Archivio Ugo La Pietra

BRERA FLASH

Brera-Flash periodico mensile del
Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

N. 2 - Dicembre 1976 - Gennaio 1977

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data 15 marzo 1976
Spedizione in abbonamento postale gruppo III

PLURALISMO CULTURALE

Abbiamo assistito, sabato 20 novembre, alla costituzione della Fabbrica di Comunicazione all'interno dell'ex chiesa di S. Carpoforo.
L'interesse che abbiamo dimostrato nei confronti di questa iniziativa, promossa da un gruppo di operatori visivi, non è motivato semplicemente dal fatto che la sede di questo nuovo Centro Sociale cittadino è a pochi metri, anzi confina, con la sede del nostro centro, ma soprattutto perché in linea di massima condividiamo i principi di base che hanno ispirato questa operazione.
Riteniamo, effettivamente, che la scelta di occupare l'ex chiesa di S. Carpoforo si possa configurare anche e soprattutto come « scelta politica », cioè scelta critica e polemica nei confronti del programma (verticistico ed autoritario) della cosiddetta « GRANDE BRERA ».
E ci troviamo abbastanza d'accordo sul fatto che il gruppo di operatori visivi abbia inizialmente « scavalcato » (se così si può dire, usando i termini espressi da alcuni censori della iniziativa) tutte le strutture politiche (di quartiere in particolare) per segnalare la volontà della costituzione di un « centro cittadino ».
Almeno nelle intenzioni, la costituzione della Fabbrica di Comunicazione sembra invece non essere condotta, nel suo successivo divenire, al di sopra del quartiere e dei suoi abitanti (come insinua pesantemente un documento del PCI Sezione Togliatti) proprio perché in riferimento al documento, e quindi alle prime manifestazioni che hanno seguito l'occupazione, l'iniziativa appare chiaramente rivolta a strati proletari, giovanili e studenteschi di tutta la città e si sta aprendo in modo interlocutorio e spesso anche in appoggio a tutte quelle iniziative che tendono alla riqualificazione del quartiere.
Inoltre ci teniamo a specificare (sempre in riferimento agli insinuanti sospetti del documento PCI) che la nostra partecipazione all'occupazione è stata e continua ad essere di « attento interesse » ma non va oltre (anche se qualcuno ha visto uscire dalla nostra sede « un filo » che alimentava la corrente necessaria ad accendere alcuni proiettori all'interno della chiesa « buia »).
Un « segno »?
Semplicemente « un gesto » che vuole essere di comprensione e di collaborazione, un gesto che esprime un atteggiamento di disponibilità del Centro verso ogni iniziativa che si presenta con delle garanzie di democraticità; atteggiamento, del resto, ormai fin troppo conosciuto da parte di operatori culturali e politici, i quali da ormai cinque anni sono stati spesso ospitati e hanno trovato nel Centro uno spazio in cui sviluppare la propria attività in piena autonomia.
Del resto, crediamo, come già sta avvenendo, che i promotori dell'iniziativa prenderanno contatto anche con le forze di quartiere per incontrarsi in un dialogo produttivo, che rispetti tutte le battaglie portate avanti dal quartiere per la realizzazione e applicazione della legge 167 e per il controllo e la riconquista del centro cittadino.

CINEMA

a cura di: FRANCESCO CASETTI ALBERTO FARASSINO,

KINOMATA
La donna con la macchina da presa

In questi ultimi anni, col Movimento di Liberazione delle Donne, abbiamo assistito ad una radicale revisione del ruolo delle donne nel cinema. Revisione che non solo ha posto in questione la funzione della donna come oggetto-spettacolo, ma ha anche messo in rilievo la sua presenza come forza creativa nella Storia del Cinema.
Questa rassegna, propone una ricerca parallela: da una parte un'indagine storica dei significati che assumono gli stereotipi femminili nel contesto sociale, economico e politico in Italia, attraverso uno sguardo panoramico sul cinema italiano dal 1914 ai giorni nostri. Dall'altra un'analisi della cinematografia femminile internazionale a partire dalle origini del cinema.

* * *

Il cinema è senza dubbio lo strumento che ci permette di comprendere l'epoca che lo ha prodotto: il film la riflette nell'ambientazione, nei costumi, nei dettagli di vita, nella costruzione psicologica e comportamentale dei personaggi. Questo è uno dei modi di vedere un film, quello che si potrebbe chiamare socio-culturale, che parte cioè dalla sua collocazione storica nella tradizione, nella vita politica e nel costume di un paese. Accanto a questa c'è una visione più « intima »; il rapporto tra i personaggi che si muovono sullo schermo, i sentimenti espressi nel film e noi stessi, le nostre emozioni, desideri, esperienze, insomma il nostro rapporto emotivo col film, rapporto che ha le sue radici nell'infanzia.
Se i modelli proposti dall'industria cinematografica sono il riflesso delle condizioni sociali e culturali di un periodo, determinano contemporaneamente moda e atteggiamenti, agiscono profondamente sullo spettatore/trice, si mescolano alle sue fantasie e desideri inconsci, contribuendo a plasmare la sua personalità, a creare i suoi desideri, a stimolare i suoi bisogni.

Chi di noi, scavando nel proprio passato, non ha trovato tra i modelli da cui si è lasciata influenzare, un'attrice del cinema, il personaggio di un film?
Sul piano della ricerca personale questa rassegna è un tuffo nell'inconscio, un modo di vedere le influenze subite, i valori « femminili » e sociali introiettati, le ideologie di massa propagandate, l'imposizione e il peso di un costume, l'azione sottile dell'identificazione, attraverso l'immersione nello schermo con la complicità del commento musicale e il buio della sala cinematografica.
È importante sottolineare il rapporto dialettico che intercorre tra riproduzione della realtà e influenza su essa. Ciò che i mezzi di comunicazione propongono non viene programmato astrattamente da un centro di manipolazione delle masse, ma nasce da un contesto culturale ed economico preciso. Nella rappresentazione spettacolare, come nell'espressione artistica, viene captata la società nella sua globalità e nel suo farsi: tradizione e istanze innovatrici si mescolano. La realtà è colta nelle sue contraddizioni; principi del passato introiettati passivamente vengono messi in questione da un mutamento in atto che, pur prendendo le mosse da un'avanguardia cosciente, è in fondo funzionale al sistema sociale. Il cinema, soprattutto quello popolare, facendo leva sul processo di identificazione e sulla partecipazione emotiva dello spettatore, propone-impone modelli di comportamento, modi di essere necessari allo « sviluppo » della società o alla sua stasi.
Il cinema non agisce soltanto attraverso il personaggio in celluloide, ma anche tramite la vita reale di chi lo rappresenta. Il divismo suggerisce un'evasione dalla banalità quotidiana attraverso l'identificazione con la diva. L'emancipazione sociale della star italiana — evidenziata dalla modificazione dei personaggi che interpreta nell'arco della sua carriera — da uno status economico ad un altro in cui successo e ricchezza aggiungono alla sua bellezza fascino e raffinatezza, dà al cinema quella connotazione mitica di « fata » che, con un tocco magico, trasforma la « piccola fiammiferaia » in « gran dama ». La carriera di Silvana Mangano o Sofia Loren diventa la valvola di sicurezza che esorcizza la povertà e la noia di migliaia di donne costrette ai fornelli o alla macchina da scrivere.

* * *

La sezione *La storia del cinema al femminile*, presentata al Centro Internazionale di Brera, non si propone soltanto di porre l'accento sulla presenza attiva delle donne nella Storia del Cinema o di fare delle rivendicazioni sulla loro esclusione, ma soprattutto di informare su una cinematografia pressocché sconosciuta in Italia e di porre le basi per un serio studio di una area del cinema completamente dimenticata dagli storici e dai teorici.
Spesso il pubblico non riesce a vedere un film senza prescindere da una collocazione sessuale di chi lo ha realizzato: la donna-regista viene ridotta a un fenomeno la cui opera *deve* essere a tutti i costi differente. Esiste una linea di demarcazione tra cinema « femminile » e cinema « maschile »? Per comprendere dove la creazione cinematografica è « maschile » e dove è « femminile » è necessario capire ciò che ciascuno di noi è, o piuttosto ciò che porta in sé.
La realizzazione di un'opera è l'incontro del mondo interiore dell'autore/trice con la realtà, la sua percezione e interpretazione di essa, e il prodotto esprime la sua sensibilità e la sua cultura in un linguaggio che gli è proprio. Se la sensibilità è un fatto individuale che va al di là delle differenze biologiche, razziali e di classe, il suo sviluppo è legato anche alla pratica di vita, alle influenze culturali e alle pressioni sociali.

Agnés Varda

Maya Derer

Oggi, molto più diffusamente che nel passato ,la donna vive le contraddizioni proprie di un sistema sociale che, da una parte la spinge a vivere quei valori etichettati molto ambiguamente come « femminili » — con varianti progressiste —, dall'altra, attraverso il suo accesso all'istruzione, il suo ingresso nel processo produttivo e la richiesta di un'emancipazione formale, le fa scoprire la sua parte « maschile ». Forse è proprio grazie a questo incontro-scontro con la sua maschilità che la donna può avere una parte attiva nella produzione cinematografica. Questa infatti impone un rapporto con gli altri fondato sulla competizione, la forza e il potere. Essendo il ruolo femminile, culturalmente e socialmente, basato sulla passività e sulla sottomissione, la donna può creare soltanto facendo vivere la sua parte maschile. (Vale forse la pena di ricordare che Germaine Dulac e Dorothy Azner si presentavano dai produttori in abiti maschili e che Lina Wertmuller ha girato i suoi primi film western sotto uno pseudonimo maschile). La sua realizzazione passa attraverso l'identificazione col padre (quindi per la sua accettazione), che le permette di organizzare la sua emotività, senza dover necessariamente negare la madre, rappresentante dei suoi archetipi culturali.
Trovare un equilibrio tra queste due parti di sé è forse la ricerca che più impegna oggi la donna.

* * *

Ci chiediamo, alla luce di questo discorso, se l'emarginazione delle donne dal cinema industriale sia imputabile esclusivamente alla misoginia (la cui esistenza peraltro è innegabile) della catena produttore-distributore-esercente-spettatore, e non anche ad un rifiuto da parte della donna di inserirsi in un processo produttivo che le aliena una parte di sé, imponendole un'accettazione delle « regole del gioco », ponendola immancabilmente di fronte alla sua insicurezza, stimolandola a negare la sua fragilità. Accettare le regole del gioco, in un meccanismo in cui ognuno ha il suo ruolo ben preciso, definito e codificato dai contratti sindacali, significa dovere e poter essere in questo ruolo fino in fondo, non importa se identificandosi in esso o giocandolo con humour. Quello che è richiesto al direttore della fotografia è di essere un capo, al regista di avere una funzione direttiva, all'elettricista di eseguire. Non basta saper obbedire, bisogna apprendere a comandare, con forza o con dolcezza, purché si sia in grado di reggere una situazione che richiede autorità, si accetti una posizione di potere e la si sappia gestire.
Probabilmente è il problema col potere, e la lotta e le contraddizioni che questo implica, che tiene lontana la maggior parte delle donne da certe attività. Non ci meraviglia perciò trovare un numero limitato di registe che operano nel cinema industriale e un numero molto più grande di cineaste che realizzano documentari, lavorano in maniera indipendente o si dedicano alla ricerca e sperimentazione. Nel cinema documentaristico, e ancor più in quello indipendente, l'apparato produttivo non ha la pesantezza della macchina industriale: il numero limitato dei componenti la troupe, i costi di produzione più bassi, a volte anche i ritmi di lavorazione meno stressanti, danno a questo modo di fare cinema una misura più umana.
Un altro problema che ci interessa porre con questa rassegna riguarda il linguaggio espressivo delle donne. Essendo il linguaggio legato all'epoca storica, è il linguaggio della cultura dominante, « il segno e il veicolo di valori economici, sociali, culturali, tutti confiscati da una sola metà dell'umanità » (Gisèle Alimi, *La nouvelle poésie féminine* - N. 39/40): questo è il linguaggio che noi donne abbiamo appreso, è questo il linguaggio da cui partiamo per trovare l'espressione del nostro mondo interiore, la nostra visione e il nostro rapporto con la realtà. Crediamo che in questo momento storico, nonostante tutte le contraddizioni e le ambivalenze in cui ci muoviamo — che sono soltanto il riflesso della ricerca di un nuovo e più totale modo di essere — lo svilupparsi di una nuova coscienza possa aprire anche al cinema nuove possibilità.
« È arrivato il momento, credo, di ascoltare in silenzio la nostra canzone, di cercare di esprimere la nostra visione personale, di definire la nostra sensibilità, di fare la nostra strada. Impariamo a guardare, impariamo a vedere, impariamo a sentire » (Germaine Dulac).

Leni Riefenstahl

Annabella Miscuglio e Rony Daopoulo

AMBIENTE ARTI VISIVE

a cura di: **UGO LA PIETRA, ETTORE PASCULLI, FRANCO MAZZUCCHELLI**

L'ARTE È NEL SOCIALE?

Alcune note in riferimento al seminario « arte e società » realizzato il 28 ottobre, come apertura alla attività del Centro per le Arti visive/Ambiente nel prossimo anno.

Il seminario « arte e società (verifica degli strumenti e metodi per la definizione del ruolo dell'operatore all'interno dell'ambiente come sociale) crediamo abbia assolto alla sua funzione informativa « di apertura » alla serie di interventi di operatori e gruppi che riterranno di aderire alla linea politico-culturale esposta.

Per uno spettatore « attento » la partecipazione al seminario di diversi operatori appartenenti a differenti partiti politici, poteva sembrare non del tutto casuale, in un momento come questo, in cui tutte le iniziative (comprendendo anche quelle di tipo culturale) avvengono all'insegna di un « pluralismo programmato » (con una spartizione di potere e di gestione dello stesso secondo le differenti relazioni di potere che oggi intercorrono tra i partiti).

In realtà tutto è stato puramente casuale, sembra incredibile, ma è così!

D'altronde è bene chiarire che l'interesse « comune » di una serie di operatori circa il nuovo rapporto tra arte e società è ancora in termini molto vaghi, quindi non c'è da stupirsi se intorno al medesimo tema si sono trovati a discutere operatori che hanno militato nel Movimento Studentesco, o che militano nel Partito Comunista, in quello Socialista o in gruppi extraparlamentari.

Ciò che vuole rappresentare, infatti, tutta la serie di avvenimenti e di scadenze quindicinali, è proprio l'occasione di confronto e scontro dei vari gruppi in rapporto ai presupposti metodologici e alla linea politico-culturale adottata nella loro attività .

Possiamo ricordare (per la cronaca) che ad una relazione introduttiva (Ugo La Pietra), da cui si poteva dedurre il programma e la linea culturale dell'attività, si sono aggiunte altre tre relazioni: una sul significato del « sociale » rispetto al termine generico di « ambiente » (Laboratorio di Comunicazione Militante), una sul ruolo e crisi dell'artista oggi (Aurelio Natali), e infine un'apertura verso il complesso e difficile problema della nuova committenza pubblica (Davide Boriani).

Le tre relazioni che sono succedute alla prima di apertura, spesso si sono sovrapposte a quest'ultima e hanno rivelato i differenti punti di vista, che sono emersi già in questa fase genericamente preliminare proprio per le profonde differenze di impostazione politico-culturali dei vari operatori.

Tutto ciò non deve comunque creare sfiducia e sgomento, come è successo ad alcuni partecipanti del seminario (vedi intervento di Enzo Mari), in quanto la ragione del seminario, ma soprattutto degli incontri che gli succederanno, sarà quella di creare una piattaforma comune per una maggiore comprensione e scambio e al limite (nei limiti del possibile) anche collaborazione tra i vari gruppi e operatori, che riconoscono di muoversi nella medesima area culturale.

La partecipazione di Enrico Crispolti (responsabile con R. De Grada della sezione « ambiente come sociale » alla Biennale di Venezia) e la sua disponibilità a continuare e « migliorare » l'iniziativa (già sperimentata a Venezia) a Roma in una serie di incontri organizzati alla Cooperativa Alzaia, secondo un programma molto simile a quello organizzato al Centro Brera, ci riempie di speranza e ci incoraggia a dedicare tutti i nostri sforzi a questa operazione.

Va notato inoltre che, come era prevedibile, un certo tipo di «gestori della cultura » (critici, editori, mercanti, galleristi, artisti ufficiali e ufficializzati) hanno una volta di più ignorato l'iniziativa, infatti è forse superfluo ricordare lo stato di emarginazione in cui si sono trovati già a suo tempo i vari operatori della sezione « ambiente come sociale » alla Biennale di Venezia, e tutto sommato il facile (per ora!) gioco di molti critici nel liquidare tutte queste esperienze ed iniziative non riconoscendone l'aspetto « artistico ».

Rimane il fatto che, non riconoscendo la critica ufficiale queste proposte come « ARTE » nè potendo assimilarle o inglobarle in altre discipline, è costretta a non parlarne!

Di questo ci rallegriamo tutti, l'unico pericolo infatti nel quale potrebbero incorrere queste ed altre iniziative simili è che qualche « critico maneggione » riesca a farle passare per nuove correnti artistiche, oppure le confonda con qualche tentativo di definizione di procedimenti atti a risolvere praticamente le urgenti necessità della società (design, architettura o urbanistica), e allora sarebbe la fine!

U.L.P.

Serata inaugurale del seminario: «Arte e Società»

VALORE SOCIALMENTE UTILE...

La ricchezza delle società nelle quali predomina il modo di produzione capitalistico si presenta come una immane raccolta di merci.
La merce singola, ad uno sguardo superficiale, può sembrare una cosa ovvia, banale, ma se approfondiamo l'analisi ci rendiamo conto di quale geroglifico sociale si celi dietro tale banalità.
La merce è innanzi tutto un oggetto che soddisfa bisogni umani di qualsiasi tipo. Il grado di utilità di una cosa ne determina il valore d'uso, il quale si presenta nel corpo stesso della merce e non esiste senza di esso, nel contempo è il depositario materiale del valore di scambio. Un valore d'uso esiste in quanto esiste un uso il quale si realizza nel proprio consumo.
Chi soddisfa con la propria produzione i propri bisogni, crea sì valori d'uso, ma non merce.
Determinate quantità di valori d'uso vengono scambiate con valori d'uso di genere differente, divenendo in ciò valori di scambio o valori, quindi come valori d'uso le merci sono soprattutto di qualità differente (e sono caratterizzate da diverso genere di lavoro produttivo determinato).
Come valori di scambio sono soprattutto di quantità differenti e non contengono nemmeno un atomo di valore d'uso, proprio perché nello scambio si prescinde dal valore d'uso (e si prescinde anche dal particolare lavoro concreto riducendosi il tutto a semplice concrezione di lavoro umano astratto senza altro nome).
In ogni valore d'uso esiste una attività produttiva e conforme a un fine, cioè lavoro utile, quindi il lavoro utile è condizione di esistenza dell'uomo indipendentemente dalle varie forme sociali; nel processo di scambio invece il lavoro decade dal suo ruolo di lavoro concreto a quello di lavoro umano astratto, dispendio cioè di sola « forza lavoro » umana; anzi lavoro umano semplice si scambia con lavoro umano più complesso (il quale vale come lavoro semplice potenziato). Gli oggetti d'uso diventano merci in genere perché si pongono come prodotti di lavori privati autonomi e il complesso di tali lavori costituisce il lavoro sociale complessivo.
Da un lato lavori privati debbono soddisfare determinati bisogni sociali ponendosi come valori d'uso, e d'altro lato devono dar prova di sè come articolazioni della divisione sociale del lavoro e quindi del loro essere valori. Un valore d'uso esiste come valore di scambio in quanto è paradossalmente un non valore d'uso, cioè come quantità di valore d'uso eccedente i bisogni materiali del suo possessore.
Questa schematica e riduttiva analisi sul concetto di valore d'uso e merce ci è sembrata indispensabile per un corretto approccio ai problemi che ci sembrano di estrema attualità, e d'altra parte da molto tempo e da tante parti si tenta e si è tentato di impostare correttamente il problema di una nuova destinazione sociale dell'operazione estetica. Affrontare il problema in modo parziale o riduttivo è il più grosso pericolo, e l'esperienza ci insegna che gli insuccessi più grandi sono venuti proprio dall'aver scisso il problema in tanti aspetti e problematiche e l'aver tentato la soluzione in modo unilaterale.
Ora noi dobbiamo fare uno sforzo per riuscire ad affrontare nella sua articolazione complessiva, il tema di una nuova committenza e di nuove forme alternative e sociali di veicolazione e di consumo. Dobbiamo indirizzare i nostri sforzi verso la ricerca ed il potenziamento di committenza pubblica, ma non solo questo; committenza pubblica vuol dire rapporto col sociale e con le organizzazioni che il sociale rappresenta, quindi: comitati di quartiere, consigli di zona, comuni, regioni, enti statali in genere. Certo è utile approfondire la ricerca sulla minima struttura di organizzazione sociale per un diretto e immediato contatto con i fruitori e per la possibilità di collaborazione con situazioni culturali scevre da sovrastrutturazioni di tipo ideologico, ma non solo, dobbiamo porci immediatamente il problema di fondo: a chi e a cosa serve ciò che andiamo facendo? quale è in sostanza il valore d'uso che noi andiamo cercando e proponendo? Da questo rapporto dialettico con il sociale può scaturire un nuovo concetto di valore d'uso sociale dell'operazione estetica, che non sia unilaterale e quindi si riproponga come nuova tendenza.
Si deve riuscire a superare questa posizione deviante e cogliere invece i concetti più immediatamente legati al valore d'uso, quindi analizzare il significato di lavoro (utile, concreto, produttivo) legato al fare artistico, alla sua dinamica nel tessuto sociale complessivo, e al suo modo di essere come formatore di valori d'uso legato al corpo stesso dell'oggetto artistico. In sostanza si tocca il problema del lavoro, della qualità del lavoro, della formazione della forza lavoro, quindi del problema della scuola, della professionalità del rapporto tra lavoro manuale e lavoro intellettuale, e del lavoro concreto, utile, determinato; tentando di non cadere nella schematizzazione e nella superficialità dell'analisi, e riuscire cioè a dipanare la matassa del concetto di lavoro artistico, dividere cioè il lavoro utile e determinato da un fine (sociale) dal lavoro artistico astrattamente umano, utile solo per la trasformazione dei valori d'uso in valori (di mercato).
Vi è, in modo storicamente determinato, una espropriazione di qualità e di capacità lavorative da parte del sistema capitalistico nei confronti della classe operaia; è logico supporre che esista anche da parte del mercato capitalistico dell'arte una espropriazione di qualità e di capacità creative nei confronti dell'operatore estetico.
Una tale situazione è visibile a tutti e la crisi d'identità e di ruolo e di valori (socialmente utili) è la prova più tangibile che la vecchia strada non è più percorribile. Quindi nuovi valori d'uso sociale vanno ricercati, e vanno ricercati là dove esiste questa enorme potenzialità sociale. Tutti auspicano un superamento delle attuali strutture mercantili; anche se a volte ci sembra che non tutti e con la stessa convinzione tendano in questa direzione, questo può dipendere da interessi di parte, da giochi di potere o può essere, in buona fede, un avvallo ad un certo processo di ristrutturazione del mercato; ma crediamo non ci si debba fare illusioni, il mercato privato dell'arte va superato quando, come è spesso capitato, degenera e oltrepassa le normali misure di scambio. Se è vero che lo sviluppo delle forze intellettuali è il risultato di complessi processi sociali, allora dobbiamo francamente ammettere che una grossa contraddizione va risolta, ad un processo sociale complessivo realmente avanzato fa riscontro una organizzazione culturale caratterizzata da una arretratezza strutturale ormai marcescente.
L'associazionismo non è ancora riuscito a trovare spazio nel mondo della cultura, i perché sono molti e a tutti noti, ma va finalmente detto che il permanere in questo stato di estrema separatezza individualistica è anacronistico e arretrato culturalmente, e l'ostinarsi a difendere questa propria visione intellettuale è oltretutto reazionario.
La responsabilità delle forze politiche che hanno delegato tutta la gestione della cultura alla privatizzazione è enorme, ma anche gli operatori culturali detengono una parte di responsabilità, ed è tempo che facciano uno sforzo per risolvere i loro particolari problemi.
Noi crediamo che una strada da percorrere sia quella, tra le altre, della creazione di strutture alternative caratterizzate da una nuova dimensione organizzativa, in cui vengano privilegiati alcuni momenti qualificanti quali: la produzione di un nuovo prodotto artistico che debba tener conto anche di un nuovo tipo di fruitore.

Massimo PLATANI: Donna che guarda da un'... o. Olio cm. 50x70. (Coll. Genovesi, La Spez

La collaborazione con gli enti locali. La diffusione e la veicolazione del prodotto artistico, intendendo per questo, luogo di confronto dialettico delle varie esperienze individuali e collettive. La determinazione di un valore delle opere prodotte tale che operi al di fuori del mercato speculativo.
Questo primo approccio schematico e riduttivo vuole essere un contributo alla discussione su una idea cardine — quale è quella della trasformazione del prodotto del lavoro artistico da valore di mercato in valore d'uso sociale. Bisognerebbe quindi tentare una riappropriazione non di futili e mistificanti spazii alternativi o di nuovi modi di essere e di porsi in maniera pseudo alternativa rispetto alla situazione attuale, gratificando così la propria coscienza di intellettuale piccolo borghese, ma un tentativo serio, impegnato, corretto dei modi e dei mezzi di produzione del fare artistico.

Franco Mazzucchelli
Claudio Martinenghi

Centro Internazionale di Brera

programma

DICEMBRE 1976

1 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (2°)

2 Giovedì ore 21,30
Dibattito sul libro di Achille Bonito Oliva (Le Avanguardie diverse » (Europa-America)
parleranno: Mirella Bandini, Vittorio Fagone e Carlo Arturo Quintavalle

3 Venerdì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento del gruppo di CAVART in « La Baleniale »

6 Lunedì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

7 Martedì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

8 Mercoledì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

8 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (3°)

9 Giovedì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

10 Venerdì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

11 Sabato ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

13 Lunedì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

14 Martedì ore 20,30 e 22,30
CINEMA: « Kinomata »

15 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (4°)

16 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento del gruppo « Collettivo autonomo pittori Porta Ticinese »

20 Lunedì ore 21,30
TEATRO: « Il mestiere di

CINEMA

KINOMATA
La donna con la macchina da presa

Kinomata significa Cinema-Madre. È infatti un percorso attraverso la storia del cinema per trovare in essa la presenza della donna come creatrice di cinema, davanti e dietro la macchina da presa.
Il festival, che è indubbiamente il più ricco di opere e di sfaccettature che sia mai stato fatto in Italia su questo argomento, è stato organizzato da Annabella Miscuglio e Rony Daopulo del Filmstudio di Roma e viene presentato a Milano, a partire dal 1° dicembre, contemporaneamente in tre sale: il Centro Internazionale di Brera, l'Obraz Cinestudio e il Cinema Popolare d'Essai dell'Umanitaria. Esso si articola in vari momenti: dall'avanguardia storica all'underground americano e

concreto tentativo di collaborazione fra tre delle strutture più attive a Milano nel campo del cinema alternativo. Per questo sarà possibile, per chi non è già socio dei tre club, associarsi temporaneamente con un tesserino del costo di L. 1.000 che sarà valido per tutta la durata del festival e per tutte le sale. I film più importanti, come è precisato nel programma completo, vengono replicati almeno una volta.

Nel quadro del programma comune si è cercato naturalmente di presentare in ogni sala i film più adeguati alla tradizione e agli interessi dei pubblici specifici.

Così al Centro Internazionale di Brera verranno proiettati soprattutto esempi del cinema underground e

venerdì 10 dicembre ore 20,30
LADY SHIVA
di Tula Roy, Svizzera, 1974, 40 min., v.o.
GRETA GARBO
di Anna Baldazzi, Italia, 1974, 30 min., v.o. inglese

ore 22,30
GEORGE QUI?
di Michèle Rosier, Francia, 1972, 95 min., v.o.
con Anne Wiazemsky, Bulle Ogier, Roger Planchon, Yves Regnier

sabato 11 dicembre ore 20,30
WOMEN'S HAPPY TIME COMMUNE
del Women make Movies di New York, USA, 1972, 50 min., v.o.
PUT YOURSELF IN MY PLACE
di Francine Winhem del Women' Film Group di Londra Inghilterra, 1973, 25 min., v.o.

ore 22,30
DAGUERROTYPE
di Agnès Varda, Francia, 1975, 90 min., v.o.

TEATRO

LIQUIDI

Volevo parlare di una donna. L'esigenza primaria non era quella didascalica o trionfalistica: oltre alla fase della lotta c'è anche quella dell'analisi, e a me *premeva* di più quest'ultima.
Ho analizzato un caso particolare perché mi sembra che attraverso casi particolari, piuttosto che attraverso astrazioni e simboli, si comunichino realtà generali.
La mia donna mi assomiglia nella misura in cui ha tutto il mio disprezzo e tutto il mio amore.
Per lei ho scelto il linguaggio della quotidianità e gli schemi di comportamento piccolo-borghesi, che meglio conosco.
Lo stile dello spettacolo è quello della nevrosi e dell'inquietudine nel quale costantemente ci muoviamo.
Sulla scena ho immaginato due personaggi: uno che parla in continuazione e non si muove mai, l'altro che si muove in continuazione e non parla mai. L'elemento occasionale (non occasionale) che simola l'azione è la fotografia: la fotografia come antitesi del teatro, in quanto immobilizza l'attimo e vuole eternarlo, mentre il teatro si brucia nel contingente. Ma anche le mie fotografie falliscono il loro compito.
Il problema di fondo è quello che mi sta più a cuore in questo momento: è il problema dell'identità.

Lucia Poli

drammaturgo » incontro con Giovanni Testori

GENNAIO 1977

4 Martedì ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

5 Mercoledì ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

5 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (5°)

6 Giovedì ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

7 Venerdì ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

8 Sabato ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

9 Domenica ore 21,30
TEATRO: « Liquidi » di Lucia Poli

12 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (6°)

13 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento di Ugo La Pietra
« Abitare è essere ovunque a casa propria »

RASSEGNA DEL CINEMA EGIZIANO

18 Martedì ore 20
AL AZIMA (La volontà)
di Kamal Salim
1939, 110 min., sottotitoli italiani

18 Martedì ore 22,30
AL KAHIRA THALATHUN
(Cairo 30)
di Salah Abu Sayf
1966, 135 min., sottotitoli francesi

19 Mercoledì ore 20
AL KADIA THAMANIA WA SITTIN (Processo 68)
di Salah Abu Sayf
1966, 105 min., sottotitoli francesi

19 Mercoledì ore 22,30
AL BOSTAGHI (Il postino)
di Hussein Kamal
1968, 115 min., sottotitoli francesi

19 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (7°)

20 Giovedì ore 20
YOMIAT NAIEP FIL ARIAF
(Diario di un procuratore di campagna)
di Tawfiq Salah
1969, sottotitoli francesi

20 Giovedì ore 22,30
AL ARD (La terra)
di Yusuf Shahin
1969, 130 min., sottotitoli italiani

26 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (8°)

27 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: « intervento di Ugo Guarino

europeo, dal nuovo cinema degli anni 70 alle esperienze di realizzazione in super-8. Vi sarà inoltre una retrospettiva sull'immagine della donna nel cinema italiano. Dati filmografici completi e schede di ogni film sono riportati nel catalogo in vendita nelle tre sale.
L'organizzazione collettiva del festival vuole essere un primo

sperimentale e del nuovo cinema degli anni 70, tutti inediti a Milano e in Italia. Ma, nello spirito di collaborazione in cui è nata questa iniziativa, invitiamo i nostri soci a frequentare anche l'Obraz e l'Umanitaria, per avere un più completo panorama di questa « storia del cinema al femminile » che solo ora si comincia a scrivere.

lunedì 6 dicembre ore 20,30
JE, TU, IL, ELLE
di Chantal Akerman, Belgio, 1974, 90 min., v.o., 1933
di Joyce Wieland, Canada, 1967, 4 min.
SAILBOAT
di Joyce Wieland, Canada, 1967, 3 min.

ore 22,30
LEGACY
di Karen Arthur, USA, 1974, 80 min., con sott. francesi

martedì 7 dicembre ore 20,30
THREE LIVES
di Kate Millet, USA, 1970, 60 min., v.o.
I WANT A GIRL JUST LIKE THE GIRL WHO MARRIED MY DEAR OLD DAD
di Isabel Mendelson, Francia, 1976, 15 min., v.o.
PETIT DEJEUNER
di Isabel Mendelson, Francia, 1975, 15 min., v.o.

ore 22,30
ANATHOMIE D'UN RAPPORT
di Antonietta Pizzorno e Luc Moullet, Francia, 1975, 82 min.

mercoledì 8 dicembre ore 20,30
THE OTHER HALF OF THE SKY
di Shirley Mac Laine e Claudia Weill, USA, 1973, 60 min., v.o.
JOYCE AT 34
di Claudia Weill e Joyce Copra, USA, 1972, 28 min., v.o.
L'APPARTEMENT AU CARRÈ
di Danielle Jaeggi, Francia, 1974, 8 min., v.o.
REJET
di Marie Therèse Zoffranieri, Francia, 1976, 3 min., v.o.

ore 22,30
LE PAYS DE MON CORPS
di Agnès Contat e Claude Champion, Francia, 1972, 85 min., v.o.

giovedì 9 dicembre ore 20,30
VITESSE WOMEN
di Claudine Eizykman, Francia, 1974, 31 min., v.o.
FILMACHINE A COUDRE
di Jenny Eizykman, Francia, 1975, 5 min.
ORBE
di Jannick Arnault, Francia, 1974, 11 min.
FUSES
di Carolee Schneemann, USA, 1968, 23 min.
ORANGE
di Karen Johnson, USA, 1969, 3 min.
PEYOTE QUEEN
di Storm de Hirsch, USA, 1965, 12 min.
AN EXPERIMENT IN MEDITATION
di Storm de Hirsch, USA, 1971, 18 min.

ore 22,30
PALAIS D'AMOUR
di Solange Michoulier, Francia, 1972, 56 min., v.o. tedesca con sott. francesi
THUMBELLINA
di Lotte Reinenger, Germania, 1952, 10 min.

lunedì 13 dicembre ore 20,30
DOUBLE LABYRINTHE
di Maria Koonari e Katerina Thomadaki
Francia-Grecia, 1976, 55 min., super8, muto
3 - VII - 1973
di Katherina Thomadaki, Grecia, 1971, 6 min., super-8, muto
CECILY EATING
di Romany, Italia, 1972, 15 min., super-8

ore 22,30
SEQUENCES POUR UNE RENCONTRE IMAGINAIRE
di Claude Landy, Francia, 1976, 31 min., super-8
LA CAMERA EN QUÊTE
di Fréderique Gros e Nathalie Ronsier, Francia, 1975, 21 min., super-8
BOXIMATCH
di Isabel Mendelson, Francia, 20 min., super-8

martedì 14 dicembre ore 20,30
LA FEMME DU GANGE
di Marguerite Duras, Francia, 1973, 100 min., v.o.
con Gerard Depardieu e Catherine Sellers

ore 20,30
DADDY
di Niki de Saint Phalle e Peter Whitehead
Gran Bretagna, 1973, 75 min.

POESIA

L'ARTO FANTASMA
Seminario sul lavoro poetico condotto da Nanni Cagnone

mercoledì 1 dicembre alle ore 21,30

mercoledì 8 dicembre alle ore 21,30

mercoledì 15 dicembre alle ore 21,30

mercoledì 5 gennaio alle ore 21,30

mercoledì 12 gennaio alle ore 21,30

mercoledì 19 gennaio alle ore 21,30

mercoledì 26 gennaio alle ore 21,30

da martedì 4 a domenica 9 gennaio 1977 ore 21,30
LIQUIDI
monologo scritto, diretto e interpretato da Lucia Poli
con la collaborazione di Simonetta Leonetti e Emanuele Vacchetto

ARTI VISIVE AMBIENTE

Dopo la definizione del programma di lavoro relativo alla sezione Arti Visive/Ambiente esposto durante il seminario iniziale del 28 Ottobre, l'attività si è svolta secondo la disponibilità e la volontà di vari operatori e gruppi che hanno aderito alla ipotesi proposta.
Ai primi due interventi del Laboratorio di Comunicazione Militante (11 Novembre) e di Mauri-Mazzucchelli (25 Novembre) hanno aderito i seguenti operatori:
Gruppo Piazzetta S. Giovanni
Franco Summa (Pescara)
Collettivo Autonomo Pittori Porta Ticinese (Milano)
Cooperativa Alzaia (Roma)
Gruppo Monumento a Franceschi (Milano)
Ugo Guarino (Trieste)
Ugo La Pietra (Milano)
Gruppo Cavart (Padova)... ed altri.

3 venerdì dicembre alle ore 21,30
INTERVENTO: GRUPPO CAVART « la Baleniale »

16 giovedì dicembre alle ore 21,30
INTERVENTO: « COLLETTIVO AUTONOMO PITTORI PORTA TICINESE »

13 giovedì gennaio alle ore 21,30
INTERVENTO: UGO LA PIETRA « abitare è essere ovunque a casa propria »

27 giovedì gennaio alle ore 21,30
INTERVENTO: UGO GUARINO

Al comitato di quartiere di Via Anfiteatro 9 dicono che del progetto della « Grande Brera » si sente parlare da tempo, ma che in realtà non si sa ancora nulla di preciso su cosa sarà ed in che misura modificherà la natura ed il volto di un quartiere che, attraverso le lunghe lotte di questi ultimi anni, è riuscito almeno in parte a frenare le manovre speculative che lo stavano completamente snaturando.

Non a caso il quartiere Brera-Garibaldi è diventato un punto di riferimento obbligato per un'analisi delle lotte sul territorio, che hanno dimostrato la presa di coscienza da parte del proletariato urbano del collegamento tra la fabbrica e l'ambiente sociale.

Quello che per ora si sa di certo è che sono iniziati, sotto la direzione dell'arch. Giancarlo Ortelli, i lavori di restauro di Palazzo Citterio, l'antico palazzo che si affaccia su via Brera, che dovrebbe costituire un'espansione della Pinacoteca ed ospitare le nuove acquisizioni (la collezione Jesi e parte della collezione Fontana), e che stanno per iniziare nella ex chiesa di San Carpoforo in Piazza Formentini.

Secondo quanto ha dichiarato Franco Russoli, direttore della Pinacoteca e della Sovrintendenza alle Gallerie, e ideatore del progetto, in una intervista rilasciata mesi addietro al settimanale « Spettacoli e Società », nell'impostazione del lavoro non ci si è limitati semplicemente « ... al problema specifico e settoriale dell'allargamento e ristrutturazione del museo come isola avulsa dal contesto urbanistico-sociologico del centro cittadino, ma abbiamo cercato di integrarlo, di programmare il lavoro in maniera che il museo in qualche modo venisse a vivere e ad avere la sua funzione attiva nell'ambiente in cui si trova. Per questo è nata la programmazione dei luoghi nuovi del museo; quindi nel quartiere di Brera, individuato Palazzo Citterio come una possibile estensione, ci siamo premurati di farlo acquistare allo Stato.

Attraverso i giardini si può infatti collegare alla vecchia sede storica di Brera, creando un tracciato urbanistico e di riqualificazione dell'ambiente... In più abbiamo ottenuto dal Comune la cessione in uso della ex chiesa di San Carpoforo, da usare come riserva per istituirvi laboratori, servizi culturali etc. collegati al museo. Si crea così un triangolo che si incunea nel quartiere di Brera per una possibilità di riqualificazione del quartiere. Non è il museo astratto, come tempio, banca o deposito, ma il museo che si crea topograficamente le basi per una azione nel quartiere e nella città ». È evidente che al potenziamento della Pinacoteca fa inevitabilmente riscontro l'esodo di tutti quegli istituti che sino a questo momento hanno coabitato nel vecchio palazzo, l'Accademia, la Biblioteca Nazionale, l'Osservatorio astronomico etc., « ... mantenendo nel palazzo quella che è la loro rappresentanza storica e culturale, per esempio San Carpoforo potrebbe essere messa a disposizione di alcuni istituti nella riorganizzazione programmata e unitaria della vita del palazzo, con una certa idea di interdisciplinarità, di concorrenza di lavoro, per vedere se sia possibile arrivare a un'attività concordata, allo scopo non solo didattico nel senso specifico, ma di vitalità culturale e promozionale. Quindi un'azione concorde per tutti che non è facile, perché bisogna evitare l'equivoco o il sospetto che uno cerchi di mandar via l'altro per stare più largo... ».

In effetti questo sospetto è più che legittimo, perché da quanto risulta anche dalle dichiarazioni dell'assessore al demanio Polotti, del quartiere Brera-Garibaldi si intende fare il « centro artistico » di Milano, collocandovi anche la nuova sede del Piccolo Teatro e le scuole del teatro alla Scala. In pratica in questa zona verrebbero a concentrarsi tutte le più autorevoli istituzioni culturali cittadine, creando di fatto un quartiere « ideale », nel senso non però espresso dalle lotte degli abitanti; anzi in contraddizione sia con il tanto proclamato mantenimento del tessuto sociale originario, che con la richiesta di una politica di decentramento culturale che si fa sempre più pressante nella nostra città.

Inoltre analoghi tentativi di « superspecializzazione » di quartieri (seppure in direzioni diverse), compiuti in altre città, soprattutto negli Stati Uniti, si sono già dimostrati a lungo termine negativi, anche per gli stessi interessi di tipo politico ed economico che li avevano ideati; essi perdono infatti in vitalità, diventano monotoni al punto da essere abbandonati.

A. Q.

DROGA E TERRITORIO

Certamente la proposta di una analisi dei rapporti tra droga e territorio non tende a riassumere così l'approccio al problema della diffusione e dello sfruttamento della tossicomania da droga, ma tenta di riportare questo ambito all'interno della diretta subordinazione del territorio agli interessi della produzione e del profitto.

Infatti, la disgregazione della socialità dei cittadini e i metodi di organizzazione del controllo e del comando ideologico sui comportamenti di classe, rappresentano due aspetti fondamentali per la gestione del territorio da parte del sistema.

Dal '66-'67, il progressivo diffondersi dello spaccio e del consumo di droga (fosse questa di qualsiasi tipo) nel quartiere di Brera, ha risposto al duplice scopo di permettere una smisurata campagna di « informazione » ed il deteriorarsi del già delicato tessuto sociale del quartiere.

La distorsione della realtà operata dal sistema, attraverso i più ampi mezzi di comunicazione, ha codificato l'immagine catastrofica e delinquenziale del « drogato », ha permesso ed accelerato la più brutale ed indiscriminata repressione poliziesca (vedi l'articolo: « Ancora droga a Brera nonostante le frequenti azioni della polizia » del 22-7-71 nel Corriere della Sera), stroncando qualsiasi tentativo di approccio scientifico e sociale alla tossicomania, e costruendo in realtà un importante veicolo pubblicitario per la diffusione dello spaccio di droga.

La maggioranza degli originari abitanti del quartiere di Brera, già in precari rapporti con le nuove tecniche di produzione e distribuzione (« emarginati »), ha assistito per lo più impotente ed estranea alla presenza di una nuova malavita organizzata, e di un nuovo tipo di frequentatori del centro storico.

Il processo di « drogaggio » e di « criminalizzazione » del quartiere ha rotto i delicati equilibri sociali, accompagnando fedelmente le lettere di sfratto e quindi la riappropriazione e la ristrutturazione capitalistica del tessuto urbano.

E se il drogaggio, razionalizzazione dello sfruttamento, ha operato negli anni scorsi qui, l'interesse al controllo di altri strati sociali fa si che la diffusione della tossicomania sia ora concentrata in maniera più articolata verso altri spazi dell'area metropolitana. Rapporti limitati e limitanti col sociale, l'impossibilità a partecipare al progresso della realtà con la completa emarginazione dal mondo delle forze produttive, hanno trasportato il ricorso e la diffusione della droga nei quartieri periferici e dell'hinterland milanese (Baggio, Trenno, Quarto Oggiaro, Forze Armate, Niguarda, etc. etc.).

Quando il processo diventa irreversibile (40.000 tossicomani nella provincia di Milano), anche l'atteggiamento dei mezzi di comunicazione di massa muta: ora si tenta di identificare tutti i mali con la « droga », nascondendo i reali « mali sociali » che ne determinano la diffusione, e l'approccio col drogato è pietistico.

Parallelamente non cambia l'intervento delle forze dell'ordine nei confronti degli indisturbati spacciatori, i veri veicoli della diffusione di una « devianza » funzionale agli interessi disgregativi di socialità del sistema, e neppure i sistemi di cura della tossicomania, che altrimenti impostati rivelerebbero la massificazione della devianza stessa.

C.G.

FABBRICA DI COMUNICAZIONE
Centro culturale-sociale

DOCUMENTO POLITICO

Sabato 20 novembre, gruppi di operatori artistici che hanno partecipato alla sezione « ambiente come sociale » della Biennale di Venezia e operatori che sviluppano in modo autonomo una critica all'attuale ruolo dell'artista nella società e, inoltre, collettivi che operano all'interno di scuole, ospedali, ospedali psichiatrici e centri di emarginati, hanno deciso di costituire all'interno della chiesa di San Carpoforo (piazza Formentini) un nuovo centro culturale-sociale, **Fabbrica di Comunicazione**, rivolto agli strati proletari, studenteschi ed emarginati della città.

La **Fabbrica di Comunicazione** intende strutturarsi come laboratorio collettivo e interdisciplinare per la critica al linguaggio e ai modelli di comportamento diffusi dal potere e, al tempo stesso, come strumento di centralizzazione e di diffusione dei nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano.

Attraverso la partecipazione diretta delle scuole, dei corsi di 150 ore, dei circoli giovanili e dei comitati di quartiere, la **Fabbrica di Comunicazione** inizia la propria attività con un lavoro di indagine e di elaborazione culturale attorno a un primo tema generale su **« i modelli di comportamento »**, tema a sua volta articolato in vari sottotemi, (struttura urbana come sistema di comunicazioni, droga, alimentazione, nuovi contenuti della pubblicità di Stato, tecniche di informazione) a cui corrispondono gruppi di operatori aggregatisi in senso interdisciplinare.

I vari operatori socializzeranno i propri strumenti tecnici e teorici, mettendoli a disposizione delle componenti sociali che interverranno nel lavoro, al fine di favorirne il coinvolgimento diretto nella produzione di opere e di conoscenza.

È infatti necessario e possibile definire un nuovo modo di agire innescando opere ed esperienze aperte e superando l'univocità del rapporto produttore-fruitore.

La creazione di nuovi strumenti tecnologici di conoscenza e di rappresentazione della realtà e la nascita di una teoria scientifica della comunicazione, rendono possibile l'affermazione di un nuovo **diritto sociale** a conoscere, inventare e produrre, cioè a non essere soltanto consumatori riverenti.

A partire da questi presupposti, sarà compito della **Fabbrica di Comunicazione** evidenziare le molteplici contraddizioni che esistono nell'ambito di quelle strutture ed enti pubblici che si configurano come agenti del « nuovo mercato della cultura ».

Infatti, se è giusto che l'ente pubblico agisca anche nel mercato per sostenere e finanziare iniziative culturali, è altresì giusto che la spesa pubblica venga verificata sulla validità dei contenuti delle proposte.

L'individuazione della chiesa di S. Carpoforo come sede della **Fabbrica di Comunicazione**, oltre ad essere motivata dall'ampiezza e dalla centralità dello spazio, in quanto requisiti necessari al tipo di esperienza che si intende avviare, si configura come **scelta politica**; cioè scelta volutamente critica e polemica nei confronti del programma della cosiddetta Grande Brera, che ingloberebbe la chiesa, assieme al palazzo di Brera e al palazzo Citterio, in un ambizioso progetto per la creazione, a Milano, di un nuovo mega-museo delle arti visive (finanziato con denaro pubblico).

A questo proposito, sebbene le autorità che intendono portare avanti il progetto, e in particolare il sovraintendente alle gallerie Russoli, che ne rappresenta il principale ispiratore e gestore, abbiano fatto assai poco per rendere note le proprie intenzioni e quindi il tutto si configuri come operazione verticistica e di potere, dalle poche dichiarazioni concesse dallo stesso Russoli e dalle informazioni acquisite emergono chiaramente almeno tre elementi:

1. il museo della Grande Brera sancirebbe l'attuale travaso del mercato privato all'interno dell'ente pubblico e, attraverso la contrattazione con le maggiori gallerie milanesi e la predestinazione di alcuni degli spazi previsti (palazzo Citterio) a un numero ristretto di artisti, determinerebbe un forte accentramento in senso monopolistico del controllo sul mercato dell'arte e della cultura;
2. verrebbe pienamente riconfermato, e anzi esasperato, il carattere elitario e classista su cui, fino ad oggi, si è orientato il mercato artistico dominante e il relativo apparato di selezione e legittimazione della produzione culturale;
3. il quartiere di Brera, già da tempo sottoposto alla speculazione edilizia, diventerebbe definitivamente un quartiere privilegiato e riservato ai ricchi e chiuso ai ceti popolari che già da tempo ne subiscono l'espulsione.

In relazione a quest'ultimo punto, l'iniziativa della **Fabbrica di Comunicazione** si configura come un'iniziativa d'attacco che si muove per determinare la **riconquista del centro cittadino** e, quindi, non solo come lotta difensiva per trattenere all'interno del quartiere gli ormai rarefatti ceti popolari che ancora vi permangono.

Con questa iniziativa gli operatori segnano un grosso **avanzamento qualitativo** rispetto alle lotte da essi stessi condotte negli ultimi anni. È la prima volta infatti che si esce dal piano della semplice « contestazione » per affermare un proprio ruolo autonomo e propositivo all'interno dei conflitti sociali.

Il Comitato promotore della **Fabbrica di Comunicazione**

POESIA

a cura di: NANNI CAGNONE

« L'ARTO FANTASMA » LO SPETTACOLO DELLA POESIA

Si va a teatro, al cinema. Se si va a poesia non basta un biglietto per l'accesso. In realtà neppure a teatro e al cinema basta per vedere, ma soltanto per guardare. Lo spettatore, come ruolo allo stato puro, è una trovata rassicurante, un'occupazione illusoria.
Se un « lettore » conosce la lingua in cui la poesia è scritta, non può leggere senza venire catturato da quella forma di plagio che qualcuno chiamò « empatia fonetica ». Le lettere-suoni, le unità ritmico-fonico-metriche, in rapporto di solidarietà, non veicolano solamente stimoli « alla lettura », ma vincolano il « lettore » a muovere i muscoli produttori di suono-intonazione-accento, trasformandolo in « dicitore », anche se muto.
Da questo punto di vista vi è un'identificazione meccanica col soggetto dell'enunciazione, per cui le lettere-suoni percepiti implicano la fruizione di tracce di movimenti muscolari che il « lettore » esegue in modo più o meno pertinente. Il ritmo è di diffusa natura corporale, e non può venire confinato all'occhio-orecchio (come avviene pure per uno spartito musicale).
L'attività fin qui descritta è impossibile in modo soddisfacente se « il lettore » non è in grado di segmentare il testo in gruppi tonetici, parole, se non riesce a cogliere il contrappunto determinato dal contrasto esistente tra il ritmo metrico e quello semantico, se non è capace di semantizzare i suoni, di fare slittare i significati secondo il disporsi architettonico dei valori fonico-timbrici. Insomma, per « leggere » una poesia bisogna saperla segmentare per ricostruirla parzialmente secondo un modello altro dalla pagina stampata.
Inoltre la pagina stampata in sè non è che un monotono e iterativo susseguirsi di un ristretto numero di lettere-suoni, un oggetto visivo-auditivo senza senso.
Per « leggere » il testo poetico e per produrre senso non si può esimersi dal riscriverlo in un (meta) linguaggio diverso da quello originale. Dato che la poesia dice ciò che la lingua non può dire, il « lettore » accosta il silenzio noto del codice linguistico e dei vari codici epocali al linguaggio ignoto del testo specifico, riferibile solo per la somiglianza-differenza che lo iscrive nella serie indefinita interna al genere letterario.

Il poeta sente la poesia come il grande invalido sente l'arto fantasma. N. Cagnone

Nanni Cagnone

Si tratta di un lavoro impegnativo che trasforma il « rumore » e la « lingua » nella « parola del verso » (comunque perduta come « simile ») e che seduce coloro che preferiscono gli amori la cui realizzazione è interdetta da sempre nuovi ostacoli. Si dice che la passione, la sua urgenza, è, nella maggior parte dei casi, relativa alla distanza metaforica o reale dall'oggetto del desiderio. Anche in questo caso il possesso definitivo e totale è impossibile. Anche la descrizione e le attività ermeneutiche più accurate e aggiornate lasciano residui non trascurabili; il modello di lettura rigetta il testo inteso nella sua totalità virtuale. Il corpo grafico-sonoro non acquista nella « lettura » un'unità insostituibile. Produce senso, concede allo sguardo « modelli-simulacro » che mai potranno vantare la felice condizione di « copia ».
La scrittura nella riscrittura offre un'immagine monca di se stessa. Lo spettacolo della poesia si svolge nello spazio vuoto lasciato alla copia postulata dal principio d'identità e dal desiderio di vedere simultaneamente il corpo grafico-sonoro del testo nella sua interezza significante.
L'impossibilità di questa epifania accomuna, nello scacco, l'autore e il cosiddetto lettore.

Tomaso Kemeny

TEATRO

a cura di: PASQUALE GUADAGNOLO

I programmi di attività del Teatroclub si articolano in due momenti. Da una parte cercheremo di fornire (come avevamo annunciato nel numero precedente del giornale, spiegandone le ragioni) l'informazione più ampia e organica possibile sul lavoro teatrale nelle sue diverse componenti.
Uomini di teatro qualificati esporranno le caratteristiche strutturali, i problemi e la « situazione » attuale del loro lavoro. Il ciclo di dibattiti avrà inizio lunedì 20 dicembre con una conversazione di Giovanni Testori sulla scrittura drammaturgica.
Gli incontri successivi saranno dedicati alla regia (con Giorgio Strehler), alla scenografia, alla recitazione, alla musica, alla fotografia, alla produzione, alla critica.
Ci auguriamo in questo modo, non solo di raccogliere un materiale sufficiente (e di prima mano) sul fenomeno dello spettacolo, della « rappresentazione », ma anche e soprattutto di favorire l'ampliarsi e il diffondersi (in un pubblico quanto più possibile stabile e omogeneo) dell'interesse per il teatro che caratterizza così fortemente la vita culturale milanese di questi anni.
A fianco di questa attività, e complementare con essa, proseguiremo il lavoro di registrazione in videotape e di archiviazione di spettacoli teatrali: accordi in questo senso si stanno avviando con tutti i teatri milanesi.
Il secondo « momento » dei programmi del Teatroclub è quello della rappresentazione di spettacoli. Non si tratta, in questo caso, di aggiungere un « teatro » ai molti che già esistono a Milano; si tratta invece di sfruttare le caratteristiche della nostra sala e, più ancora, quelle del nostro pubblico, ritagliando su questa misura un tipo di spettacoli che non trovano spazio, o lo trovano solo occasionalmente, nelle normali programmazioni milanesi.

Lucia Poli

Il modello per questo tipo di spettacoli resta il « Cioni » di Roberto Benigni: qualcosa cioè di profondamente diverso da un recital, anche se affidato, prevalentemente, a un attore solo. Per ogni spettacolo è stato previsto un periodo medio di programmazione di 5 giorni (da martedì a sabato).
La rassegna avrà inizio il 4 gennaio con il monologo di Lucia Poli « Liquidi ». Saranno quindi ospiti del Teatroclub, Rosa Di Lucia, Carlo Cecchi, Gaetano Sansone e altri attori e autori con i quali abbiamo preso contatto.

ARTE E SOCIETÀ

Intervento del:

COLLETTIVO AUTONOMO PITTORI DI PORTA TICINESE -

Rubino - Crociani - Costa - Borgese - Amadori - Lenassini - Sommariva - Ricatto.

« per un'ipotesi di negazione del ruolo dell'artista »
« la contraddizione del ruolo dell'artista in un movimento di classe »
« se il movimento reale tende alla socializzazione e alla autogestione il ruolo privilegiato dell'artista è contradditorio ad esso »
« spazziamo via la concezione mistificatoria e borghese della cultura e del ruolo dell'artista »
« battiamo i tentativi della destra culturale all'interno della sinistra rivoluzionaria »
« perché dalla parte degli operai ».

Noi mettiamo in discussione i momenti celebrativi della creatività dell'artista, perché abbiamo preso coscienza che nella concezione competitiva, anche la creatività, che è una pratica liberatoria che dovrebbe essere socializzata, viene invece ad assumere destinazione privilegiata e rappresentazione del mito dell'individualità borghese.
La creatività dell'artista così isolata ribadisce ancora un mondo separato tra eletti aventi un ruolo creativo da una parte, e larghe masse a cui è destinato il ruolo di spettatori dall'altra.
Ancora oggi alla Biennale per esempio si istituzionalizza l'arte e l'artista e con essa una controparte: la maggioranza dei cittadini che assistono ai gesti degli altri.
Questo criterio selettivo competitivo è ribadito dalla mostra sulle « Attività Internazionali 1972/76 ».
Oggi cautamente la Biennale ha aperto uno spazio che non sappiamo quanto può diventare chiarificatore degli attuali processi culturali che finalmente passano attraverso i momenti vitali della continua lotta contro lo sfruttamento e per la costruzione di una vita nuova e comunista.
Abbiamo deciso di partecipare alla Biennale per sostenere e diffondere NOI ARTISTI la cultura espressa dalle lotte proletarie portate avanti in questi anni.

Pur non dimenticando che il nostro apporto reca in sè grossi pericoli di idealismo e ideologismo.
Il nostro ruolo va considerato solo momentaneamente utile, in prospettiva deve negarsi del tutto.

Partecipiamo per tentare di indicare con queste operazioni esemplari un invito agli artisti democratici a considerare seriamente il problema del nostro ruolo nel processo rivoluzionario in atto in una società dove le masse operaie, giovanili, le donne stanno vivendo una pratica dura, dove la rielaborazione di una cultura e di una pratica di vita diverse stanno diventando patrimonio di sempre più larghi strati popolari.
Un campo di lotta che può competere a noi nel nostro spazio operativo specifico è quello dell'agitazione per i nuovi bisogni di vita che non saranno solo bisogni civili né materiali (problemi in effetti funzionali anche al sistema), ma bisogni di una nuova concezione della vita e dei rapporti sociali.
Perciò molto semplicemente si tratta di mettere al servizio di queste lotte le nostre esperienze di comunicazione visiva.

Dall'altro, come intellettuali, anche all'interno dei luoghi di produzione culturale, contribuire a sostenere la conflittualità tra le istanze della nuova cultura complessiva a cui tutti tendiamo e le contraddizioni che l'artista di sinistra vive con le mistificazioni che la società borghese ha espresso e che anche l'artista purtroppo accettando tale ruolo ancora contribuisce a diffondere.

Alcune attività del Collettivo:
Mortedison - Azione al Petrolchimico - Marghera 1973
Murales in Piazza Duomo a Milano per il Cile 1974
Murales in piazza a Venezia « Libertà per il Cile » 1974
Murales in Piazza Vetra a Milano per M.S.I. Fuorilegge 1975
Murales nel Quartiere S. Ambrogio sull'aumento dei prezzi a Milano 1975
Murales sul Fanfascismo per il 25 aprile Milano 1975
Striscione in onore di Giannino Zibecchi Milano 1975
Murales alla Casa del Popolo a Brescia 1975
Murales per la libertà di Luis Corvalan S. Angelo Lodigiano 1975
Smontedison - Murales della Montefibre di Vercelli 1975
Murales per la mobilitazione per l'Innocenti e le altre fabbriche in lotta Milano 1976
Murales per la campagna elettorale di D.P. a Milano 1976.

ARTE E SOCIETÀ

Intervento di:

FRANCO MAZZUCCHELLI

1969 - GLI ABBANDONI

Gli abbandoni costituiscono il primo reale passaggio dall'oggetto estetico — collocato soprattutto in uno spazio interno — a un oggetto fruibile da tutti e in luogo pubblico. La sua collocazione, il montaggio, il luogo, la presenza del pubblico stesso fornirono a questa operazione altre ipotesi di lavoro ma soprattutto vari tests di comportamento (curiosità, diffidenza, ironia, ecc. ecc.), che servirono per ampliare il mio discorso.

1970 - A. TO A.

A. TO A. (in inglese: « arte da abbandonare ») divenne in quel periodo la sigla definitiva degli « abbandoni » sigla stampigliata su ogni gonfiabile.
Il programma A. TO A. consisteva nell'abbandonare in uno spazio aperto delle strutture gonfiabili, di diverse forme e dimensioni, affinché fossero liberamente utilizzate, distrutte, manomesse o asportate dal pubblico presente.
Una volta collocate in una piazza, all'aperto, le strutture ribaltavano immediatamente il concetto di proprietà privata: ognuno infatti poteva impossessarsene (o distruggerle) come meglio preferiva.
Inoltre la dinamica stessa degli avvenimenti rendeva meno « servizievole » la matrice culturale o artistica che gli oggetti sembravano a prima vista evocare.

1973 - SOSTITUZIONE

Questa azione ha lo scopo di rendere evidente l'intromissione di elementi estranei — a più livelli ideologici e in un contesto privato — come potrebbe essere quello di un monolocale.
Per questa azione della durata di due ore è stato usato del politene dello spessore di 00,0 mm.
Tale sostituzione di uno spazio intimo, naturale, familiare avvenne in uno spazio artificiale, esterno, innaturale.

1975 - RIAPPROPRIAZIONE

Il programma delle mie ultime azioni puntualizza invece il processo di « riappropriazione » di uno spazio pubblico sottratto al suo uso reale e reso improprio da una serie di mistificazioni culturali e legislative.
Tali sperimentazioni vogliono portare un contributo all'indagine comportamentistica e nell'occupazione di spazi pubblici, poiché la rimozione dei moduli tradizionali di cultura avviene grado per grado.

ABBANDONI

1969	marzo	- S.tes Marie de la Mer (Francia)
1969	marzo	- Macugnaga (NO)
1969	settembre	- Como
1969	dicembre	- Bergamo
1970	gennaio	- Ozzero (MI)
1970	marzo	- Varese
1970	aprile	- Gallarate (Va)
1970	agosto	- Spiaggia di Sete (Francia)

A.TO.A.

1970	novembre	- Milano piazza S. Fedele, piazza Meda ecc.
1971	febbraio	- Milano Alfa Romeo, via Traiano
1971	aprile	- Torino Liceo Artistico
1971	agosto	- S. Margherita Ligure
1971	settembre	- Monaco di Baviera Kunst Zone
1973	agosto	- Volterra

SOSTITUZIONE

1973	novembre	- Triennale di Milano

RIAPPROPRIAZIONE

1975	luglio	- S. Angelo Lodigiano
1975	luglio	- Pavia
1975	luglio	- Mede Lomellina
1975	agosto	- Fontia - Carrara
1975	agosto	- Milano - « incontro con gli Artisti » Festival de l'Unità
1975	settembre	- Pavia « si va a incominciare »
1975	settembre	- Bresso
1976	giugno	- Cava Manara (PV)
1976	novembre	- Milano - v. Formentini

ARTE E SOCIETÀ

Intervento del:
LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE

Il Laboratorio di Comunicazione Militante è un organismo che opera nell'ambiente sociale attraverso la critica al linguaggio del potere e la diffusione dei nuovi moduli di comportamento e di pensiero espressi dal proletariato metropolitano.
Il Laboratorio di Comunicazione Militante è un organismo costituito da operatori artistici e da operatori di altre discipline; si è costituito a Milano nel 1976 ed è nato dal gruppo di operatori formatosi nel 1975 e composto da: Tullio Brunone (nato ad Alessandria di Egitto nel 1946), Nives Ciardi (nata a Milano nel 1949), Giovanni Columbu (nato a Nuoro nel 1949), Ettore Pasculli (nato a Catanzaro nel 1950), Paolo Rosa (nato a Rimini nel 1949).
Del Laboratorio di Comunicazione Militante fanno inoltre parte: Adriana Pulga (nata a Milano nel 1952), Claudio Guenzani (nato a Gallarate nel 1954), Nicola De Napoli (nato a Milano nel 1950), Leo Sangiorgi (nato a Parma nel 1949), Fabio Cirifino (nato a Milano nel 1949), Raffaello Cecchi (nato a Milano nel 1949).

ESPERIENZE REALIZZATE:

1975 « Le stragi italiane e la violenza come linguaggio », mostra al Salone del Grechetto al Palazzo Sormani di Milano, itinerante per i centri della Lombardia;
1975 « La criminalizzazione pregiudiziale » e « Le famiglie reali e presidenziali », mostra alla Galleria Toselli di Milano;
1976 Intervento d'animazione alle Colonne di S. Lorenzo in Milano, con il gruppo musicale Il Mercato, per uso alternativo dello spazio urbano;
1976 Intervento d'animazione in piazza S. Simpliciano a Milano, con il gruppo musicale Il Mercato e gruppi giovanili e studenteschi;
1976 « Strategia dell'informazione, distorsione della realtà e diffusione del consenso », esposizione alla Rotonda della Besana a Milano, con l'intervento di diciotto scuole milanesi e della provincia.
1976 « L'ambiente come sociale » Partecipazione alla sezione italiana della Biennale di Venezia.

Cultura metropolitana e arte borghese

Sulle spoglie della cultura popolare e dall'incontro delle diverse culture portate dagli immigrati, la metropoli proletaria ricostruisce una cultura propria, cioè definisce la propria identità di pensiero e di comportamento.
Il femminismo e la critica ai rapporti interpersonali, i movimenti di riappropriazione diretta nel sociale, il riutilizzo proletario dello spazio urbano, la musica e le radio libere, la medicina e l'alimentazione alternative, sono i segmenti di un movimento politico e culturale in cui anche l'arte può definire i propri contenuti, il proprio linguaggio e la propria funzione in termini nuovi, superando l'alternativa obbligata tradizionale tra « cultura popolare » e « critica alla cultura borghese » (arte per il popolo e arte per gli intellettuali, populismo e intellettualismo, dogmatismo e opportunismo).

Fruitori-operatori e operatori-fruitori

Contro la delega e i politicanti il '68 ha affermato il diritto sociale alla politica. È venuto il tempo per affermare il diritto sociale all'arte: diritto sociale a conoscere, inventare e produrre, cioè a non essere soltanto consumatori riverenti.
L'estinzione del pennello, del manufatto artigianale e dell'« opera unica », lo sviluppo tecnologico e la creazione di nuovi mezzi di registrazione e di rappresentazione della realtà e, inoltre, la crisi dell'artista-genio e la nascita di una teoria scientifica della comunicazione, sono i termini concreti della nuova condizione in cui agisce l'operatore artistico.
È dunque necessario e possibile definire un nuovo modo di operare, socializzare i parametri di indagine e gli strumenti di comunicazione (tecnici e teorici), innescare opere ed esperienze aperte, superare l'univocità del rapporto operatore-fruitore.

Cantine, cessi e istituzione come sociale

Sociale è la gestione e non lo spazio; sociale quindi può essere la cella di una galera se costituisce la ragione e l'occasione per innescare idee, azioni e rapporti sociali.
Anche una piazza affollata, invece, (o una manifestazione) può non essere sociale se si risolve in pura immagine, in forma e colore, destinata alla contemplazione privata.
Il concetto di sociale quindi non equivale nè può essere ridotto a quello di ambiente ed è frainteso anche da chi crede di operare nel sociale solo in quanto opera nell'ambiente, determinando, su scala urbana, la trasposizione dei metodi e dei contenuti espressi all'interno delle strutture tradizionali (quadro/murales, scultura/monumento).

Interlocutori per strati omogenei

Per reclutare seguaci a una qualsiasi idea basta allargare il campo da cui attingere consensi.
L'unica condizione per immunizzare l'idea dai confronti e dalle verifiche, e garantirne la perpetuazione, è il fatto di non dovere rendere conto a interessi di classe configurati in termini definiti e omogenei.
In campo artistico, rompere con i meccanismi dominanti di controllo e di selezione della produzione culturale e confrontare e verificare

socialmente il proprio lavoro, significa uscire dal circuito chiuso degli addetti ai lavori in quanto sommatoria di individui privi di riconoscibilità politica e sociale e, per contro, operare per settori (studenti, operai, donne, disoccupati, giovani) cioè strati omogenei legati a precise condizioni sociali e politiche.

Arte come palestra per invenzioni e rivoluzioni

L'arte occupa uno spazio marginale rispetto al più vasto sistema di comunicazioni che regola i rapporti sociali.
Tale specifica condizione di marginalità configura l'arte come settore a sè stante, dotato di una storia, di caratteristiche e di privilegi particolari; in ciò, l'arte si configura come il luogo specifico e precostituito per esercitare la critica del linguaggio, per distruggere vecchie concezioni artistiche e sostituire ad esse nuovi modi di comunicare, nuovi linguaggi e nuovi messaggi.
Per queste sue caratteristiche l'arte, intesa nella sua tradizionale accezione, svolge una funzione sociale.
Tale funzione è per l'appunto l'essere « trappola per intellettuali », cioè ambito emarginato ed emarginante per fare invenzioni e rivoluzioni che non interferiscono con le altre forme di comunicazione di cui si vale quotidianamente il potere.

Rifiuto della « continuità artistica » (critica al linguaggio del potere)

Anche per quanto attiene alla ricerca e alla invenzione del linguaggio, l'arte occupa uno spazio sempre più ristretto e marginale rispetto alle sperimentazioni assai più avanzate condotte dal potere, non più in chiave metodologica e astratta, attraverso il suo complesso manifestarsi.
Ne deriva che è possibile considerare l'intero sistema di comunicazioni politico-sociali come una estensione del comunicare artisticamente, e quindi assumere il modo di comunicare del potere come il terreno reale e principale su cui impegnare in modo utile e non deviante la critica del linguaggio.
I nostri maestri d'arte sono Giovanni Leone, Indro Montanelli, Paolo VI e i vari ministri dell'interno, dei quali studiamo le tecniche di comunicazione per mostrarne i significati repressivi e per rovesciarne la poetica.

Autogestione sociale

Il prezzo entra a far parte del messaggio, lo spazio espositivo condiziona il contenuto, l'opera si integra con il fruitore.
Non è indifferente esporre in un salotto, in una piazza o in un bosco, regalare mille manifesti o vendere una merda a un milione.
L'artista che produce opere e delega la gestazione del proprio lavoro fà un discorso a metà che può essere compluto da altri, manipolato e distorto.
Riappropriarsi di se stessi, non essere più semplici manovali, intellettuali monchi e artigiani subalterni, significa evitare le mediazioni delle gallerie, dei mercanti e dei critici e, quindi, assumere direttamente la gestione del proprio lavoro in quanto parte del suo contenuto.

Estinzione del prodotto artistico

Produrre teorie per prevenire teorie.
La rivoluzione contro il quadro e la scultura è già stata fatta: comportamentisti e concettuali hanno abolito la materia, agiscono sul corpo e con le idee. Ma il prodotto rimane, cioè i problemi si affrontano anche per evitare che qualcuno li risolva.
Azione, performance, concetto si traducono in immagine, progetto e prodotto; il comportamento individuale e l'intervento sociale sono il mezzo e il pretesto, la registrazione è il fine.
Estinguere il prodotto significa cominciare a invertire i termini di strumentalità e finalità tra azione e registrazione. Nell'inversione del rapporto l'opera artistica si ridefinisce in quanto innesco di nuove idee, azione e rapporti sociali.

ARTE E SOCIETÀ

Intervento di:
UGO LA PIETRA

Il territorio è la descrizione fisica del potere: l'operatore culturale, qualsiasi sia la sua operazione, non fa altro che discorrere intorno al potere.
Eppure in questa situazione di attesa egli può operare con interventi che non rispondono alla logica dello sfruttamento e che non possono essere ovviamente le forme della situazione « liberata ».
Può tentare di **disequilibrare,** con una fisicità critica, e con la capacità di usare l'immagine come strumento disvelatore delle situazioni in cui l'utilità e l'abitudine hanno creato una struttura di comportamento molto rigida.
La città regolata da strutture decisionali ed operative è ormai organizzata attraverso una serie di sistemi, all'interno dei quali le relazioni tra i livelli decisionali di intervento politico-economico ed il contesto sociale di base si esprimono attraverso meccanismi di coartazione dei bisogni e delle aspirazioni reali dei gruppi sociali.
Rivolgendo l'attenzione soprattutto nei confronti di una attività creativa, in relazione alla fisicità che ci circonda, ho rilevato ormai da tempo (vedi: « I gradi di libertà » analisi sul territorio 1969/70) elementi concreti che mi hanno fatto scoprire un atteggiamento (o meglio una aspirazione) che si manifesta nell'uomo urbanizzato: la tendenza a riaffermare la necessità della vita attraverso la partecipazione e l'uso dello spazio, manifestando il desiderio di riconquistare un ruolo individuale e collettivo nei processi di definizione e trasformazione della realtà che quotidianamente lo circonda.
Dopo aver verificato i limiti reali in cui si muove l'individuo e dopo aver scoperto l'esercizio di una **repressione** continua nei confronti di un atteggiamento di riappropriazione « fisica » dell'ambiente, ho creduto opportuno ipotizzare per l'individuo urbanizzato un nuovo ambito di agibilità e creatività, basato non tanto sull'intervento nei confronti delle strutture fisiche (disponibilità che andiamo perdendo di giorno in giorno) quanto sulla possibilità di un atteggiamento creativo in relazione agli ambiti comportamentistici e mentali.
I luoghi in cui viviamo ci vengono continuamente imposti, in realtà lo spazio nel quale ci troviamo ad operare può esistere solo come modello mentale che viene modificato continuamente dall'esperienza. Occorre cercare la forma che nasce dalle nostre esperienze invece che dagli schemi imposti.
Nel mio lavoro, teso alla chiarificazione del processo di riappropriazione ed uso della città, è possibile estrarre tre momenti fondamentali:

1) Il primo è di enunciazione e di analisi del problema postomi: « abitare è essere ovunque a casa propria ».

2) Il secondo è di lettura critica: « per il disvelamento e la decodificazione dei codici imposti e dei gradi di libertà ancora disponibili ».

3) Il terzo è di rifiuto di atteggiamento propositivo per fornire invece indicazioni (teoria del Sistema disequilibrante 1969/74) capaci di sollecitare la presa di coscienza nei confronti di un problema come quello della gestione collettiva dello spazio in cui viviamo.

Interventi

— Sviluppa dal 1962 un'attività tendente alla chiarificazione e definizione del rapporto individuo-ambiente.

— Nel 1967 inizia la stesura del « sistema disequilibrante » e l'applicazione dello stesso in una serie di opere e azioni alla scala dell'oggetto e dell'ambiente urbano, tendendo a porre in luce le contraddizioni che esistono all'interno dell'ambiente in cui viviamo ed operiamo.

— Nel 1971/73 realizza otto monografie (dalla distruzione dell'oggetto alla distruzione e riappropriazione della città) come capo redattore e quindi come direttore della rivista « IN ».

— Nel 1973 è membro fondatore della Global Tools (laboratori didattici per la liberazione della creatività individuale).
Dal 1973 realizza cinque films (« La grande occasione », « Per oggi basta », « Il monumentalismo » « La ricerca della propria identità », « Recupero e reinvenzione ».

— Dal 1973 al 75 realizza dieci numeri della pubblicazione monografica « Progettare Inpiù ».

— Ha esposto il proprio lavoro di ricerca in Gallerie, Musei Centri culturali e Università in Italia e all'estero.

— Ha svolto attività didattica dal 1964 nelle Facoltà di Architettura di Milano e Pescara.

— Ha scritto alcuni libri: « La ricerca Morfologica » (1965) « Metodologia della struttura urbana » (1969) « Il sistema disequilibrante » (1969) « Ad ognuno la propria realtà » (1971) « Autoarchiterapia » (1972) « I gradi di libertà » (1972) « Recupero e reinvenzione » (1975) « La riappropriazione dell'ambiente » (1976).

ARTE E SOCIETÀ

Intervento di:
GIULIANO MAURI

Nei miei interventi uso uno strumento costante ed immediatamente individuabile, tanto da assumere l'aspetto di un mezzo preciso, quale può essere la tela dipinta raffigurante la cronaca di tragedie quotidiane.
Questa rappresentazione viene proposta in spazi varianti a seconda di particolari esigenze del momento, ma si prefigge sempre e comunque di intervenire come stimolo ad una presa di coscienza collettiva sui massacri perpetrati quotidianamente dall'imperialismo internazionale.
Conscio dell'impotenza e del ruolo individualista di stampo borghese giocato dall'artista, prendo posizione, schierandomi come compagno di strada di ogni altro lavoratore, nella lotta di classe, dalla parte del proletariato internazionale.
Non voglio che la gente, di fronte ad un qualsiasi fatto, si accontenti di osservarlo, di constatarne il valore economico e funzionale; voglio che ne nasca una nuova elaborazione, una nuova interpretazione del mondo.
Quindi cerco di provocare reazioni sollecitando la gente ad una responsabile presa di coscienza.

Giuliano Mauri

Interventi in spazi urbani

1970 Aprile - Lodi - Piazza Municipio - Contro la retorica sul 25 aprile 10 tabelloni dipinti.
1972 Ottobre - Lodi - Piazza Barzaghi - Mostra sulla Napalmart.
1973 Settembre-Ottobre - Cartone di 10 metri × 1,50 sul golpe in Cile - Milano - Sala mensa deposito tranviario Teodosio - Lodi - Piazza Barzaghi - Piazza Vittoria - Convegni sul Cile.
1975 Marzo - Lodi - L'incontaminazione del territorio deturpato in questo caso dalle mie tele (campagne lodigiane - filo di 200 metri con teli appesi).
1975 Settembre - Bassano del Grappa - « Proposta operativa » dallo studio Vallotto al viale dei Martiri - davanti a simboli di sacrificio del 1945 (filare di alberi) simboli di sacrificio attuali (le mie tele).
1976 Marzo - Dalla Galleria Toselli a degli « spazi possibili... » proposta d'intervento alle F.S. Lambrate - Intervento palazzina Liberty - Largo Marinai d'Italia.
1976 Agosto-Settembre - Solidarietà con Tell Al Zaatar - Lodi - Piazza Vittoria - Venezia - Giardini Biennale - Venezia - Sala Grande Palazzo Cinema - Brescia - Giardini Rebuffone.

Brera-Flash periodico mensile del Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

Direttore responsabile: Alessandra Quaglia
Redazione: Cornelio Brandini, Nanni Cagnone, Francesco Casetti, Alberto Farassino, Pasquale Guadagnolo, Ugo La Pietra, Cini Liguori, Gianni Lo Scalzo, Franco Mazzucchelli, Ettore Pasculli.
Impaginazione: Ugo La Pietra e Aurelia Raffo
Stampa: Arti Grafiche Milanesi, Via Morosini 7, Milano

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data 15 marzo 1976
Spedizione in abbonamento postale gruppo III

L'iscrizione al Centro Internazionale di Brera per il primo quadrimestre è di L. 2.000; la tessera da diritto a partecipare a tutte le attività del Centro. Per gli spettacoli teatrali e cinematografici è previsto un biglietto d'ingresso.

In copertina: Piazza Formentini, contenitore gonfiabile di F. Mazzucchelli e la ex chiesa di S. Carpoforo occupata dalla "Fabbrica di Comunicazione".