'ipotesi comunista. A livello storico-politico credo che i paesi ad alta industrializzazione, con vaste classi differenziate, il monopolio dell'informazione in pugno al gruppo di potere, dovranno passare attraverso mutamenti assai complessi, crisi e rotture profonde prima di trovare assestamenti a più alti livelli. La soluzione verrà imposta dalle contraddizioni che fatalmente si riveleranno nella struttura primaria, quella economica. Nessuna forza politica può, in società borghesi come la nostra, capovolgere il rapporto di forza con un atto volontaristico. L'unica possibilità che resta è quella, attraverso la lotta di massa, di accelerare il processo di degenerazione. In quale momento tattico ci troviamo? Non lo so. Tutto ciò che il paleomarxismo ci ha detto sui possibili processi rivoluzionari nelle società altamente industrializzate è saltato, meccanismi nuovi sono insorti a scompigliare le antiche ipotesi. Bisogna ricominciare da capo, condurre altre analisi, ricostruire nuovi disegni, tracciare ipotesi inedite, trovare il modo di collegare le nostre lotte con quelle che operano al di là del filo spinato.

Cosa può fare l'artista? Credo proprio nulla se non esprimere in un linguaggio estraneo alle masse, e quindi borghese (magari illuminato, consapevole, ecc., metteteci quello che vi pare), la propria crisi personale o di categoria. Ma esso non muterà nulla, innanzitutto perché la comunicazione è interrotta e quindi assorbita, integrata, mercificata. Personalmente non credo più nella lettura estetica dell'opera « d'arte » anche se qualche volta cedo al vizio assurdo; più accettabile mi sembra la scelta di prendere in esame il prodotto per scoprire, attraverso una lettura ideologica, a che punto è la crisi, i significati che esso nasconde, le deformazioni imposte dalla dittatura di classe. Forse per questo sto tentando di dedicarmi all'analisi del rapporto tra arte e società. Può servire, può incidere sulle sovrastrutture, forse permette un allargamento della consapevolezza, offre la possibilità di arricchire la propria tensione. Ho pensato sovente al mani-

festo quale possibile mezzo di comunicazione rivoluzionario. E al cinema, non quello « cucinato » per i cineclubs, a condizione che accetti un linguaggio diretto, lineare, non culturalizzato in senso borghese. Sono piccoli spazi che ancora rimangono sino a quando non avranno superato i « loro » livelli di sicurezza. All'uomo, critico, artista, operaio, la sola autentica arma che resta è la lotta politica, libera da suggestioni magiche, paziente, quotidiana.

## Enzo Paci

Il termine comunicazione va inteso in molti sensi e gradi. Comunicazione si può dire a proposito di telefoni, come a proposito di cibernetica. Nel senso più completo ho cercato di chiarire la comunicazione come relazione. Nel *relazionismo* ogni sostanza si risolve in incontri o in nodi di relazioni. Più profondamente le relazioni vanno intese non come teorie o categorie, ma come *vita precategoriale*, intendendo la vita, e il « vissuto » nel senso di Husserl. Il mondo della vita, o *Lebenswelt*, è il mondo presente, convincente, in cui troviamo regioni diverse. Una regione è quella, per esempio, dell'economia; un'altra quella della sociologia, un'altra quella dell'arte. Ma tali regioni non sono teoria economica, teoria sociologica o estetica. Nella *Lebenswelt* scopriamo queste attività nel loro senso originario, nel senso, per esempio, dei veri bisogni e non in quello della *teoria dei bisogni*. Le teorie non eliminano la fame: solo il pane e il lavoro possono placare i bisogni. È per questo che Marx dà al *Capitale* il sottotitolo di *Critica dell'economia politica*: il che vuol dire che le teorie non sono realtà, come invece sono realtà il bisogno e il lavoro. In altre parole la *Lebenswelt* è struttura vivente e la struttura vivente viene prima delle sovrastrutture scientifiche, valide, ma sempre se fondate sulla *Lebenswelt*. Nella *Lebenswelt* non solo gli uomini si comunicano delle nozioni ma si incontrano, si riconoscono, vivono uno nell'altro, si convincono e si persuadono. Il loro mondo, più che comunicante, è *intersoggettivo*. Gran parte del mondo precategoriale e intersoggettivo è *fondamento dell'arte*, così come è persuasione senza dimostrazioni astratte. Una società viva è sempre una società estetica e l'arte come tale è fondamento di ogni uomo nell'altro: di ogni uomo come soggetto, in modo che nessuno sia reso *oggetto* o sfruttato da un altro. Così l'arte vivente è continua fondazione e riproduzione di vita sociale.

Queste poche righe sono indicazioni di tipo fenomenologico. Aggiungerei che l'arte non ci permette di vivere in un mondo astratto, ma ci obbliga a ritornare al mondo di tutta la natura, non come è fotografato, ma come è *vissuto*. L'arte ci impedisce di cristallizzarci nelle formule. Così intesa è, sempre di nuovo, un incontro con gli altri e con noi stessi. È la fondazione di una società inter-socialista.

## Daniela Palazzoli

Anche oggi arte e politica sono discorsi paralleli, entrambi ambigui. Entrambi si basano sulla separazione e sulla delega. Separazione dalle esigenze per soddisfare le quali sono nati; delega delle proprie opinioni e del proprio gusto dai più ai meno. Entrambi si fondano su stereotipi: stereotipi di rivendicazioni e di necessità e stereotipi di comportamento e di valori.

Tutti quanti — dai partiti ai gruppuscoli, dalle avanguardie alla pittura populista — si arrogano la pretesa di rappresentare.

La mia utopia più grande è che ciascuno rappresenti se stesso. Si rifiuti alla delega e si rifiuti di rappresentare.

Le mie affermazioni sono fatte in prima persona e rappresentano solo me stessa. Quando faccio il mio lavoro, il critico d'arte, lo faccio professionalmente e personalmente. In questo senso il mio impegno politico coincide col mio impegno critico, anche se

professionalmente esercito il secondo piuttosto che il primo. Comunico cioè, tramite la riflessione su un linguaggio, quello visivo, il mio modo di vivere personalmente e socialmente. Secondo me l'unica strategia sensata è quella di non identificarsi, e di disidentificarsi, con gli stereotipi politici e culturali che alienano ogni corpo e situazione reale a se stessi. Il denominatore comune e la ragione per cui li si costruisce e si cerca di imporli è duplice. La promozione degli stereotipi tende a irrigidire e a consolidare l'ideologia su cui si fondano e tende a venderla. Questo vale per gli obiettivi proposti dai partiti e dai gruppuscoli politici come per i criteri in base ai quali individuare la 'bellezza' e 'l'utilità' di un'opera d'arte. L'impegno politico impone uno stereotipo di vita e lo stereotipo di vita determina la scelta dell'atteggiamento politico. L'arte vende uno stereotipo di gusto e lo stereotipo dell'arte fa vendere una determinata opera.

*Arte e decultura - Una teoria sul kitsch* è il titolo dell'ultima mostra da me organizzata per la Galleria Blu di Milano. Si tratta di un'ipotesi personale di deculturizzazione — cioè di analisi e di liberazione dagli stereotipi culturali — condotta in base a un certo numero di opere e di artisti. Il kitsch, uno dei massimi tabù della società tecnologica, è uno stereotipo controverso. Al punto che, se vogliamo distinguere il mondo in due classi una egemone e l'altra sottoposta, basterebbe stare a guardare non tanto che cosa si intende per kitsch ma *chi* ha o si arroga il potere di giudicare qualcosa come kitsch. Il termine kitsch infatti più che una definizione è un giudizio portato sull'autenticità o sulla falsità di una cosa attraverso cui si intende reprimere la soddisfazione del desiderio espresso dall'oggetto o dalla situazione kitsch. Il kitsch ha, dal mio punto di vista, due grandi meriti: primo di esprimere un desiderio di possesso nei confronti di un valore che la società gli ha imposto ma gli sottrae; e, secondo, di soddisfarlo. L'artista kitsch unisce a questi un terzo merito: quello di rinunciare al ruolo dell'arte come linguaggio di élite che determina gli stereo-

tipi di valore e di stile per assecondare delle istanze che gli preesistono. Smette cioè di identificarsi col suo ruolo di rappresentante ma cerca di vedere in che modo e fino a che punto i valori, che cercano di imporgli socialmente, lo rappresentino realmente. L'artista kitsch non crea dal nulla ma *imita*, e imita di solito smaccatamente, ciò che è portato a pensare come dotato di valore. Questa imitazione però non la intende come valore, ma come spettacolo, come esibizione disinibita e goduta ludicamente. È il caso di artisti come Magritte e Dalì, Picabia e Man Ray, Warhol e Oldenburg, Baj e Duchamp. La sua falsità diventa autenticità e autenticità liberatoria poiché dà spettacolo della miseria degli stereotipi di cui gode. Il kitsch comincia a distribuire subito i beni e i valori che vengono proposti come fine ultimo da coloro che rappresentano gli stereotipi. E così facendo finisce per scalzarli poiché sottrae ad essi l'elemento su cui si fonda il loro valore: il fatto che non si possono possedere. Ed ecco perché è un tabù dell'era tecnologica. Perché ha accolto il suggerimento implicito nella macchina — la moltiplicazione dei pani e dei pesci — boicottandone il ricatto economico. Il kitsch e l'arte kitsch sono immediati: non rimandano il divertimento al 'tempo libero' o al 'dopo che conoscerai il nostro codice'. Prendono tutto subito infischandosene dei dettagli; ad esempio il materiale. La plastica si sostituisce all'oro e al marmo; il trompe l'oeil all'impostazione prospettica e al suo surrogato post-cubista: il collage. In tal modo la falsità del materiale non è tanto una metafora della falsità dello stereotipo di cui vuole impossessarsi, ma distrugge piuttosto il tabù di valore su cui si fonda il possesso e lo stereotipo mercenario che promuove la vendita del prodotto in quanto bene culturale. Svuota i contenuti e fa parlare i desideri repressi dietro cui si celano le istanze autentiche: le istanze personali. L'impegno deculturale è ancora coinvolto nella dialettica degli stereotipi e dei valori sociali. Ma invece di reprimerli dà loro libero corso. Non li subisce, se ne appropria. Cominciamo ad osservarli invece di subirli.

Mostra «Arte e decultura — Una teoria sul kitsch», 1971.





## Luca Patella

### Primo approccio parziale:

1 Tutto è brutto, tutto è bello. Con questo non voglio significare né relatività dei punti di vista, né qualunquismo. Ecco un caso parzialissimamente analizzato e contingente, che si riferisce all'aspetto esteriore (?), passeggiante: girare per Roma è variato e bello. Da una piazza ad una via, che dista meno di un chilometro, si cambia tono. Roma ha molto più colore fisico di Milano, che invece sembra più monotona. Ma Roma fa schifo, a volte, magari, col caldo, col vecchiume e la normalità delle cose piatte e senza colori vivi. Una stanchezza nel cervello. Il mondo e il mio cervello sono brutti e sono belli. Mi porto dietro tutto il male e il bene della mia formazione.

Quello che una formazione deve/dovrebbe dare è l'indipendenza (anche come risultato di una debita, solo inicialissima, protezione necessaria), quindi il senso di sé nel mondo e il bisogno dell'ampliamento negli altri: razionali e istintivi dedizione o amore.

Fattori in giuoco, in ordine parzialmente sparso, sono, per es.: consapevolezza psicologica

creatività

attività

sentimento per i sentimenti umani

trasformazione, «razionalità» di vita, anti potere, ecc.

Una società positiva e futura è una società in cui le psicologie siano profondamente interumane e dedite quindi all'amore, inteso in senso di bisogno di azione per la difesa fisica e psichica dei valori creativi di vita.

Come diceva Harry Stack Sullivan (che apprezzo molto, non per ogni visione che se ne potrebbe ricavare, ma per quella che ne traggo e per le tecniche di comprensione dei dinamismi psicologici, in una traiettoria di ricerca psicosociologica: Adler - Sullivan - E. Fromm - C. Rogers - ecc.), nella preadolescenza e adolescenza, si concretizzano maggiormente questi valori, che poi, guarda caso, devono fare i conti con la «realtà» e, in gran parte, recedere.

Società positiva, dicevo, (o uomini e donne) in cui sia realizzato, oltre a quanto ho detto, uno sganciamento totale dal preconcetto e dalla norma: un'apertura creativa totale e totalmente relazionata, alla comprensione e alla creatività.

Insomma: prima di tutto, un cuore umano, concreto, per l'umano (fragile e forte) e quindi, una formazione alla razionalità, tolleranza, attività, inflessibilità e lotta.

Una comprensione, poi, (dinamicamente legata ai punti precedenti: questo è il più difficile per la cultura) come consapevolezza psicologica, come cultura aperta a tutto e come creatività continua, pratica e concettuale.

Bandito il potere psicologico e sociale e favorito lo sviluppo.

2 La strategia prima per lo sviluppo è quella di averne stretto bisogno psicologico. Non volere la conservazione, sì, ma, ancor prima: non essere capaci di inserimento, con varie conseguenze. E qui, a proposito di questo nucleo di fragilità e forza, non voglio sostenere la nevrosi (incestuosità con se stessi), che è sempre negativa, ma oppormi alla incestuosità non cosciente con il proprio gruppo di potere o famiglia. Perché la trasformazione si impianta solo sulla necessità. Deleteria è la vita istintivamente facile, nell'incesto con il proprio ambiente sociale (in una traiettoria popolar-borghese), che fornisce energia e dà tranquillità e psico-ecc. mezzi per una lotta, volta al potere psicologico, sociale e politico. Per gente che ha una produttività di questo genere, la trasformazione non può avvenire.

All'interno dei propri mezzi e al di fuori di essi, si tratta di opporsi al potere dell'incultura (che pure ha una fragilità umana). Serietà e scientificità. Durezza e costanza nell'azione.

Parlo delle esperienze che mi sono più vicine.

È ovvio che, nella vera e propria guerra contro l'aggressione del potere, si debba combattere. Nei nostri climi pesanti dello sfruttamento, sono per la protesta organizzata e, il più possibile, non violenta.

Ma, tengo a ripetere, che lo sviluppo deve avvenire a tutti i

livelli, senza priorità (strettamente politiche o altro) e che, in ogni ambiente, fa difetto una struttura mentale o modo di vita aperto e in trasformazione. A questi non si arriva come conseguenza: vanno invece affrontati come primo problema pratico: personale, di relazione e sociale.

Quindi, per fare qualche esempio: non è nel creare uno spirito di corpo (sicurezza e autorità) che si trasformino gli atteggiamenti: la cultura è utile alla trasformazione. E per dire qualcos'altro, in ordine sparso: è meglio una istruzione cattiva, che nessuna istruzione (lo dico pur insegnando ed essendo contro la scuola tradizionale); ... sentimenti religiosi possono avere un loro senso; ... la contestazione giovanile, da noi, ha mostrato una certa attività, ma troppo poca consapevolezza (libertà dai problemi della famiglia); ... ecc.

Niente è dato come «sicuro»: la realtà va fatta in se stessi e fra/per gli altri.

3 In questo ordine di idee, il momento sociale non è granché bello. È un po' più chiaro, forse, quanto sopra.

Girano, nel nostro mondo organizzato, mille mondi scuri e gialli, che mettono a fuoco in sé l'aggressività dei gruppi intrallattivi, settari-settoriali.

4 Il mio lavoro si oppone alla pesantezza della mentalità vigente, legandosi, praticamente e culturalmente, a quanto esposto nei primi due punti, e sia pure nei suoi limiti di estensione e di auto-extra fattività.

Il lavoro va diffuso, ma troppo «inserimento» non è compatibile con il non stare al giuoco. Problemi di comprensione del lavoro, li pongo a livello scientifico e pratico della concezione e delle formulazioni; non scendendo a didattiche elementari.

5 Il mio lavoro non è formale, né settoriale. Non si occupa solo di gusto, pur non rifiutandolo. Vuole essere totalmente in sviluppo di modi: tutti quelli che mi interessano. Vuole essere «creativo-fantastico» e scientifico, (anche d'accordo alla mia formazione scientifica e artistica).

Consapevole della fragilità della cultura in sé (sola).

Ho realizzato o inventato, per es.: sistemi indicativi animati; visori emisferici, pratico-didattici ('67, '69); films ed altre proiezioni sperimentali; lezioni marziane ('64, '71); una stanza dai muri parlanti (e poi piante parlanti) di problemi scientifici e inventivi; «analisi di psico-vita» (una finta conferenza) con proiezioni in dissolvenza e intervento di collaboratori-investigatori, per complementare la mia interpretazione degli psico-socio e fantastico fatti ('71).

Già da tempo scrivo un libro di «Avventure e Cultura» (composto soprattutto di testo ed anche di grafici mental-sinergici e immagini), che ha a che vedere con lo stile mentale ossessivo ed altri dinamismi e che, sperimentando anche la lingua, vuole parlare di tutto quello che so, imparo, invento...

Il grafico che allego si riferisce anche al libro e fa il punto su alcuni punti. Dopodiché: ... puntolini...

... Ma la trasformazione psicologica (socio),

è così dūūūura!

Ehè: non c'è niente da fare!

C'è solo da farla!

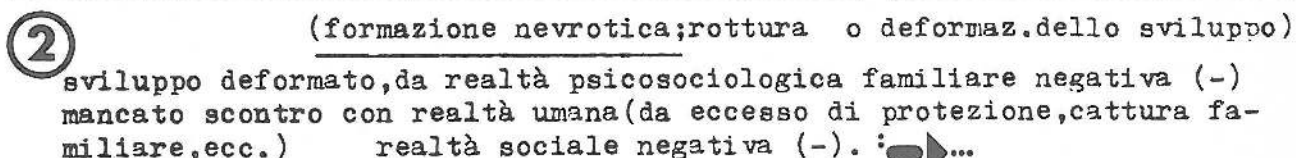
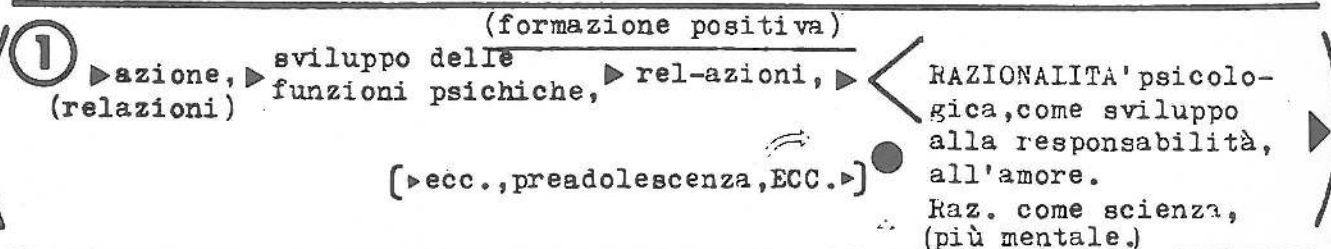
## Tito Perlini

Devo confessare la mia riluttanza a riconoscere nell'operare artistico una modalità d'esplicazione della lotta di classe. Che l'arte sia ricerca di una comunicazione antitetico-alternativa nei confronti del modello prevalente di comunicazione che imprigiona ed aliena il linguaggio, mi sembra pacifico come pure mi pare indiscutibile che l'unica giustificazione possibile per l'arte, oggi, sia ravvisabile nello sforzo di recare il massimo guasto possibile all'interno dei moduli prevalenti in cui si esplica, reificandosi, il linguaggio. Da questo però a concludere che l'arte, contestando la razionalità dominante e l'oppressione che con essa fa tutt'uno, possa risolversi, *sic et simpliciter*, in prassi, più precisamente in prassi politica ideologicamente orientata, addirittura in lotta di classe, mi sembra che il passo sia lungo.

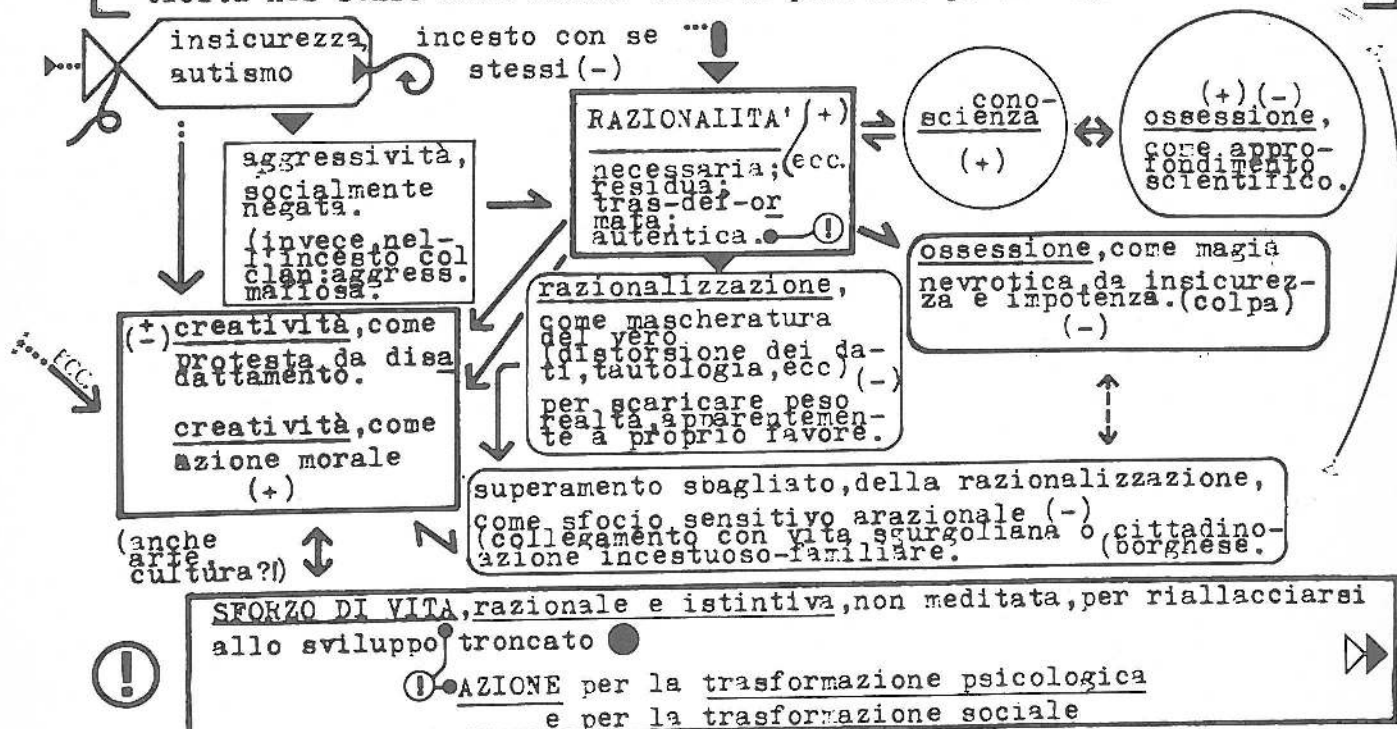
Grafico funzionale di un problema (dinamica di fatti, di idee)

soggetto : FORMAZIONE nevrotica del "gruppo": RAZIONALITA'  
(1<sup>a</sup> formulazione  
semplificata ) CREATIVITA'  
OSSESSIONE.

AMBIENTE psico-socio ; (micro-macro)



-(in contrapposizione alla non menzionata formazione, nel senso incestuoso, ma socializzato (e quindi accettato e non sentito negativo), della tradizione del proprio ambiente, che fornisce energia umana (cf. personaggi di vita paesana di Sgurgolia, che si fanno, da braccianti, borghesi e politici intrallazzanti). Qui si trova, di positivo (+), la creatività (psicologica umana; ma di (-), l'incestuosità; la mancanza di originalità; la staticità nel senso dell'azione storica politica passiva.).-



( ↔ = coesistenza delle 2 forme (tautomeria) = intercambiabilità.  
( ↔ = esistenza di una forma intermedia o ibrida, che possiede le caratteristiche dei vari stati indicativamente formulati. (risonanza). )



Noto nella *Proposta di comportamento* un salto logico appena dissimulato. Occorre diffidare di accostamenti tra sfere diverse dell'attività umana operati grazie al ricorso a procedimenti di tipo analogico. L'arte può venir considerata, a suo modo, prassi, ma non è né può diventare in alcun modo prassi politica, per una sorta di capovolgimento immediato che sia possibile provocare mediante un arbitrario atto di volontà. Se si pretende che l'arte si trasformi immediatamente in atto pratico-politico con relativa incidenza sul piano dei rapporti di forza fra le classi in lotta, mi sembra non si possano evitare insidiosi equivoci. L'arte che si finge mezzo di lotta mi sembra condannata ad esaurirsi in mera gesticolazione. L'artista-guerrigliero, convinto di fabbricare qualcosa di molto simile ad una bomba, sta a chi opera sul serio sul piano della lotta di classe come un gesto teatrale sta rispetto all'atto che è impegnato vanamente a mimare. La pretesa dell'arte-prassi sconfina così nell'estetismo. Certo, oggi l'arte è un'operazione altamente problematica: tutto sembra cospirare alla sua morte. In quanto comunicazione essa è soggetta al processo dei reificazioni che incombe come una minaccia su tutto ciò che si situa all'interno di un assetto sociale nel quale la merce assume un ruolo dominante, agendo come *cattivo universale*. È ormai risaputo che l'arte è minacciata alle radici all'interno di quel *Mercato-Museo* che, apparentemente esaltandola, tende invece a strapparla alle sue stesse radici. Di fronte al poco consolante quadro che l'oggi ci riserva si può anche giungere a stabilire che l'arte sta agonizzando o che addirittura è già crepata da un pezzo. Non mancano quelli che, nell'attuale andazzo, addirittura gioiscono ravvisando nella morte dell'arte una salutare liberazione dal mito e da privilegi arcaici. Considero molto empia una siffatta gioia, per il semplice fatto che svela in chi la esibisce l'idolatria di quello stesso sistema di dominio che, oltre ad opprimere gli uomini, rende altresì impossibile la vita all'arte, impedendole di manifestarsi come protesta contro il disumano.

Conviene che l'arte tenga duro, resistendo a ciò che, dall'esterno o dall'interno, la minaccia, se non altro per poter continuare a recare caos nell'ambito di un ordine coatto, proponendosi come una voce dissonante all'interno di una comunicazione che ambisce ad affermarsi come universale solo perché è decisa a rifiutare ciò che non si concilia cogli attuali rapporti di dominio. Ma, per questo, è necessario che l'arte, conscia della sua miseria, non indulga all'euforia e non si faccia pericolose illusioni sui propri poteri. Essa può provocare al massimo parziali prese di coscienza valide come premessa per scelte di carattere sociale. Da ciò alla prassi politica orientata ed organizzata il cammino è ancora lungo. La lotta di classe non è un dato naturalistico che si possa constatare come qualcosa di esistente all'interno dell'attuale società, ma il risultato di molteplici mediazioni pratiche e teoriche. Essa è oggettivamente insita negli attuali rapporti di classe, di cui si tratta di evidenziare le latenti contraddizioni, ma senza una soggettività capace di assumersela responsabilmente sulle spalle come un compito è meno che nulla. Tale soggettività, per manifestarsi come tale, deve, però, a sua volta, prender coscienza dei condizionamenti reali entro i quali il suo agire si colloca. L'arte è critica dell'esistente svolta dal punto di vista di un *dover essere* che l'essere dato nega ed esclude. In questo senso essa oggi è preziosa, poiché, attivando la propria intenzionalità utopica, può mettersi nella condizione di recare ingiuria a ciò che mira attualmente a pietrificare il reale. L'arte non è politica. Ciò non significa che l'arte non possa risultare preziosa ad una politica volta a trasformare radicalmente il mondo. Ma preziosa, l'arte può rivelarsi solo se viene lasciata indisturbata nella propria sfera. L'arte come agitazione o come attività in grado di amministrare e guidare la prassi politica, è un equivoco di cui, per fortuna, ci si è liberati. Resta una ultima illusione: l'idea che l'arte possa diventare azione liberatrice. L'arte può solo, molto indirettamente, e senza alcuna preventiva garanzia, far sorgere in qualcuno l'esigenza di una siffatta azione. Credere che l'arte possa di più è a mio avviso mera superstizione.

Io, forse, non sarei ricorso al termine *evoluzione*. *Evoluzione* è parola sospetta, per lo meno dai tempi delle polemiche contro l'ideologia della II Internazionale. La lotta di classe, può sor-

gere solo come confutazione teorico-pratica di una concezione evolucionistica della società. La rivoluzione implica un salto, un atto di rottura di una continuità, affidandosi alla quale il dominio viene sancito una volta per sempre. La prassi per fondare politicamente se stessa ha da liberarsi da ciò che la riduce al feticcio irrigidito di se stesso. L'arte può agire come denuncia della feticizzazione cui è sottoposta la prassi nella società tardo capitalistica. Ma tale denuncia, che deve far tutt'uno coll'assetto formale in cui l'arte si determina, è impotente ad aggredire in effetti ciò di cui è la vivente negazione. Tra essa e la prassi politica c'è un salto e l'ignorarlo può solo condurre su piste sbagliate. La denuncia (che l'arte *non fa* ma che essa stessa *è*) è preziosa solo nella misura in cui non si pretende che essa debba *servire a qualcosa* o che debba — per usare un'orribile parola oggi di moda — venir « strumentalizzata » da qualcuno. Solo se assolutamente non programmata né programmabile in vista di scopi a lei estranei, mi sembra che oggi l'arte possa esplicare la sua funzione critica indiretta. Meglio se essa è puramente il frutto di uno scontro lavoro individuale, insofferente d'ogni disciplina di gruppo: sarà più facile per essa stessa sottrarsi alla presa della logica aziendale che attualmente istupidisce ed abbrutisce gli uomini.

## Fernanda Pivano

1 La mia « visione utopizzante dello sviluppo della società » parte da un Pianeta non più devastato dall'avidità degli uomini in una sistematica razzia e distruzione; un Pianeta senza confini nazionalistici e dunque senza eserciti, abitato da comunità anarchico-tribali senza Burocrazie e senza Capitali, disposte a vivere in armonia con le leggi ecologiche e le leggi naturali, sottraendosi dunque alle manipolazioni politico-economiche della tecnocrazia al potere.

2 « La strategia che ritengo utile per questa utopizzazione » è la disubbidienza civile non violenta.

3 « In quale momento tattico di questa strategia si è? » A giudicare dai titoli dei giornali, in un momento di totale disastro.

4 « Collocare il lavoro di ricerca trattato in tale momento tattico » significa elencare i miei lavori di quest'ultima quindicina d'anni: prefazioni (a *Sulla strada* di Jack Kerouac, 1959, a *I sotterranei* di Jack Kerouac, 1960, a *La scimmia sulla schiena* di William Burroughs, 1962, a *Jukebox all'idrogeno* di Allen Ginsberg, 1964, a *Vanità di Duluo* di Jack Kerouac, 1970), conferenze (da quella che qualcuno ha intitolato *I beatniks*, 1959, a quella che, riprendendo un'immagine di Allen Ginsberg, ho intitolato *Solitudine pubblica in America*, 1970), articoli di giornale, saggi di rivista, ecc. Le esperienze e gli esempi che ho raccolto in questi anni li ho messi — come ho potuto — nelle prefazioni dell'antologia *L'altra America negli anni Sessanta*, in corso di stampa presso Officine Edizioni. Il tentativo più grosso di « comunicare » l'ho fatto con Ettore Sottsass mettendo insieme la rivista « Pianeta fresco », dove abbiamo tentato di esprimere le nostre speranze (scarse) e le nostre proposte (poetiche).

5 Per « comunicare il lavoro in questione » mi rifaccio a una frase scelta a caso dalla prefazione al primo capitolo di *L'altra America negli anni Sessanta* (Officine Edizioni, 1971): « I protagonisti di questa scena sono stati degli intellettuali che alla vita americana hanno reagito creativamente anziché qualunquisticamente conducendo una rivoluzione incruenta e formativa. Sfiduciati dal fallimento delle ideologie e delle metodologie morali e politiche tradizionali, proposero un Nuovo Stile di Vita non soltanto come estremo tentativo di decondizionamento per sottrarsi alla American Way of Life basata sull'efficienza e sul benessere consumistico e codificata dalla burocrazia tecnocratica al potere ma soprattutto (ora che avevano perduto la speranza di trasformare le istituzioni e le prassi correnti) nel tentativo di ricondurre « le persone » alla loro realtà — alle loro percezioni e sensibilità — per sbloccarle dalle quotidiane, ininterrotte manipolazioni del pensiero che condizionano e di-

sumanizzano istituzioni e prassi; non, come parve ad alcuni, per un nostalgico ritorno a una società individualistica, ma perché una Nuova Società, costituita da uomini rinnovati, apportatori di energia e partecipi alla vita pubblica, si occupasse davvero dei problemi umani piuttosto che dei problemi dei Capitali o delle Burocrazie. D'altra parte la loro idea che alla teoria va preferita l'esperienza e all'ideologia va preferita l'azione incalzava da tutte le parti, dalla tradizione pragmatista americana e dal clima preparatorio alle imminenti rivoluzioni cubana e cinese; e conduceva alla certezza che le idee astratte non hanno senso e quello che conta è solo l'impegno personale, la scelta della propria vita, il gesto delle proprie azioni».

Caro Enzo Mari, cara Lea Vergine, il vostro questionario mi ha messo un po' di soggezione. D'altra parte la comunicazione che abbiamo sognata nelle nostre minoranze è soprattutto una speranza di apertura: di rinuncia a qualsiasi frontiera psicologica, prima ancora che politica o economica o militare.

Per questo vi offro i miei poveri pensieri col mio antico saluto: Pace e Amore.

## Giancarlo Politi

1 Enunciare la propria visione utopizzante dello sviluppo della società. Viva Reggio rivoluzionaria, Vietcong vincerà, Indocina lotta e vince.

2 Definire la strategia che si ritiene utile per questa utopizzazione. Creare cento mille Vietnam.

3 Dire in quale momento tattico di questa strategia si è. Ci stiamo contando. Siamo molti di più di quanto crediate.

4 Collocare il lavoro di ricerca trattato in tale momento tattico. Smerdare l'arte, denunciarne la sua perniciosità o, nel migliore dei casi la sua inutilità.

5 Comunicare il lavoro in questione (tenendo ben presente che va riferito ai punti precedenti).

Nel 1969 ho proposto di cedere la Galleria degli Uffizi di Firenze come abitazione ai disoccupati.

Nel 1970 ho proposto di vendere tutte le opere d'arte esistenti in Italia agli americani per costruire case per i lavoratori, e cederle poi gratuitamente.

Il 24 febbraio 1971 mi sono recato all'uscita della scuola elementare di Bovara di Trevi, in provincia di Perugia, ed ho parlato con gli scolari. Ho detto loro di non credere alla scuola che frequentano, di non accettare la cultura che gli viene propinata, di non credere all'arte. Ho mostrato loro le foto di alcuni bambini Vietcong uccisi dagli americani e le immagini della polizia che caricava i lavoratori. Ho spiegato che tra quegli uomini poteva trovarsi il loro papà.

Oggi propongo di consegnare la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma al mio amico Angelo Quattrocchi perché vi crei una Comune.

## Paolo Portoghesi

Premetto che delle tre affermazioni di riferimento proposte da Enzo Mari condivido pienamente la prima e l'ultima mentre non accetto la seconda secondo cui l'operare « artistico » non ha oggi altra prospettiva che quella di essere strumentalizzato. Non la condivido per la difficoltà di decodificare univocamente l'aggettivo « artistico » e perché ritengo che il rapporto base economica — sovrastrutture culturali e quello tra le forme di coscienza che appartengono alla sovrastruttura non può essere mai ipotizzato come immutabile e fisso nemmeno in un ristretto arco di tempo.

Per quanto riguarda il modello proposto per un chiarimento delle prospettive di ricerca risponderò molto sinteticamente anticipando una più meditata dichiarazione.

1 L'impegno della lotta di classe non può sottrarre la cultura alla sua tensione utopica e al ruolo di prospettare, quale conseguenza della ascesa al potere delle classi sfruttate, il passaggio dal « regno della necessità » al « regno della libertà ». In particolare nelle società industriali avanzate è compito fondamentale degli intellettuali chiarire l'aspetto alienante dello sviluppo tecnologico e la utilizzazione di classe delle sue virtualità. L'utopia tecnologica può essere importante nella misura in cui comunica la impossibilità per il regime capitalistico di adoperare la tecnologia nel senso dello « sviluppo della personalità libera » e dell'avvento del « regno della libertà ». L'organizzazione e la programmazione della sostituzione della macchina all'uomo in molte attività lavorative ad esempio può acquistare un senso positivo solo dopo la socializzazione dei mezzi di produzione. Il discorso marxiano di anticipazione della società futura deve essere ripreso e continuato anche per quanto riguarda il superamento della divisione del lavoro e delle deleghe sia di potere che di attività produttiva e intellettuale. Le figure storiche dei mestieri, delle professioni delle arti; cristallizzate dopo la ascesa al potere della borghesia, devono essere oggetto di analisi; esse sarebbero inevitabilmente travolte da una rivoluzione culturale all'interno di società industriali avanzate.

2 Il ruolo del progetto architettonico, alla luce di questo compito conoscitivo dell'utopia, sta nel dimostrare da una parte la sua irrealizzabilità a livello globale, quando la sua significazione diventerebbe eversiva dall'altra la sua collocabilità — all'interno della società borghese — unicamente in una situazione sperimentale di frammento isolato. Una strategia di lotta per la « comunicazione » politicamente orientata passa attraverso il rifiuto di ogni logica settoriale. Progettare deve voler dire in ogni momento progettare la città evidenziandone le contraddizioni. Il frammento deve rifiutare ogni compiutezza e porsi come « brandello » della città impossibile.

3 L'elaborazione di ipotesi metodologiche è una fase iniziale e arretrata ma indispensabile della strategia del progetto alternativo. Ma in un momento di frustrazione generale il rovesciamento del nullismo narcisistico passa attraverso la fede nel proprio lavoro.

4 La scelta di una tecnica di progettazione anomala: metà letteraria, metà grafico-plastica per definire il modello di una città che si autocostruisce realizzando l'ipotesi del superamento della divisione del lavoro e delle deleghe di potere è il momento tattico.

5 L'uso politico dell'utopia proposto qui a un alto grado di astrazione intellettualistica è pensato come premessa teorica-sperimentale per un discorso direttamente rivolto alle classi sfruttate. Si tratta quindi allo stato attuale di un primo movimento che attende la verifica di una operazione collettiva. Le singole opere architettoniche progettate appartengono alla logica del « brandello » di città impossibile.

## Giovanni Previtali

Per quanto si riferisce ai punti 1-3 la risposta di un militante del Partito Comunista Italiano quale io sono non può avere pretese di originalità. Desidero una società di liberi e di eguali e ritengo che la strategia del mio partito per la trasformazione democratica della società e dello stato mediante le riforme di struttura sia, in Italia, l'unica seriamente proponibile per avvicinarsi (non saprei dire quanto « rapidamente ») a questo obiettivo. Non c'è dubbio che stiamo vivendo un periodo della vita del nostro paese in cui lo sviluppo economico (industrializzazione, urbanesimo, abbandono delle campagne etc.) entra in contraddizione con le sovrastrutture tradizionali (famiglia cattolica, parrocchie, scuola, sistema assistenziale, stato liberale etc.) e rende indispensabili le riforme; quale sarà il carattere ed il contenuto di queste riforme dipenderà in larga misura dalla capacità di egemonia politica e culturale del movimento operaio. All'acquisizione di questa capacità di comprensione e quindi di egemonia anche culturale cerco di dare un contributo con il



mio lavoro, non solo con quello più direttamente politico, ma anche con quello strettamente scientifico. Potrei indicare come esempio l'ultima mia pubblicazione, il volume dedicato all'Arte della Enciclopedia Feltrinelli-Fischer che, nella Introduzione e ancor più nelle singole voci, tende a fare il punto sulla costruzione di un metodo marxista di analisi dei prodotti artistici (del passato e del presente), tende cioè a fornire gli strumenti mentali necessari perché il proletariato, anche culturalmente ed anche in questo singolo campo, cessi di essere succube e subalterno.

« Mutatis mutandis » il discorso vale anche per la ricerca storiografica. Il mio interesse si è concentrato, e sempre più intende concentrarsi, sulle connessioni concrete e dimostrabili tra storia dei linguaggi figurativi e storia della società, con particolare riferimento a quei momenti della storia della borghesia (la Toscana tra Due e Trecento, l'Olanda del Seicento, l'Inghilterra e la Francia del Sette e dell'Ottocento) in cui questa classe ha svolto una funzione di egemonia rivoluzionaria. Per contrasto mi interessano fortemente i casi di sopravvivenza di fatti artistici che paiono rifarsi, almeno come origine, a fasi storiche ormai « perente » (primitivismo, vitalità delle aree « periferiche », correnti « minoritarie » o « fuori del tempo » etc.). Dato che con un problema di « eredità culturale » anche il proletariato dovrà (e già deve) bene o male fare i conti. L'attenzione posta ai nessi, al contesto, alla globalità dei problemi dovrebbe servire da antidoto a quel pericolo di strumentalizzazione da parte della classe egemone che io temo quanto voi ma che, se si ha fiducia nelle capacità di reazione attiva del proletariato (e, direi, nella persistente ed autonoma vitalità dell'opera d'arte stessa) non dovrebbe apparire un male inevitabile.

## Arturo Carlo Quintavalle

Non ritengo necessario definire utopica una visione marxista della società almeno che si voglia far passare l'ideologia per utopia; a parte una tale precisazione terminologica concordo pienamente con l'analisi compiuta da Mari. Questa analisi coincide poi col discorso da noi condotto avanti (1970) in una lunga serie di importanti incontri, importanti perché organizzati da comuni di sinistra (Reggio Emilia, S. Ilario, Correggio), su problemi della comunicazione visuale in genere e sulla possibilità di fare mostre in particolare.

Credo che una prospettiva solo individuale della situazione strategica e del momento tattico sia assolutamente da respingere in quanto, di per se stessa, elitaria e borghese.

Ricondurrò il discorso peraltro entro i termini pragmatici del mio raggio operativo. Insegno all'università e opero all'interno di essa.

Nota appena qui l'impossibilità di distinguere critici da artisti in una prospettiva che sia sanamente ideologica proprio perché ambedue sono semplicemente tramiti (attori-ricettori) della ideologia; è proprio della società in cui viviamo distinguere romanticamente l'arte dalla riflessione e dunque l'artista dal critico. In questo senso non vedo sostanziale differenza tra la professione di docente e l'operazione così detta inventiva, e invece appunto comunicativa, a livello visuale.

Esiste la necessità nell'ambito specifico di sottolineare alcune notorie carenze.

La nostra università è una struttura che insegna una cultura totalmente letteraria in una società che comunica eminentemente a livello visuale. Il condizionamento visuale è evidentemente molto più agevole da raggiungere avendo un pubblico non preparato, non padrone dei mezzi linguistici, un pubblico che tali mezzi non sa usare in modo critico.

La funzione del docente come tradizionalmente inteso è di tramite puro e semplice di una cultura non autonoma e non alternativa; non è alternativo certo lo specialismo astratto e gli si coordina il sostanziale disimpegno della ricerca. La ricerca più disimpegnata è ovviamente « impegnata » sul fronte op-

posto, della cultura borghese idealisticamente intesa.

La situazione del così detto intellettuale nel contesto sociale tende sempre più a dequalificarsi in senso borghese, si tende ad una proletarianizzazione dell'intellettuale e cioè a renderlo semplice ruota di trasmissione della cultura del sistema, così che la funzione della cultura in genere non è di presa di coscienza e di ricerca ma semplicemente di ripetizione e esecuzione. Questa è appunto la caratteristica, in senso borghese, del proletariato. L'intellettuale conserva solo formalmente la libertà delle sue scelte mentre, debitamente condizionato, opera anch'egli alla catena di montaggio della cultura di massa. Opera anzi in una posizione chiave dato che, almeno formalmente, gli si chiede un assenso, ultimo resto della tradizione liberale ed elitaria (di classe) della cultura « indipendente ».

Da una tale serie di premesse, per forza di cose estremamente limitata e riducente, derivano alcuni dei punti dell'analisi condotta da un collettivo di studenti, laureati e docenti, presso l'Istituto di Storia dell'Arte della Università di Parma. Desidero precisare che quanto si dice di seguito non è la proposta (ridicola!) di un modello ma semplicemente una risposta alle giuste richieste di Mari di riferire il proprio lavoro alla propria realtà contingente.

Abbiamo scelto in pratica due vie; l'una quella arcaica delle mostre, mezzo di comunicazione quanto mai scontato e frusto ma difficilmente sostituibile in quanto schema di comunicazione cui il pubblico si è in parte assuefatto. Abbiamo deciso di operare su due piani, quello delle mostre di « artisti » ricercatori da un lato e quello della comunicazione visuale « di massa » dall'altro.

Nell'ambito del primo tipo di scelte il rifiuto preventivo è per ogni forma di arte mimetica, per ogni tipo di poetica connessa in qualche maniera vuoi agli enunciati Zdanoviani che alle recenti rievocazioni Luciane.

In seconda istanza il rifiuto è anche per le poetiche legate al tardo romanticismo o, ancora, all'idealismo che in Italia, ad esempio, bene inquadra la cultura dell'informale, come del resto in Francia, e diversamente dalla Germania o dalla cultura dell'Action Painting americana.

Abbiamo deciso di agire su due piani, nel campo delle mostre, da un lato esposizioni storiche ma anche queste rivisitate alla luce di quelle indicazioni di metodo appena esposte, e cioè verifica del concetto di realismo; dall'altro manifestazioni di gruppo, tendenza o corrente, a raggio più strettamente regionale, che coinvolgano persone impegnate politicamente-culturalmente (coincidenza della terminologia) e che si pongano come discorso non elitario.

In questo momento, chiusasi la mostra di Groz rivista appunto come ricercatore non-realista a livello sintattico (sintassi futurista e metafisica; uso critico del fotomontaggio), si apre una rassegna doppia di Claudio Cavazzini e Riccardo Lumaca, due giovani che operano il primo al recupero della valenza della ricerca ottica, dello spazio tattile e sonoro, l'altro contestando la cultura dell'arte a dispense e la correlata operazione critico-retorica.

L'altro ambito di intervento, l'altra via, è quella della ricerca e contestazione dei mezzi di comunicazione nella società di massa. Da questo punto di vista il collettivo ha offerto risultati credo singolari; prima con *La Tigre di Carta* (1970) sulla comunicazione pubblicitaria dei manifesti, poi con *Nero a strisce* (1971) sul fumetto e fotoromanzo.

Il lavoro di ricerca, dibattito, analisi per ciascuna di queste mostre impegna gruppi coordinati di 12-20 persone per un intero anno e costringe dunque ad una verifica *in re* anche della potenziale forza dell'università.

Tutto questo che si fa avviene *nonostante* l'università sia la struttura che tutti conosciamo; non posso dire che avvenga contro l'università stessa perché è obbligo riconoscere l'appoggio che le più sensibili tra le autorità accademiche e amministrative hanno dato a queste iniziative ma, da un punto di vista più ampio, non si può non ribadire che questo tipo di operazioni avvengono in contrasto all'università quale essa si configura nella sua sistematica.

Parallela a questa serie di operazioni aperte alla città ed al

paese (la mostra del Fumetto ha viaggiato e viaggia tra Reggio Emilia, Ferrara, Torino, Modena, Milano e molte altre città dell'Italia centrale e meridionale) si pone quella correlata dell'insegnamento che, probabilmente, non interessa tanto come l'altra i promotori del questionario o che, se anche interessa, esula dal raggio di risposte che prevedibilmente a loro verranno offerte.

Onde non creare difficoltà di tipo tabulatorio mi limito qui a segnalare che *soltanto attraverso una didattica nuova*, nei contenuti e nei metodi, si può raggiungere il risultato di creare una serie di strutture che sappiano rispondere alle esigenze reali dei condizionati; queste esigenze non sono certo quelle che la sistematica capitalistica induce come apparenti bisogni ma sono quelle più reali che una analisi a fondo della situazione civile permette di stabilire. La dialettica di questa analisi e la sua logica di classe non possono essere esposte qui in quanto, evidentemente, pleonastiche e ripetitorie di quel nostro preventivo rifiuto a compiere operazioni da altri condotte a fondo tanto più aderentemente in sede politica. La verifica della nostra azione è, per le manifestazioni tipo mostre, nella loro capacità educativa sul pubblico; per l'insegnamento nel tipo di dialettica che siamo capaci di stabilire e nell'impegno che tutti noi sappiamo raggiungere con gli studenti così da trasformarci/li da esecutori di ordini-esami in creatori autonomi, in persone coscienti, cioè con coscienza di classe.

## Pierre Restany

1 Estetica generalizzata e arte totale. Libro Bianco III/19.

2 Strategia: un'estetica prospettiva legata ai problemi fondamentali dell'arte totale, la comunicazione psicosensoriale e l'organizzazione dello spazio. Scopo dell'estetica prospettiva è di far scendere l'arte nella strada.

3 Come far scendere l'arte nella strada?

— Azione strutturale: formazione di autodidatti dell'arte totale. Libro Bianco III/18.

— Azione occasionale: qualsiasi tipo di intervento a livello del pubblico, avendo per meta di stimolare la sua partecipazione secondo livelli crescenti: passivo, ludico, attivo, co-creativo.

Esempio: il Festival del Nouveau Réalisme il 27, 28 e 29 novembre a Milano.

— È evidente che noi oggi siamo al livello dell'azione occasionale.

4 Il Festival del Nouveau Réalisme a Milano si è presentato come il decimo anniversario di un movimento concepito inizialmente con l'obiettivo di ritrovare il senso della natura moderna e di inserirsi direttamente nelle strutture tecnologiche corrispondenti. Da ciò deriva:

— da una parte la struttura della manifestazione: esposizione storica alla Rotonda della Besana, azioni-spettacoli di verifica stilistica nella strada.

— dall'altra parte la struttura del catalogo-dossier edito in questa circostanza e che si articola come segue:

A) Programma generale

B) Indicazione topografica dei luoghi nella città

C) Documentazione oggettiva in fascicoli separati su ciascun componente del gruppo (cinque opere per artista, esposte alla Besana; documenti di cronaca personale; biografia essenziale)

D) Cronologia del Nouveau Réalisme

E) Manifesti teorici

F) Saggio di constatazione storica: il Nouveau Réalisme dieci anni dopo. Verifica del suo inserimento a livello del linguaggio visuale, della comunicazione psicosensoriale e dell'organizzazione dello spazio

G) Organizzazione del lavoro: Note del promotore (Assessore del Comune di Milano per le Iniziative Culturali e Turismo).

Organigramma operativo (Lista dei vari responsabili; indicazione dei fotografi; indicazione dei prestatori delle opere). Lista delle ditte private che hanno partecipato alla promozione della manifestazione.

5 Catalogo-dossier NR Milano novembre 1971: gli elementi oggettivi di una valutazione del valore strategico e tattico dell'operazione in funzione dei punti 1 e 2 vi si trovano riuniti.

## Rossana Rossanda

Cara Amica, come Le ho detto, mi pare di non poter intervenire che in forma di lettera, perché in questo campo le mie certezze sono inesistenti. Una collocazione intrinseca dell'«artista» o di chi, come voi dite, opera sulla comunicazione, nel progetto rivoluzionario mi sembra difficile sotto diversi aspetti.

1 Il punto vero con il quale è oggi alle prese l'avanguardia politica di classe non è più tanto la coscienza mistificata del resto della classe o, più largamente, del popolo. Almeno nelle società mature, dopo oltre un centennio di lotte operaie, una larga diffusione della critica marxiana alla società borghese, e l'ultimo straordinario decennio: è precipitata una presa di coscienza del carattere disuguale e ingiusto del sistema capitalistico, crollata la sua capacità di presentarsi come società intera e autoriproducendosi senza contraddizioni antagoniste. La sua ideologia, le sue comunicazioni e i suoi mezzi di comunicazione sono recepitici con una profonda ambiguità: si può consumare «Canzonissima» o la «Domenica sportiva» e portare avanti gli scioperi più avanzati del secolo. Una grande demistificazione è avvenuta, se si pensa non solo all'Italia e alla Francia, ma alla società americana che fino a dieci anni fa pareva, salvo ristrettissime minoranze intellettuali o nere, impermeabile a una critica di sé. Né la demistificazione si è operata soltanto sul sistema capitalistico; quella che chiamiamo «contestazione» ha investito su scala di massa anche le forme nelle quali si presentava il tradizionale antagonismo al sistema — molta della ideologia del movimento operaio, cioè — rivelandone il carattere storicamente perento e quindi il «mutamento di posizione» oggettivo nello scontro di classe.

Il nodo sul quale urtiamo oggi in Italia è un altro: è come passare dal rifiuto alla costruzione di un processo rivoluzionario; come prendere il potere, come tenerlo, come concepire una società di transizione al socialismo per non ritrovarsi in un nuovo vicolo cieco, come i paesi dell'est europeo. Se il movimento passa da ondate di avanzata a riflussi e latenze, è perché non riesce a superare questo ostacolo, non perché ricada in illusioni e integrazioni, o, come voi scrivete «non conosca ancora chiaramente le implicazioni del proprio condizionamento». Il movimento è più avanti, e più in difficoltà; la classe non è alle prese con il «che cosa siamo?» ma col «come fare?» Il movimento studentesco ha rapidamente sperimentato e bruciato la stessa parabola.

Se questo è vero, quella demistificazione della comunicazione nella quale voi individuate lo specifico dell'impegno rivoluzionario dell'artista mi pare abbia meno peso ora che un tempo. È diventata meno rilevante, quindi meno esplosiva, quindi più accettabile dal sistema nel suo complesso. Penso a Brecht: il quale ha davvero operato una critica distruttiva del linguaggio, perfino della morfologia della sua lingua, dell'espressione teatrale, della comunicazione col pubblico, scoprendo non solo i fili di classe dei contenuti correnti ma invitando chi l'ascoltava e chi recitava a estraniarsi, cioè a recepire con diffidenza critica il suo stesso messaggio. Negli anni Cinquanta lo scelismo nazionale e milanese lo proibì o lo subì con urla isteriche, oggi non gli fa né caldo né freddo; e questo non perché la borghesia è diventata più buona, o Brecht più cattivo, ma perché lo scontro di classe è andato avanti, e Brecht è diventato da «politica» soltanto «cultura». Per certi gruppi d'avanguardia o certe dissacrazioni del linguaggio è andata ancora peggio. Brecht almeno può ancora parlare a un operaio;



loro non son potuti uscire dal cerchio del consumo borghese. Voi e noi, « artisti » e « politici » lavoriamo con strumenti spuri, cioè col linguaggio elaborato dalla classe dominante e dalla sua cultura — pur non ignorando (si spera) quale è la connotazione storica, specifica, di classe di questi strumenti. E non può essere diversamente, giacché la rivoluzione non avviene come scoperta e proprietà di zona ideologica vergine, ma come rifiuto e criticizzazione d'una società e d'una cultura date. Il suo antagonismo non può presentarsi, almeno inizialmente, come una cultura *totalmente* diversa, ma piuttosto come diversa configurazione di materiali ereditati e presenti, accentuazione degli uni e rifiuto degli altri.

Quando Marx ed Engels affermano che la classe operaia è l'erede della filosofia classica tedesca, questo vedono, e non solo come limite: anzi. La rivoluzione socialista, differentemente da altre rivolte, è per loro rottura della continuità d'un certo tipo di sviluppo *all'interno e al culmine delle forze produttive liberate dal capitale*, e quindi anche della loro cultura al punto più alto. Quando Lenin nel famoso passo del « Che fare » accetta la tesi di Kautsky secondo la quale la coscienza di classe non può essere il prodotto immediato della classe medesima — vincolata dalla sua parcellizzazione ad esprimersi solo come momento rivendicativo, « economicismo » — ma d'una cultura arrivata a un punto particolare di elaborazione; o quando Lukács in « Storia e coscienza di classe » cerca di risolvere il rompicapo di come il proletariato, pura negazione, possa essere l'agente d'una assoluta positività — è su questo problema che, direttamente o indirettamente, si scontrano. Cioè da un lato sulla globalità del capitalismo come formazione storica, (e quindi sul carattere totalizzante del suo linguaggio), dall'altro sull'essere possibile la rivoluzione soltanto come capovolgimento del suo meccanismo ma al suo livello, acquisito e quindi suscettibile di superamento. L'uomo, insomma, non si riappropria di se stesso e del suo lavoro se non quando il lungo itinerario di spossamento del mondo capitalistico di produzione è compiuto. Su questo problema della continuità e della rottura ci sarebbero molte riflessioni da fare; esso è denso di non poche potenzialità, anche negative. Ma prendiamo il tentativo maoista, che invece — temendo la vischiosità del modo capitalistico di produzione (uso questa espressione perché ingloba non solo il rapporto di produzione ma, mi sembra, l'intero meccanismo storico-sociale) — scommette su una accelerazione, rifiuta il passaggio da fase a fase, e quindi punta immediatamente su un momento « distruttivo » anche nella cultura. Questa distruzione non solo viene compiuta su scala di massa, con un uso largo, e perfino schematizzato, del linguaggio tradizionale (il solo che costituisca, a quello stadio di sviluppo, una comunicazione reale) ma in nome d'una scala di contenuti e valori che non nascono ex-novo, come Minerva dal cervello di Giove: sono mutuati dalla cultura passata e, se ho ben capito, dalla cultura europea passata. Spero di non scandalizzare nessuno se dico che i grandi temi ideologici del maoismo, la fondamentale bontà dell'uomo (la Cina è una pagina bianca) e l'egualitarismo come pilastro sociale — contro l'ideologia pessimistica, individualistica e fondata sul privilegio che è proprio del capitalismo e del revisionismo — sono temi rousseauiani, provvisti d'una precisa connotazione storica.

Il movimento studentesco del 1968, che è stato il più importante tentativo di rifiuto di « tutta » la cultura, ha urtato con la stessa impossibilità di uscire dal sistema culturale e linguistico; perfino la « non cultura » non è che *quella* cultura, più elementare e impoverita.

Da queste considerazioni, io non riesco — ora come ora — a derivare altra convinzione se non che la lunga marcia attraverso il modo capitalistico di produzione — che è poi il processo rivoluzionario, cioè molto di più che la « presa del potere » e oltre ad essa — è anche una lunga marcia dentro la cultura e il linguaggio; con una lunga fase di utilizzazione « ambigua » della cultura del sistema, rivolta contro se stessa (che altro è « Il Capitale »?) e con il lento abbozzarsi *nella pratica sociale rivoluzionaria* d'una cultura e d'un linguaggio alternativi. Dei quali — e non è l'ultimo dei paradossi — non può non essere agente quella massa che (cheché dicano i cultori del nazional-

popolare) è sempre stata culturalmente subalterna, *et pour cause*; e che quindi usa degli strumenti linguistico-culturali nel modo meno critico, e per ora più condizionato. Chi, come noi ora, tenta una comunicazione immediata e su vasta scala come è un giornale, è alle prese con questo problema tutti i giorni; e si accorge (a meno che non ci sbagliamo) che, ora come ora, l'operazione più onesta è l'uso d'un linguaggio al massimo « pulito », al massimo aderente a un ragionamento corretto e quindi anche in parte problematico — rifuggendo dalle manipolazioni dell'affiche, dal linguaggio solo formalmente semplificato o esagitato, dalle suggestioni dell'underground la cui trama « colta » è tanto trasparente quanto inconsapevole. Ma è un uso ambiguo d'un materiale dell'altra classe; e dobbiamo esserne coscienti.

Voi parlate di « fare arte » e « fare politica » come due momenti diversi, che tentate di unificare sotto il profilo della « comunicazione ». Non è una soluzione un poco formale? Nel vasto grembo della « comunicazione » rientra quasi tutto; oggi perfino, se è vero quel che dicono non solo i cibernetici ma i biologi, il principio della vita è la trasmissione d'un messaggio, la formazione e il passaggio di un codice. A questo punto l'utilità del concetto non tende a vanificarsi? È una domanda, non una affermazione.

Se invece compiamo il processo inverso, la ricerca d'un distinguo fra le due attività, dove lo collochiamo? Sono ambedue un fare dell'uomo un ordinare i dati della realtà nel solo modo possibile, attraverso il linguaggio. Il quale, come è noto, non è mai asettico; ma operativo e funzionale sotto il profilo sociale, si voglia (come nel politico) o non si voglia (come un tempo nell'artista). Gira e rigira e se voglio andare oltre la pura descrittiva della divisione sociale e tecnica del lavoro, per cui è artista chi fa dell'arte e fruisce d'un certo statuto professionale e sociale (che pure è un aspetto non trascurabile del problema), io non ho trovato finora una ricerca più rigorosa di quella dell'avvolpiana della « Critica del gusto », e cioè un ritrovamento dello specifico dell'arte nella connotazione semantica. Che però è trasparente, fruibile, solo in termini di « cultura »; e forse ancora più che Della Volpe non vedesse. Col risultato, anche questo paradossale, che la sola estetica materialistica finora tentata ridimensiona fortemente per rapporto all'estetica romantica il carattere « pratico » quindi « rivoluzionario » dell'arte.

In verità, da quando si è cominciato a riflettere criticamente sull'arte — e questo accade assai tardi nel pensiero moderno, non potendosi assimilare alla ricerca estetica le antiche normative — affiora subito il tema della « autonomia »; e forse non è stato corretto vedere in esso soltanto un aristocratico tentativo di fuga. Forse esso coglieva in modi che oggi non potremmo più accettare, quella che resta una specificità del conoscere artistico, cioè il derivare la sua regola da una struttura formale prima che da una finalità pratica — anche se non esiste espressione che non sia spuria, nel senso di contenere tutte e due. E questo dato specifico dell'espressione artistica non mi pare interamente riducibile alla prassi rivoluzionaria, che è per sua stessa natura assolutamente e violentemente totalizzante ai fini dell'operatività.

A questo punto siamo in un bel guaio. Io non ho difficoltà a contentarmi, per ora, d'una soluzione empirica: e cioè del riconoscimento di diversi livelli dell'atteggiarsi dell'uomo rispetto alla realtà. E della loro parzialità. Posso benissimo sapere che ci sono fra cielo e terra più cose che in una teoria rivoluzionaria; e accogliere una scala di priorità, anche sapendo che queste possano, o necessariamente debbano essere semplificanti, perfino mutilanti. Pur di averne coscienza — cosa che difficilmente riesce al politico nelle difficoltà in cui si dibatte. Ma non so se l'artista si contenti della stessa empiria, di sentirsi condannato a una ricerca che non può non partire da « tutta » la criticità della cultura, se vuole essere onesta, ma che, se è così, si separa in qualche modo dal fare rivoluzionario effettivo. Mi auguro che altri interventi, e altre ricerche (da troppi anni io non seguo più questi problemi con regolarità e impegno) dimostrino che questa mia « impasse » è solo un mio limite culturale.

## Giuliano Scabia

A Descrivo alcuni punti di un lavoro in atto (non finito mentre scrivo) — QUATTORDICI AZIONI PER QUATTORDICI GIORNI — struttura « didattica » aperta da riempire coi ragazzi di una scuola e con la gente del paese.

Una classe mi è stata affidata sperimentalmente per 14 giorni, a tempo pieno. Definizione del lavoro (che è patrocinato dalla Provincia di Parma e dall'Istituto di Storia dello Spettacolo dell'Università di Parma): esperimento di drammatizzazione. Non mi propongo di realizzare teatro come spettacolo, ma di vivere coi ragazzi il fare teatro come attività espressiva totale comprendente, in periodi limitati e definiti: ricerche d'ambiente, inchieste, invenzione e trasformazione dello spazio, improvvisazioni e drammatizzazioni su tema, costruzione di burattini, improvvisazioni coi burattini, produzione di giornali murali quotidiani da esporre in piazza e di quotidiani ciclostilati da distribuire ogni giorno alla popolazione, ecc. I temi dei 14 giorni sono strettamente collegati e nascono uno dall'altro in questa sequenza: 1. Ci prepariamo uno spazio e lo riempiamo. 2. Disposizione del territorio. 3. Questo paese ha la sua storia. 4. Cosa fa tutto il giorno la gente? Per chi fa tutto quello che fa? 5. Una visita in fabbrica. Chi fa funzionare una fabbrica? 6. Chi fa funzionare il paese? 7. Giorno dei burattini. 8. A chi servono le macchine? 9. E se la terra bruciasse? 10. Che fanno oggi (cioè nel momento in cui parliamo) nelle altre parti del mondo (leggendo i giornali). 11. Giornata delle notizie: come è fatto un giornale? 12. È venuta a Sissa la televisione (4 documentari girati con l'ampex dai ragazzi). 13. Giorno di riposo (bilancio, riflessioni, discussioni). 14. Gran teatro.

Ogni tema è chiuso in un giorno e non viene continuato nel giorno successivo (può dunque non venire portato a termine).

B Che tipo di operazione prende corpo a livello di comunicazione? In che direzione va tale comunicazione? A quale visione generale si collega? Che rapporto ha col mio lavoro?

Vediamo alcuni esempi:

Il V giorno dell'esperimento è stato dedicato a UNA VISITA IN FABBRICA (una fabbrica di laterizi tecnologicamente avanzata situata in una frazione). I ragazzi hanno registrato interviste con gli operai, chiesto spiegazioni, filmato. Hanno seguito tutto il funzionamento della fabbrica. Al ritorno a scuola abbiamo ricostruito (drammatizzazione-improvvisazione) tutto il processo di produzione, dallo scavo della terra alla cottura finale. Ognuno ha mimato un settore della catena che è stata in tal modo perfettamente ricostruita (perciò tutti hanno capito la fabbrica dal punto di vista tecnologico). Alla fine, discutendo, nessuno dei

ragazzi si è detto disposto in futuro a fare quel tipo di lavoro. La comunicazione è diventata anche presa di posizione?

VI giorno: tema: CHI FA FUNZIONARE IL PAESE? Siamo andati in consiglio comunale (situato in rocca del '400). Ci siamo fatti dare la sala del consiglio. I ragazzi sono diventati sindaco, vicesindaco, assessori, consiglieri, prendendo esattamente il posto dei consiglieri reali. La ragazza che fa da sindaco legge l'o.d.g. di una recente seduta del consiglio. Dell'o.d.g. nessuno capisce nulla. L'azione teatrale si sviluppa come serie di interpellanze rivolte a capire il significato dell'o.d.g. Attraverso le spiegazioni si entra in una discussione più ampia, che va dal bilancio ai problemi dell'inquinamento ai problemi di fondo del comune. Si arriva a discutere il problema stesso della comunicazione fra consiglio e cittadini. I ragazzi sembrano colpiti dalla difficoltà di pervenire a una comunicazione permanente fra rappresentanti e rappresentati. A questo problema, come ad altri, arrivano a proporre delle soluzioni, naturalmente utopiche. Ma si rendono anche conto dell'impotenza della comunicazione in una situazione come la nostra. Abbiamo tutti toccato ancora una volta con mano che comunicare (anche usando grandi mezzi di comunicazione: qualcuno tira in ballo la TV) non basta. Che c'è una struttura che è difficile scalfire restando a livello di comunicazione. Che fare allora? Il problema rimane per i ragazzi aperto in forma di domanda.

UNA CLASSE VIAGGIANTE. Ogni giorno i ragazzi hanno un po' lavorato intorno ai burattini di cartapesta. Mano a mano che li colorano, li vestono, li completano, nascono improvvisazioni in dialetto locale — brevi scene: è facile collegarle: nasce un canovaccio. Chiediamo un carro alla gente del paese — lo addobbiamo: è pronto un rudimentale teatro viaggiante. Le prove si fanno in piazza (una mezz'ora, per organizzare gli altoparlanti). La prima « uscita » avviene in una frazione vicina al Po. Ci portiamo il carro per quattro chilometri attraverso i campi. La « prima » va in modo incredibile. Ogni volta che viene ripetuto lo spettacolo è nuovo, tutto fondato sull'improvvisazione. Eppure riproduce sempre esattamente la struttura del paese, lo stato dei rapporti fra ragazzi e ragazze, qualcosa di semplicissimo ma estremamente vero e profondo. Ecco dunque la classe proiettata fuori della scuola, nel territorio. Abbiamo trovato un nuovo strumento di comunicazione per far cadere il muro fra dentro e fuori. Obiettivo strategico, di cui questo è momento tattico: che tutto il paese cominci a partecipare alla gestione della scuola. Che i ragazzi siano anch'essi protagonisti attivi di questa gestione (fondamentale dunque trovare un rapporto fra dentro e fuori). Il teatro-classe viaggiante sembra poter indicare una strada (e più che altro in forma emblematica e utopica).

Giuliano Scabia: *Quattordici azioni per quattordici giorni.*







Giuliano Scabia: *Quattordici azioni per quattordici giorni* (Giornale murale).

Fare teatro servirsi del teatro (come della poesia, della pittura ecc.). Non solo per costringere a prendere posizione (mostrando qualcosa), ma soprattutto per trasformare la propria posizione in relazione alla trasformazione della posizione degli altri. I nuovi rapporti sono dati da una comunicazione che sia insieme comunicare ad altri, ricevere nuovi dati, comunicare a se stessi qualcosa di nuovo in relazione al comunicare e al ricevere. In questo lavoro in paese (che mi sembra nuovo rispetto a quelli che ho fatto in precedenza) sono costretto a vivere di minuto in minuto dentro ottiche diverse; sono costretto a entrare in posizioni nuove, a mutare metodo a seconda delle situazioni, pur avendo tracciato le linee generali del piano. In definitiva, riempiendo continuamente uno schema aperto (un dramma didattico vuoto) siamo costretti (ragazzi e io) a conoscere e operare con tutte le tecniche che conosciamo ma inventando continuamente. Ecco per noi la percezione di un momento utopico in senso pratico. L'inventare conoscere comunicare (fra loro in rapporto reciproco ininterrotto) appare come possibile condizione permanente per l'uomo. Con l'acquisizione della coscienza che per ora questa non è ancora una condizione possibile (dati i rapporti di produzione esistenti), ma abnorme, utopica. Con la consapevolezza però (da parte mia) che questo è uno dei fini dentro cui collocare l'operare artistico (perciò momento tattico dentro una strategia generale umana e dentro una precisa e definita lotta). Il teatro può dunque, anche apparentemente fuori contesto come nell'esperimento che ho in parte descritto, servire a mettere in movimento degli atteggiamenti in relazione a un progetto generale (strategia dell'utopia) riguardante il presente e il futuro. Che prezzo deve pagare per restare sufficientemente lucido?

## Ettore Sottsass jr.

1. La mia «visione» è che si attui una lunga, insistente, permanente, felice, allegra, irriverente, fulminante, fantastica «rivoluzione culturale», così irruente e fantasmagorica da battere sul tempo tutte le strumentalizzazioni reali, previste o minacciate, fino a condurre alla più totale anarchia, che per me sarà raggiunta soltanto quando il popolo considererà ogni militare o poliziotto un malato (da essere curato con amore), considererà di pessimo gusto essere un eroe o un patriota, considererà pornografia essere un capo politico, o un militare o un razzista, e invece considererà naturale l'abbraccio, la calma, la malinconia, la chiacchierata, la passeggiata, la lingua che lecca la pelle, la chiavata, la cosa non finita, il «problema» deriso, la produttività inevasa, il gioco premiato, la morte riconsiderata, la vita rispettata, ecc. ecc. ecc.

2. LA STRATEGIA può darsi che non ci sia perché ci sono un sacco di strategie che riguardano gruppi piccoli o grandi in situazioni che cambiano da uno spazio a un altro spazio, da un tempo a un altro tempo. Se uno ha fame, svilupperà strategie per trovare una pagnotta, se uno ha la pagnotta, svilupperà una strategia nuova per arrivare alla torta, se uno ha la torta svilupperà una strategia nuova per arrivare a due torte, se uno ha due torte svilupperà strategie, magari, per arrivare a una suonatina di chitarra; oppure, se uno non ha la pagnotta svilupperà strategie per piombare sulla pagnotta, se uno ha già la pagnotta svilupperà strategie perché il suo amico, che non ha la pagnotta, abbia una pagnotta, oppure se tutti hanno la pagnotta, svilupperanno strategie per avere tutti la torta e cose di questo genere, e poi le strategie non sono a una direzione, ma si chiamano strategie proprio perché prevedono un nemico di fronte e perciò le strategie prendono forma anche sulla forma del nemico: sempre lo stesso, ma sempre nuovo nel tempo e nei luoghi.

A questo punto chi parla di «una» strategia non può essere che un nemico: cerca di fregarci, vuole spingerci verso un'idea a senso unico, un'idea astratta di noi stessi.

Così «una» strategia non c'è, se non come atto quotidiano di ricerca della consapevolezza della «propria» posizione in mezzo agli altri e di fronte al nemico che è poi e sempre l'Autorità. Ogni atto che conduca a smascherare l'Autorità, a disegnarne l'orrore, a segnalarne l'aggressione, a misurarne lo sfruttamento, a denunciarne il consumo che essa fa di vite umane cioè della libertà, è sempre e comunque dentro a un tipo di strategia.

3. Non so proprio rispondere a questa domanda, perché per dire in che momento sono, devo sapere che cosa c'era prima e che cosa ci sarà dopo e devo sapere un sacco di cose che invece non so. Non riesco ad avere una visione scientifica, né statistica, né integrale, né coerente, né definitiva, né assoluta della cosiddetta società, della cosiddetta civiltà, della cosiddetta storia, di tutti questi cosiddetti fenomeni. Il raggio nel quale so di poter controllare le mie azioni è molto breve e non è molto più lungo del raggio delle reazioni che posso prevedere — tra la gente — alle mie stesse azioni: così, ogni giorno mi sento arrivato a qualche punto della cosiddetta strategia, ogni giorno mi pare di essere riuscito o di non essere riuscito a fare qualche cosa che riguarda la strategia, ma non riesco ad andare molto più in là; in altre parole voglio dire che non mi riesce di avere una perfetta e abbastanza rassicurante idea evoluzionistica della storia.

4. La maggior parte del lavoro che svolgo riguarda il disegno di strumenti per il lavoro negli uffici, strumenti per l'automazione e elementi di arredamento per la costruzione di spazi di lavoro per uffici. Poi disegno anche mobili per la casa e disegno anche progetti per la casa.

Nel disegnare gli oggetti o anche i mobili per la casa qualche volta mi sono lasciato sopraffare dai meccanismi più o meno palesi del consumo ecc., ma quasi sempre ho fatto tentativi nell'idea che gli oggetti stessi o i mobili stessi, o la loro posizione o le loro relazioni potessero fare da catalizzatore a modifiche mentali o psichiche in coloro che avrebbero usato degli oggetti o dei mobili, così come succede nell'uso di mandala o di altri strumenti del genere usati dovunque, per esempio tombe o mausolei, bandiere o torri, ritratti o cappelli e così via.

Tanto sono riuscito a dare una sensazione di minaccia agli equilibri, che ben pochi hanno accettato di usare i miei mobili o i miei oggetti. Non dico la gente che, si sa, è condizionata al punto da essere oramai incapace di reazioni, ma neanche i collezionisti, gli specialisti o le gallerie o i musei, perché queste cose che ho fatto sono parse troppo fuori dai normali canali accettabili per la «evoluzione» culturale del mondo borghese. Forse qualche ceramica che ho fatto, o qualche altra cosa che ho fatto, potrebbe aver strappato un sorriso d'affetto a qualche contadino magro nelle campagne intorno a Madras, forse a qualche ragazza cinese o forse anche a qualche vecchio operaio dei nostri, di quelli che le sere di primavera stanno a guardare giù dal balcone i bambini giocare nel cortile sonoro della casa popolare. Ma forse questa è una illusione che covo per me stesso, come ultima speranza.

Per il resto, per quanto riguarda il cosiddetto disegno serio, il disegno degli strumenti di lavoro di cui ho parlato o dei mobili per fare un ambiente di lavoro, sono molti anni che mi sforzo di disegnare queste cose lavorando in due precise direzioni: da un lato, semplificare e rasserenare il più possibile le operazioni di lavoro intorno agli strumenti, riferendomi continuamente alla misura con cui le operazioni di lavoro logorano più o meno il corpo umano, e dall'altro disegnare gli elementi per la creazione di spazi di lavoro in modo da raggiungere un massimo di flessibilità, così che quelli che lavorano abbiano la possibilità di costruirsi intorno spazi che a loro stessi sembrano più adatti e accettabili.

Queste idee o tentativi, detti con così poche parole, sembrano un po' cretini, anche perché si sa benissimo che per ora il controllo e la misura della «flessibilità» è in mano dell'Autorità. Ma ad ogni modo l'idea è che la pratica, la consuetudine, l'uso di «sistemi flessibili» riesca piano piano a creare nella gente la coscienza che della flessibilità «uno se ne può anche appropriare e servire». In altre parole l'idea è che, attraverso la pratica e l'uso, il possesso dei sistemi flessibili e disponibili sarà sottratto all'Autorità e finirà per essere preso da chi lavora, anzi, finirà per diventare un tipo di creatività posseduto dalla gente e quindi finirà per diventare un possesso culturale per mettere in difficoltà l'Autorità stessa. Non c'è molto altro: ma ad ogni modo si può dire che il mio stato permanente è allegro come quello di un medico di campagna che, in tempo di peste nazionale, non riesca a fare altro che asciugare il sudore dalle labbra di qualcuno che sta male, molto, molto male.

5 Mi pare di aver risposto, nella domanda 4, anche alla domanda 5.

## Mario Spinella

Ritengo doveroso premettere, intervenendo sul testo propostoci da Enzo Mari, che dissento da molte sue affermazioni, anche fondamentali nel suo discorso. Mentre concordo, per esempio, con lui, che «l'evoluzione sociale è risolubile solo dalla lotta di classe» (precisando, come nel testo, che tale lotta è oggi in realtà la lotta del proletariato contro il capitale), non mi sento di sottoscrivere che «la comunicazione è l'elemento determinante della lotta di classe». A meno che non si voglia dare a «comunicazione» un senso così esteso da includervi l'insieme delle forme di comportamento «eversivo»; voglio dire, poniamo, la scelta di Che Guevara di suscitare un focolaio di guerriglia, sia pure in condizioni disperate, o le modalità secondo cui si organizza una comune cinese o l'autogestione jugoslava, ecc. «Marxisticamente», al posto di «comunicazione» direi «prassi». Di questa prassi la comunicazione, in senso stretto, è parte; e «il fare arte o il discorso filosofico ad esso inerente» sono momenti parziali di questo momento parziale che è la comunicazione.

Tuttavia l'arte mi sembra avere questo di specifico: che essa si pone sempre su di un piano critico-utopico, è sempre descrizione e illuminazione dello scarto, o jato, tra «possibile» e «reale». In ciò si collega alla grande visione marxiana della rivoluzione proletaria come passaggio dalla preistoria alla storia,

che nasce anch'essa dalla consapevolezza critica dello scarto tra «possibile» e «reale», e della possibilità concreta di colmarlo. Con mezzi del tutto diversi arte e teoria marxiana propongono all'umanità gli stessi obiettivi.

Queste rapide notazioni mi permettono di passare immediatamente ad una presa di posizione sui cinque punti enucleati nel testo propostoci:

1 Mi limito alla formula del *Manifesto del Partito Comunista*: creare una società in cui «il libero sviluppo di ciascuno sia condizione del libero sviluppo di tutti».

2 Il primo passo è la abolizione della proprietà privata sui mezzi di produzione. Le maggiori difficoltà cominciano «dopo», ovviamente; ma sino a quando ci troviamo, come è il caso di noi che agiamo qui e ora, a monte della espropriazione della borghesia, questo mi sembra l'obiettivo strategico di fondo. Come realizzarlo? Non ho ricette.

3 Malgrado l'esistenza di un forte e organizzato movimento operaio in Italia, la situazione, o «momento tattico», mi sembra molto arretrata. Probabilmente perché il nuovo momento rivoluzionario non può che coinvolgere, a questo punto, l'intera Europa occidentale; dove (a parte la Francia) la generale arretratezza è tale da incidere anche sulla classe operaia italiana e le sue forze politiche e sindacali.

4 Senza presunzione, perciò, un artista deve pensare a livello europeo. Anzi, il fatto che moltissimi artisti lo facciano, conferma indirettamente la validità della osservazione precedente. Sotto questo profilo, anzi, direi che l'arte — come movimento generale — è più avanzata della prassi del movimento operaio, le cui componenti internazionaliste, sul piano operativo, sono in questo momento assai limitate.

5 In quanto «artista» (narratore) mi sforzo di cogliere il momento storico del dominio della ragione astratta (produttività, scientismo, tecnolatria) sulla ragione concreta, volta a prefigurare la «onnilateralità» (Marx) dell'individuo. Senza ottimismo né illusioni: in modo, appunto, critico. E, poiché si tratta di una situazione inerente all'intera arca del tardivo capitalismo, mi sembra di essere coerente a quanto accennavo sopra.

Ma, a mio parere, il problema, per quanto concerne noi operatori culturali e artistici, è soprattutto un altro. Si tratta di uscire dall'isolamento in cui — in quanto operatori culturali e artisti — continuiamo ad agire. L'adesione ad un Partito politico (nel mio caso al P.C.I.) riguarda l'altro di me, non lo specifico artistico-culturale; l'adesione ad un sindacato (nel mio caso al Sindacato Nazionale Scrittori) riguarda la difesa dei miei interessi *entro* il sistema). Avverto perciò, a livello soggettivo, l'esigenza di una Unione o Lega della cultura e dell'arte, in funzione anticapitalistica e rivoluzionaria, come organismo autonomo nel movimento operaio. Potrei sbagliarmi, ma mi sembra che la mancanza di una tale organizzazione sia una carenza generale del movimento rivoluzionario: Lenin (e con altro linguaggio Gramsci) parlava di tre fronti: economico, politico, ideologico. I primi due fronti sono da molti decenni fronti reali (cioè *organizzati*); il terzo (a parte qualche tentativo tra le due guerre mondiali) non è mai riuscito a prender forma e a consolidarsi. Ritengo che la dura e difficile lotta per la costruzione organizzata di questo fronte sia oggi — a livello italiano ed europeo — il compito rivoluzionario primario e più urgente per coloro che operano nel campo della cultura e dell'arte.

## Franco Vaccari

A rileggere il resoconto stenografico del dibattito che Majakovskij tenne il 25 marzo 1930 (qualche giorno prima della morte) alla casa del comsomol di Krasnaia Presnia per inaugurare la sua «rassegna di venti anni di lavoro», sembra di partecipare ad uno degli infiniti dibattiti, convegni, assemblee che oggi riempiono la nostra vita. È vero, viviamo in un momento storico interessante, ma Confucio diceva che non bisogna augurare neppure ad un nemico di vivere in tempi «interessanti». In «Come far versi» lo stesso Majakovskij proclama che «bi-





Franco Vaccari: *Rito*.

«sogna mandare in frantumi la fiaba dell'arte apolitica» e che si deve agire solo quando si sia individuato il «mandato sociale»; inoltre dà consigli su come vivere per essere nelle migliori condizioni per captare questo «mandato».

Poi ha fatto la fine che tutti sappiamo, anche se poco tempo prima, a proposito di Esenin, aveva detto: «in questa vita non è difficile morire. Vivere è di gran lunga più difficile». Questo episodio ha una tale carica di significati che lo consiglierai come oggetto di meditazione a tutti i moralisti.

Eppure nessuno può negare che da allora molte cose siano cambiate, così, ad esempio oggi i poeti invece di spararsi hanno la possibilità di farsi ibernare con la consolante probabilità di risvegliarsi in un domani migliore.

Questa del frigo per poeti disperati potrebbe esserc'ne un'idea da suggerire all'UNESCO. Ma non tutti i cambiamenti sono così positivi; il tasso di anidride carbonica è aumentato al punto che tutta la terra o sarà surriscaldata o verrà coperta da una enorme glaciazione (i pareri sono controversi), nei ghiacci dell'Antartide l'aumento del piombo è avvenuto in maniera esponenziale, mentre al Polo opposto tutti gli orsi bianchi sono stati schedati. In compenso gli etologi hanno scoperto che gli animali che più ci assomigliano sono i topi e questa è una fortuna perché finalmente abbiamo un modello attendibile per fare esperimenti; dicono che la somiglianza diventi sorprendente quando vengono costretti a vivere nei «ghetti».

GHETTO è la parola che meglio sembra caratterizzare l'attuale situazione a dimensione planetaria.

Ghetto implica il concetto di chiusura, di invalicabilità, di assenza di autentica frontiera, di degradazione intesa come rapido movimento verso un equilibrio entropico e questo porta alla vanificazione del tempo in quanto impossibilità a distinguere tra situazioni in sostanza equivalenti, quindi alla tautologia come risultato della fine della Storia.

GHETTO significa inoltre RUMORE, il vivere frammentario e frantumato, l'interferenza fra strutture contraddittorie, la lacerazione.

La FRONTIERA è sparita e l'uomo, ovunque posi lo sguardo, non fa altro che ritrovare sempre e solo la propria immagine in un gioco di specchi senza fine.

Oggi il pericolo non è più nella natura, oramai completamente umanizzata, ma nel ghetto che siamo riusciti a costruirci.

Così stanchi di guardare attraverso finestre dipinte, che una volta erano la nostra consolazione, le spalanchiamo con la speranza di vedere un albero vero. E poi c'è il RUMORE un solo, enorme rumore di fondo; il rumore delle informazioni.

I nostri sensi sono prenotati con un anticipo di anni.

Non rimane altro da fare che entrare in uno stato di choc, creare pause di silenzio, abbassare la soglia di percezione.

È questo il senso dell'arte povera. Allo stesso modo ci possiamo spiegare il diffondersi delle immagini a basso coefficiente di definizione, il dilagare del buio, lo spostamento dell'attenzione sull'assenza invece che sulla presenza, la sostituzione del vuoto al pieno.

In questa prospettiva l'operare dell'artista acquista un preciso valore quando si configuri come gesto di autodifesa. Ciò induce a pensare che nei momenti di grande squilibrio sociale e culturale dovrebbe prodursi un altrettanto notevole sviluppo di attività creativa fondamentalmente di tipo auto-gratificante. È appunto quello che capita anche se viene nascosto sotto la falsa coscienza dell'umiltà. Le conseguenze di questa limitata presa di coscienza sono gravi. Infatti mentre si dovrebbe assistere ad un dilagare di autentiche attività liberatorie vediamo che il mondo dell'arte tende ad accentuare la propria dimensione rituale, esoterica, ed elitaria; il risultato è che questo, con effetto da feedback si viene ad allineare con tutti gli altri strumenti repressivi modificando la sua stessa «risposta».

## Lea Vergine

1 Per «visione utopizzante» intendo la volontà di trasformare la realtà in atto e di trovare i mezzi per farlo. Quindi non vaga aspirazione o sogno generico con la copertura — pur meravigliosa — di Tommaso Moro, Campanella, Comte, Sorel, ecc.

Per «sviluppo» intendo il movimento verso il meglio.

Per «società» intendo la totalità degli individui tra i quali intercorrono rapporti di comunicazione.

Allora, forse confusamente, desidero una società senza falsa coscienza e senza delughe, liberata da vessazioni economiche e religiose, capace di essere felice senza essere virtuosa (di godere cioè di uno stato di soddisfazione dovuto alla propria situazione nel mondo), una società senza masochisti e sadici, dove nessuno più rimproveri sull'altro la propria aggressività, dove le femmine — finalmente liberate e non più oppresse — smettano di essere vili ed ipocrite in maniera femminile come ancora oggi sono obbligate ad essere e dove i maschi riescano ad emanciparsi dai traumi dell'infanzia e smettano di far pagare alle femmine il fatto di essere stati espulsi dalle loro madri... Ecco, tutte queste cose insieme (ma non sono una conseguenza dell'altra?) e tante altre ancora, analoghe...

2 Non so esprimermi a riguardo che in maniera piuttosto grossolana e quindi indicherò quella della teoria rivoluzionaria marxista leninista.

3 Quella individuata da Marx, là dove scrive: «È necessario rendere l'oppressione attuale più opprimente aggiungendovi la coscienza dell'oppressione; rendere la vergogna anche più vergognosa, facendola pubblica... Dobbiamo far sì che la gente sia SPAVENTATA dalla sua stessa immagine per darle CORAGGIO».

4 Nel mio lavoro che concerne la critica d'arte contemporanea, vado dichiarando il manierismo dell'attuale produzione artistica, il masochismo e il collaborazionismo di chi ne discrimina.

5 Uno degli esempi può essere uno scritto pubblicato col titolo «I CHIERICI continuano a tradire».

*La ricerca artistica si va disfando per leucemia; quella critica è impedita da una grave forma astenica. Né valgono all'una e all'altra i medicamenti in uso: l'inseguimento di un'equivoca innocenza; l'accomodamento al probabile quotidiano; l'alibi (che si rivela sempre più risibile) della politicizzazione (ma quale? e dove, come, quando?); il rientro nel proprio (o nell'altrui) buco per gli esercizi spirituali; l'acconciarsi alla Non-scelta, abbracciando il salvagente dello studio dell'arte antica o quello del Partecipare-non-esponendo alle rassegne vistosamente dubbie; il darsi la malinconia dimissionaria del «tutto è vano». Sotterfugi, buoni solo a sottrarsi alle responsabilità di fondo.*

*Così l'impostura, concimata dalla confusione, cresce; le superchierie non si contano; la pratica dei rimestamenti e delle adulterazioni dilaga a esclusivo vantaggio della restaurazione. Ci si dibatte in un groviglio di umori capricciosi tra il conformismo del potere e il conformismo dell'opposizione. Si scambia il Potere con la Forza, rincorrendo il primo intanto che diminuisce la seconda; si lustra la Vanità mentre l'Ambizione va a fondo; si vellica l'Amor proprio a scapito dell'Amore di sé.*

*I pochi che si appagano del Riconoscimento non fanno che del «quaccherismo» con l'avallo dei poteri costituiti, ossia del riformismo liberale senza fratture e senza scosse.*

*Certo, occorrono «soggetti» di ricambio. Di 6 mesi in 6 mesi è d'uso poi tirar fuori pretesti inediti per vecchi discorsi da aggiornare. Bene. 2 anni fa si «scopre» Mochetti, poi tocca a Penone, ancora a De Dominicis, di rimando a un Pisani Vettor; è facile prevedere che tra un po' sarà il turno di un Salvo. Autori talentosi e di buona volontà, informati e angosciati quel tanto che basta. Ma il vero significato delle loro operazioni è travisato. O meglio, non conta. Nessuno vuole conoscerlo. L'uno vale l'altro. Sono usati come specchi, come echi: sono «motivi» da adoperare per il proprio Tema in (e di) classe, da sostituire appena possibile con più fresche ideologie di giochi, come è stato fatto in*

*un recentissimo passato alle spalle di Icaro o Prini, Mondino o Marzot.*

*La produzione degli ultimi tempi si orienta sempre più verso un'arte come necessità di difesa, come difesa maniacale addirittura, nell'attribuire alla «cosa» che si teme la veste di elemento di valore: le cose che sono «fuori di noi» e il nostro stesso corpo, ciò che succede in noi e ciò che succede di noi. Attraverso mezzi di similitudine il più possibile sensorii, che danno alle «evocazioni» la necessaria risonanza. Questo atteggiamento ritualistico teso, in molti casi, a determinare un equilibrio tra l'attività estetica e quello che un analista chiamerebbe «piacere regressivo», non porta a sforzo alcuno per trasformare le situazioni di fatto, giacché non ritiene che una situazione di fatto possa essere preferibile a un'altra.*

*In tale frangente la critica o fa ancora da buttafuori, o si riferisce alle intenzioni dell'artista, spostando il significato della sua operazione dall'oggetto all'effetto (saltando a piè pari le componenti fenomenologiche del suo lavoro che sono, invece, determinanti), o si rinchiude nell'autismo più pernicioso. A ogni modo, artisti e critici, marciano — in questo solidali — a organizzarsi cataloghi e monografie, rassegne collettive e personali, libri e riviste, assistentati e cattedre (là dove non ci sono, niente paura, si istituiscono!): niente più assemblee, dibattiti, rifiuti, polemiche; non disperdersi a vantaggio degli altri, mettersi al riparo, realizzare, produrre... come se niente fosse accaduto dal '68 a oggi, come se niente fosse stato gridato o scritto... avanti, occhi bendati, orecchie tappate, pennino aulico o reticente...*

*L'arte è il coronamento della tattica e della strategia rivoluzionarie; l'arte è l'azione di rovesciamento di una prospettiva (l'atto che genera realtà nuove); l'arte è la lunga rivoluzione della vita quotidiana fatta da tutti e non più da uno solo; fa dell'arte chi, conoscendone l'uso, sa impiegarlo efficacemente; la maggior parte delle opere d'arte tradisce l'Arte; solo l'arte armata contro se stessa, contro il suo lato debole (l'estetica) resiste al recupero; la società dei consumi riduce l'arte a una varietà di prodotti consumabili; non vi saranno più «artisti» perché tutti saranno artisti; l'arte ormai diserta le «arti», essa si identifica nella ricerca di un nuovo stile di vita; l'opera d'arte a venire sarà la costruzione di una nuova vita.*

*Questo i «chierici» dicono di capirlo. I «chierici», gli intellettuali che hanno preteso o creduto di situarsi all'opposizione, di entrare nella lotta o di fomentare le guerriglie.*

## Marco Zanuso

Cerco di rispondere ai 5 punti:

per quanto riguarda la visione utopizzante della società, credo di non poter dire di più che una società basata su valori capaci di eliminare lo sfruttamento e il ricatto. Una strategia utile, nel momento della creazione artistica mi sembra appunto quella di combattere qualsiasi forma di mitizzazione, la tattica possibile è attualmente condizionata dal fatto di dover operare in un sistema fortemente mitizzato e mistificante; i risultati possono essere ambigui, certamente molto riduttivi soprattutto come scala e come luogo di intervento. Appunto per questo, riguardo ai momenti e ai modi per una concreta realizzazione di quei valori, non credo che il discorso si esaurisca al livello della produzione artistica, ma che, benché questo ne sia un momento importante, implichi un confronto e un impegno quotidiano nel concreto terreno dello scontro politico italiano-internazionale e questo a livello non solo individuale, ma collettivo. Ma questo è un discorso aperto, e tentare di esaurirlo in questa sede, potrebbe facilmente risultare velleitario.

Mi rendo conto della utilizzazione come patentamento culturale operato dalla classe egemone come voi dite, ma credo che il crollo di certi miti (specialmente il mito della tecnologia gratificante, e il conseguente ricatto della tecnologia della distruzione) sarà uno degli elementi capaci di incidere in modo determinante sulla autorità e sull'arbitrio della classe egemone.

«Le scelte strategiche per pervenire rapidamente a risultati realmente rivoluzionari» continuano ad essere come dite voi,



poco chiare; da parte mia, se me lo concedete, aggiungerei che la strategia rivoluzionaria non può essere posta oggi in termini di urgenza al fine di raggiungere risultati rapidi: il momento storico che noi stiamo vivendo impegna la volontà rivoluzionaria in tempi lunghi e forse lunghissimi anche se la previsione avanzata da Mao delle 20 generazioni mi sembra al di là della storia. Limitando il discorso al lavoro da me sviluppato nel settore dei televisori, la trasformazione dell'oggetto da mobile rappresentativo-impositivo celebrante, inteso a sottolineare la elargizione da parte di un'autorità impositiva e passivizzante di tutte le forme di spettacolo e di informazione portata nella casa, (essa stessa destinata ad essere controfigurata, almeno nella stanza da stare, in modo di disporre la famiglia all'ascolto rituale) la trasformazione di questo oggetto in apparato, spoglio di tali simbologie, ma arricchito nella sua forma da elementi ricercati nella analisi ergonomica dei controlli e nella particolare trattazione morfologica di materiali nuovi, elaborati attraverso nuove tecnologie (questo, tanto per il guscio, che per le strutture elettroniche) porta con sé due tipi di comunicazione:

una comunicazione a livello di significato dell'oggetto (non più il teatrino posto nel centro della casa ma l'apparato utilizzato dove e quando lo si intenda usare); una comunicazione a livello dell'oggetto significante (e cioè realizzato con l'apporto di tecniche e tecnologie avanzate, formalmente esplicitate).

Tali comunicazioni mi sembrano utili a chiarire e ad arricchire il rapporto tra oggetto e utente, fra ambiente e comportamento. La mia ricerca, sviluppata per un certo numero di anni dal Doney 14', all'Algol, (anche alla radio 502 che rientra in questo tipo di apparecchiature) e poi al Doney 12' è poi sfociata nell'ultimo apparecchio: il cubo nero. (Black box) Qui il discorso è ancora quello smitizzante riguardo al « teatrino posto al centro della casa » però la proposta non è più limitata all'apparato disponibile quando e dove si vuole, capace di comunicare prevalentemente a livello morfo-tecnologico-ergonomico, qui, ho inteso proporre una soluzione formale più autonoma e dialettica rispetto alla funzione specifica. Quando l'apparecchio non è in funzione non è più un apparecchio televisivo ma un oggetto alternativo che si pone come presenza esteticamente valida al di là, e indipendentemente dalla sua funzione. Scultura non è più design. È certamente rischioso che lo stesso oggetto sia portatore di due messaggi così diversi: nel mio caso, credo di aver superato tale ambiguità, dal momento che l'effettiva funzionalità dell'oggetto come apparato elimina in effetti la sua presenza come scultura e viceversa.

Per questo ultimo modello la tesi centrale è ancora, da un lato la smitizzazione, meglio la dimistificazione del simulacro televisivo e, dall'altro, l'esplicitazione del contenuto tecnico e tecnologico, questa volta affidato alla semitrasparenza dell'involucro attraverso il quale è possibile intravedere la rigorosa strutturazione degli apparati elettronici.

Questo particolare impegno ad esplicitare i contenuti tecnologici dell'oggetto è sempre presente nelle mie intenzioni di progettazione (anche se forse non sempre raggiunto).

Lo ritengo infatti una importante comunicazione intesa a demistificare gli ambigui contenuti della problematica tecnologica attuale.

## Giovanni B. Zorzoli

I rapporti fra gli uomini sono sempre rapporti di comunicazione. In quest'ambito la divisione sociale del lavoro si è esplicata limitando i tipi di comunicazione concessi al singolo, ma soprattutto i tipi di comunicazione che un individuo è in grado di ricevere. La discriminazione di classe è sempre passata attraverso la discriminazione dei linguaggi, e questo è a maggior ragione vero oggi, quando la concessione formale della democrazia borghese impone alla classe dominante di recuperare per altre vie il monopolio del potere. La forma più classica, descritta e teorizzata da Weber, è quella del monopolio dell'informazione (dell'informazione che conta, ovviamente). Ma non sempre l'informazione è difendibile, oppure sarebbe controproducente — per

l'ideologia « democratica » — difenderla. Ecco allora entrare in funzione la discriminazione nei linguaggi, che acquista una sua oggettività nella misura in cui è proiezione della divisione sociale del lavoro, presentata appunto come una necessità intrinseca all'attuale organizzazione della società. Alla specializzazione dei ruoli si accompagna puntualmente la specializzazione dei linguaggi.

Una prima conseguenza di questo stato di cose è l'estensione dei ruoli investiti dal sistema con funzioni di manipolazione del consenso. Si può a buon diritto affermare che oggi « tecnici della comunicazione » sono gli scienziati come gli artisti, gli esperti di marketing come gli addetti ai *mass-media*. Il problema di una ricerca di linguaggio realmente rivoluzionaria (che non può quindi esistere separata da una contestazione complessiva del proprio ruolo nell'attuale organizzazione della società) riguarda pertanto tutti i depositari di linguaggi separati. Anzi, se il loro non è un impegno politico rivoluzionario solo di nome, questo tipo di ricerca rappresenta un momento prioritario del loro lavoro.

In quest'ottica, mi limiterò qui ad alcune considerazioni su un particolare tipo di linguaggio, quello scientifico, non solo perché è il mio linguaggio di « tecnico della comunicazione », ma per il suo carattere emblematico. Molti, che pure sono disposti a mettere in discussione l'uso di linguaggi separati per realizzare un malthusianesimo informazionale, si fermano davanti al linguaggio scientifico, a loro avviso irriducibile a misura dell'uomo. Solo recentemente i momenti più alti della contestazione studentesca e la rivoluzione culturale hanno saputo mettere in discussione ad un tempo la corporazione degli scienziati e il loro linguaggio. Che è linguaggio ideologico per eccellenza. L'esempio più tipico, perché immediatamente percepibile, riguarda la corporazione dei medici, oggetto di satira fin dai tempi di Molière. Ma il problema è più generale, non vi sfuggono nemmeno le cosiddette scienze esatte. L'apparente difficoltà nel dissacrare tali linguaggi dipende da un errore metodologico. Se uno accetta come dato di partenza la fabbrica capitalistica, con i relativi parametri di misura (profitto, e quindi produttività, efficienza, ecc.), non sarà mai in grado di contestarne l'organizzazione, poiché questa è congruente con i suddetti parametri. Lo stesso avviene con la meccanica quantistica, con la fisica delle particelle o con la biologia molecolare. Se il loro assetto attuale viene accettato come un prodotto oggettivo del « progresso », anche la logica interna che le governa, anche un certo tipo di linguaggio per iniziati, diventano naturali.

In realtà il progresso scientifico e tecnico non ha usufruito di uno spazio parallelo ed autonomo, almeno nell'ultimo secolo si è sviluppato in un rapporto, non sempre esplicito ma non per questo meno funzionale, con le esigenze della società capitalistica, che proprio della scienza e della tecnica ha fatto gli elementi portanti del proprio sviluppo. Mettere in discussione il linguaggio scientifico equivale pertanto a mettere in discussione la scienza come è oggi, non semplicemente l'uso che se ne fa. E la ricerca di un nuovo linguaggio è tutt'uno con la riflessione su un nuovo modo di concepire il rapporto fra sapere « intellettuale » e lavoro manuale.

Un esempio, che non esaurisce la complessità del problema (a tutt'oggi affrontato solo nei suoi aspetti più generali), ma sufficientemente efficace, è quello della ricerca operativa. In sintesi, si tratta di un insieme di teorie matematiche che consentono di individuare il modo ottimo di utilizzare determinate risorse rispettando un certo numero di vincoli (tipicamente la disponibilità in quantità finite di tali risorse). Non sono molti gli specialisti in ricerca operativa, tant'è vero che oggi questa specializzazione è molto redditizia. Occorre infatti disporre di un bagaglio matematico moderno, essere in grado di tradurre in un linguaggio astratto una realtà fisica, ed infine di « programmare » la soluzione del problema per un calcolatore elettronico. La conclusione sembrerebbe ovvia: è un lavoro da specialisti, per cui al massimo è concepibile un uso diverso dall'attuale. Invece si tratta di un lavoro da specialisti proprio perché la ricerca operativa — così com'è — è stata concepita ed è utilizzabile solo in un sistema capitalista. Infatti, quali sono i modi ottimi di sfruttamento delle risorse disponibili che la ricerca

operativa riesce a tradurre in linguaggio matematico? Nata durante la seconda guerra mondiale, questa disciplina aveva (ed ha) lo scopo di risolvere problemi militari, come ad esempio il modo più conveniente di eseguire un bombardamento con un certo numero di aerei e di bombe; ma oggi viene soprattutto utilizzata per ricercare le condizioni ottime per il funzionamento di un processo produttivo. Ed allora l'ottimo coincide con il costo minimo. A seconda del problema, il costo viene espresso attraverso una formulazione matematica più o meno complessa, *ma comune sempre determinabile*. Costo minimo equivale a massimo profitto, e il risultato della ricerca è appunto di fornire l'insieme di informazioni (numero di operai, tempi di esecuzione, flusso di materie prime) atte a realizzare lo scopo. L'astrazione delle formule nasconde quindi la realtà di un'organizzazione economica e sociale dove tutto, dai materiali agli uomini, è regolato in funzione del massimo profitto.

Provate ora ad immaginare l'uso della ricerca operativa per trovare le condizioni ottime del lavoro umano in un certo processo produttivo; come tradurre in formule matematiche la fatica dell'operaio, le nevrosi del lavoro di linea, la condizione ambientale? Si tratta di variabili che richiedono un linguaggio diverso da quello formale della matematica, la cui composizione ottima può derivare solo da un sistema sociale dove le comunicazioni fra i singoli sono complete, capaci cioè di autodeterminare un nuovo modo di essere nella fabbrica come nella società. Discutere il linguaggio della ricerca operativa è quindi tutt'uno con la scelta di contestare in sé la ricerca operativa. E dal particolare questa conclusione può — e va — trasferita nel contesto di una più generale riflessione sulla scienza e sulla tecnica. Questa, nel settore specifico, la mia «visione utopizzante dello sviluppo della società», con la precisa coscienza che qui utopia connota rivoluzione, non è fuga in avanti, è rapporto concreto con la domanda reale delle forze sociali più consapevoli dell'esigenza di costruire un sistema autenticamente alternativo. Che non sia una petizione di principio, lo dimostrano i combattenti indocinesi, confrontati con un'aggressione calcolata dagli esperti del Pentagono mediante le più sofisticate tecniche di ricerca operativa. Il calcolatore di McNamara aveva trovato l'ottimo matematico, che garantiva il successo degli americani. Gli indocinesi hanno risposto con la guerra di popolo, che non rifiuta la tecnica, ma elabora una comunicazione tecnico-scientifica di massa, perfettamente adeguata a comprendere e a risolvere le situazioni. Come i fatti dimostrano.

## Postilla

I materiali che costituiscono questo numero di NAC, per l'organicità della «proposta» su cui si organizzano, per la quantità di voci che consentono di ascoltare e di ragioni, motivi ed istanze che permettono di verificare, costituiscono una piattaforma aperta alle più varie considerazioni, per chi della cronaca si interessa e alle più diverse conclusioni per chi quest'ultima amasse innestare su ragionamenti culturali. Ma agli uni e agli altri non potrà, in ogni caso, sfuggire un contrasto: da un canto, a giudicare quanto precede in termini comportamentali, l'omogeneità degli atteggiamenti di rintuzzo del «modello» proposto (e di ciò, per esempio, testimonia il fatto che nessuno abbia pensato di rilanciare il «modello» opportunamente correggendolo su dati che ritenesse appropriati); dall'altro proprio la ricchezza dei distinguo, delle nozioni e dei riferimenti. È un contrasto troppo evidente per lasciarlo cadere, visto che lo si ravvisa in una percentuale tanto alta da non poter essere disgiunto dalla caratteristica stessa dei risultati, oggettivi, che quest'inchiesta ha raggiunti. Se dunque non è il caso di trarre conclusioni, o, peggio, di fomentare risposte, di sottolineare punti o fornire indicazioni su fatti ricorrenti, tutte cose che sarà bene lasciare al lettore, se ciò è vero, è pur vero che quel contrasto domina troppo per non costituire una filigrana ed un disegno da rilevare adeguatamente. Il fascicolo che qui si è coordinato voleva essere un'ipotesi di lavoro da inserire in un procedimento di lavoro, sia che questo venga fatto proprio da NAC sia che

resti riferito a chi momentaneamente in NAC è ospitato: non si può quindi non riferire quel disegno che ne è risultato come primo esito tramutando l'ipotesi in qualcosa di più preciso e definito.

Possiamo dunque tentarne la descrizione nei termini seguenti. È evidente un dato d'avvio: nella più gran parte dei casi di cui si trova traccia negli interventi che precedono, la «proposta di comportamento» di Mari non è stata letta, e quindi accolta/rifiutata/discussa, come un'ipotesi di un preciso operatore in un punto preciso della sua ricerca, cui reagire partendo dalle operazioni che son proprie della ricerca di ognuno che risponda. In luogo di esser presa alla lettera, è stata accolta come una metafora, una «poetica», o un qualcosa che mascheri intenzioni di politica, di ricerca o quali altre si voglia.

Si può ragionevolmente tentare una deduzione: la letteralità del comportamento, scritto o effettuale che sia, è o rimossa o rifiutata. Una spia tipica di tale *condizione* della più gran parte dei testi è l'uso della citazione, diretta o implicita, politica o culturale: cioè il rimando a situazioni sempre più lontane da chi parla o fa come surrogati (o meglio, come deleghe) dello stesso parlare od agire, e surrogati (o deleghe) carichi di una tale autorità da sostituire la stessa esperienza. Siamo cioè a un secondo grado di metaforicità: la citazione tende a occultare una situazione che diremo, per ora, di disagio. E abbiamo una seconda spia: l'investimento nozionistico dei problemi che si son venuti affacciando a molti scriventi. Va subito detto che qui siamo al centro della questione, a quel contrasto di cui si diceva sopra. Perché, se si va poi ad osservare con attenzione, la più parte dei testi, giunti ad un qualche nodo politico, dichiara uno stato di confusione o timore o pseudo ottimismo che si potrebbe anche definire come della «perdita del padre»: una difficoltà, cioè, a dar voce collettiva a sé stessi perduta la referenza a un corpo che può esser partitico, di gruppo o sindacale o di qualsiasi altra coerenza oggettivabile fuori di sé (che sarebbe dato ancora positivo) ma oggettivabile in quanto delega che sgombra il terreno da intoppi o fastidi. Questo rilevamento è indiscutibilmente uno dei punti di più acuto interesse e di certa importanza che questo insieme di interventi offra al lettore: e si può esser compiaciuti di poterlo sottolineare come punto di riferimento per ogni altro discorso.

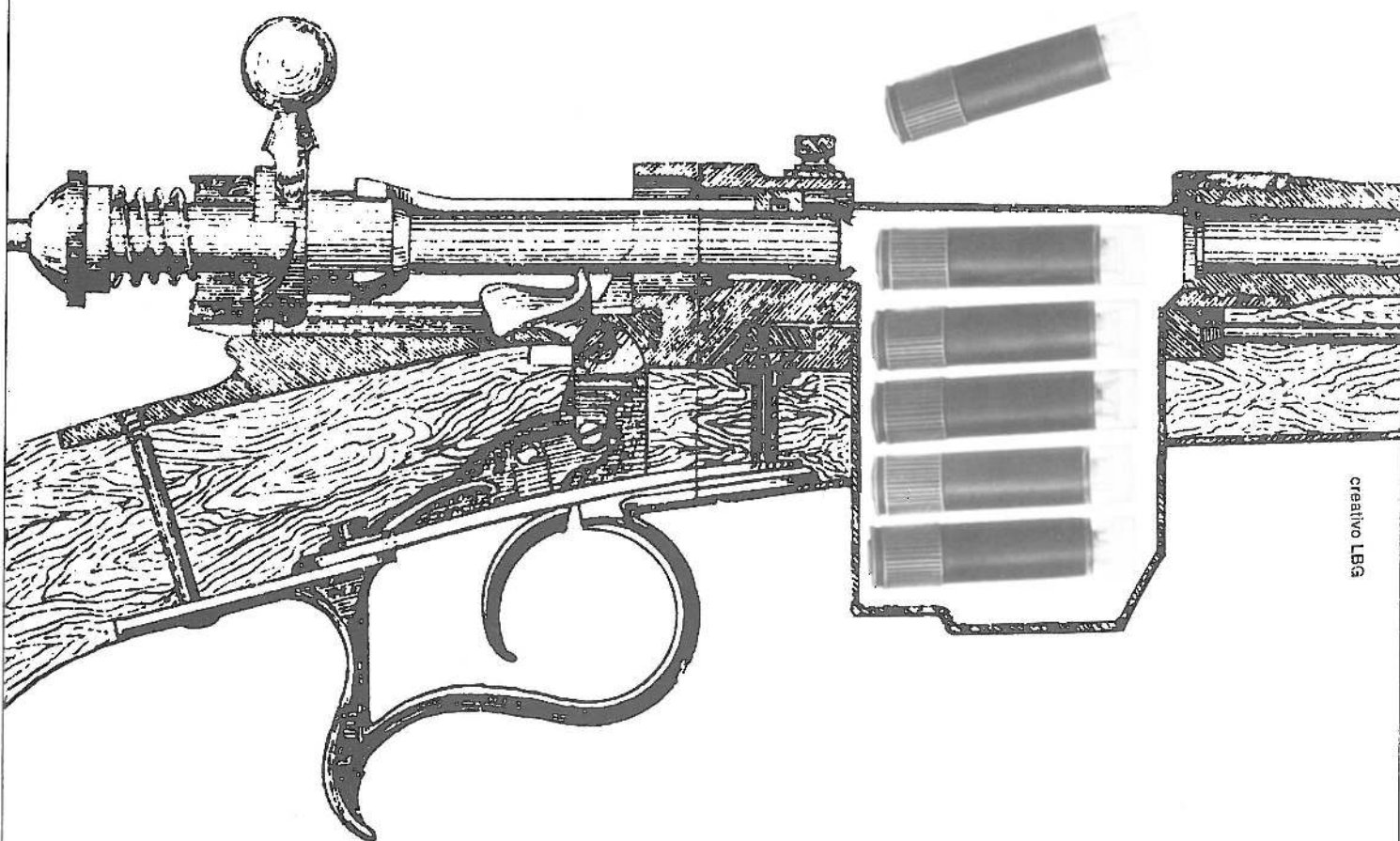
Ma proprio in quanto è un punto politico va ancora meditato un poco e non abbandonato alla sua presunta evidenza. Qui la condizione di vuoto e la rimozione per mezzo della metafora trovano collocazione: diremo allora che il discorso per mezzo della nozione, della citazione e il procedimento per maschere nascono da un terrore che colora in modo del tutto diverso quella dichiarazione di confusione o timore o pseudo ottimismo che si qualificava nelle singole risposte come politica. Ed è il terrore di perdita dell'individualità e della presenza. Il «valore» di individualità e di presenza dell'intellettuale nell'esercizio delle sue funzioni è la sua capacità di vendersi come cultura, come *quella* cultura che ciascuno si sente di evocare subito a sostegno (ed è invece un fantasma, foss'anche il testo di Marx evocato come chiodo su cui attaccare il «proprio» discorso) del ragionamento esibito. L'eventuale entrata in crisi di quella cultura, nel modo con cui quella cultura è oggetto di possibilità di scambio in una data visione societaria, è sentita come revocazione dell'individualità e presenza dell'intellettuale: con un ulteriore, arbitrario, passaggio assisteremo poi all'identificazione dell'intellettuale con la persona fisica, ed ecco il transito dalla paura professionale al terrore fisico. L'assieme dei distinguo, dei possibilismi e del nozionismo, di cui nelle pagine che precedono si troverà un buon repertorio, nasce di qui, da questo sdoppiamento (e successiva *metaforica* identificazione) e da una cotale falsa coscienza.

In questa luce il materiale è utile necessario e parte di un lavoro che si può e utilizzare e portare avanti: e questo numero di Nac inchiesta e di discussione in ciò trova l'unica sua giustificazione. Con un estremo corollario, che lo completa: che l'esigenza di parlare mascherato pone nella condizione di vedere tutti in maschera, che l'uso metaforico esige, indefinitamente, gli altri come pure metafore.

Paolo Fossati



# carica punta e scrivi



creativo LB3

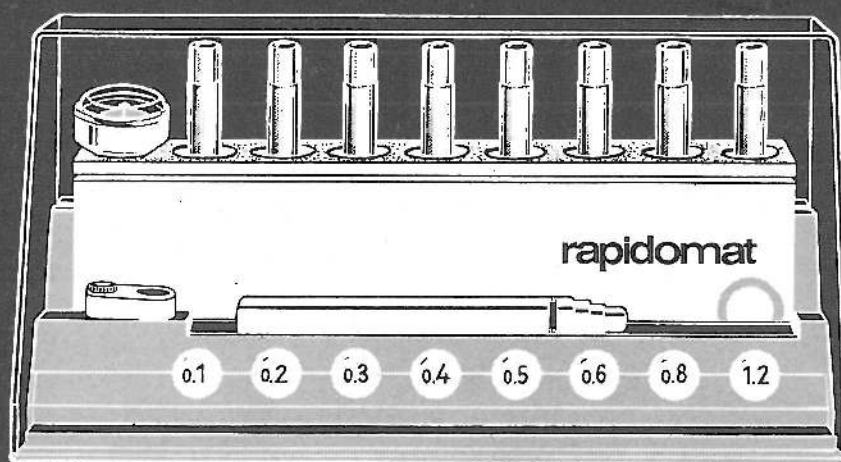
E' il modo più rapido e pulito per caricare i puntali a cartuccia Koh.I.Noor Variant, Vario-script e Micronorm. Si inserisce la cartuccia nel corpo del puntale, si avvita e l'inchiostro fluisce subito alla punta. Le cartucce si chiamano Koh.I.Noor Rapidograph e si trovano nei colori nero, rosso, blu, verde, giallo, seppia. L'astuccio da 6 cartucce a inchiostro nero o colorato costa 300 lire.

Koh.I.Noor Hardmuth S.p.A. Fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio



rotring

# RAPIDOMAT



E' lo strumento studiato per raccogliere in modo funzionale e a umidità costante i puntali a inchiostro di china Koh•I•Noor Variant, Varioscript e Micronorm.

I puntali vengono inseriti aperti nelle diverse sedi in corrispondenza dei rispettivi cappucci che riportano il loro spessore di linea. All'interno del Rapidomat un materiale imbevuto d'acqua avvolge le sedi dei puntali assicurando la costante fluidità della china, impedendone l'essiccazione nel puntale. Un piccolo igrometro consente di controllare l'umidità all'interno. Per il perfetto funzionamento del Rapidomat è sufficiente rifornirlo d'acqua una volta al mese.

Lo strumento è applicabile al tavolo da disegno.

E' munito di un cassetto per riporre un flacone d'inchiostro di china e gli accessori.

Si trova in commercio con otto e quattro sedi, completo di puntali o vuoto.

Koh•I•Noor Hardtmuth SpA fabbrica matite e strumenti per disegno e ufficio