

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA
DIPARTIMENTO DI STORIA DELL'ARTE E SPETTACOLO

DOTTORATO IN STORIA DELL'ARTE
XXVII CICLO

DALLA DISTRUZIONE DELL'OGGETTO
ALL'“AMBIENTE COME SOCIALE”

Esperienze in Italia tra arte, architettura e progettazione culturale
1969-1978

Candidata: Dott.ssa Sara Catenacci

Tutor: Chiar.ssim Prof.ssa Carla Subrizi

Coordinatore di Dottorato: Chiar.ssim Prof. Alessandro Zuccari



Anno Accademico 2015-2016

Indice

Ringraziamenti

p. i **Introduzione**

1	I. 1969 circa
8	I.1. Gli equivoci dell'arte per le strade
8	1.1. Contro una tradizione? <i>Sculture in città e Parole sui muri</i>
14	1.2. In cerca di un "campo" comune. <i>Al di là della pittura e Campo urbano</i>
32	I.2. Affanni e utopie del progettare
32	2.1. Milano. La Triennale occupata
36	2.2. Rimini. Dall'opera d'arte al progetto
44	2.3. Torino. Utopia, rivoluzione o "mediazione"?
49	I.3. Incontro per una (non) mostra
54	II. Dilettanti professionisti ed esperti ignoranti
56	II.1. Un esperimento di pedagogia artistica nella Torino degli anni Sessanta
56	1.1. Da Alba a Torino. Due laboratori "sperimentali"
62	1.2. Il CIRA per Piero Simondo. Un metodo "topologico" tra prassi e dialogo
69	II.2. Maieutica del progetto. Riccardo Dalisi dall'architettura all'"animazione"
69	2.1. Forma, relazione, partecipazione
77	2.2. Dentro e fuori il Rione. Dalla "tecnica povera" all'"animazione"
82	2.3. Presenza e progettualità continua vs estetiche evenemenziali
86	II.3. Global Tools. Descolarizzazione, creatività e lavoro manuale
86	3.1. Dall'"architettura radicale" alla Global Tools
94	3.2. Utensili, corpi, cataloghi. Gli strumenti del lavoro manuale
101	3.3. Creatività e convivialità. Gli strumenti del libero apprendimento
106	II.4. "Progettare INPIÙ". Una rivista per l'operatore culturale
106	4.1. Da "IN" a "Progettare INPIÙ". Distruzione e rigenerazione

113	4.2. “I vestiti nuovi dell’imperatore”. Ugo La Pietra e la didattica dello svelamento
118	III. Comunità ed ecosistemi
120	III.1. Alternative “co-operative”. Ipotesi e progetti di Enrico Crispolti a Roma
120	1.2. Da <i>Volterra73</i> a <i>Operazione Roma Eterna</i>
128	1.2. Formare nuovi committenti. Non le élite, le comunità urbane
132	III.2. Committenza partecipata nella città-fabbrica. Casi di studio a Sesto San Giovanni
132	2.1. Dalla piazza ai quartieri. L’arte è una faccenda pubblica
137	2.2. Da Premio a progetto culturale. Lavoro di gruppo e spazi per la comunità
141	2.3. I dilemmi del <i>site-specific</i> . Gordon Matta-Clark a Sesto
153	III.3. Un altro eco-sistema per l’arte. Gianfranco Baruchello e l’Agricola Cornelia SpA
153	3.1. “A minor uprising”: sottrarre terra e arte allo sfruttamento
160	3.2. Cambiare scala: “a recomplication of the idea of art”
165	3.3. “Discorso sul ‘contoterzi’ in pittura”: note su un mesocosmo artistico
171	IV. Pieghe istituzionali
173	IV.1. Una mostra di “Casabella”: <i>Avanguardie e cultura popolare</i> a Bologna
181	IV.2. <i>L’ambiente come sociale</i> alla Biennale di Venezia 1976
181	2.1. Una nuova Biennale di “solidarietà internazionale”
183	2.2. Le declinazioni, architettoniche, dell’ambiente
186	2.3. <i>Ambiente come sociale</i> : informare e coinvolgere
191	IV.3. Dopo la Biennale 1976. Una rete d’incontri tra Roma, Napoli e Milano
199	Appendice documentaria
207	Bibliografia

Ringraziamenti

Quattro anni di ricerca e lavoro non sarebbero stati possibili senza il sostegno, la collaborazione e partecipazione di molte persone, che vorrei qui ringraziare.

Ringrazio Carla Subrizi, tutor di questa ricerca, per averla seguita fin dai suoi esordi; Carolyn Christov-Bakargiev e la redazione di NERO per avermi permesso di proseguirla e allo stesso tempo collaborare con loro.

Per aver contribuito al suo svolgersi, ognuno in modo differente, si ringraziano: Alessandra Acocella, Luca Avanzini, Silvia Bignami, Fabio Belloni, Emanuele Caminada, Anna Detheridge, Elena Drovandini, Maura Favero, Jacopo Galimberti, Peter T. Lang, Federica Martini, Vittoria Martini, Cesare Pietroiusti, Patrizia Regorda, Laura Riva, Antonella Sbrilli, Stefano Taccone, Antonino Tranchina, Francesca Valentini, Daniela Voso.

Si ringraziano tutte le istituzioni e gli archivi, pubblici e privati, che hanno gentilmente concesso la consultazione e la riproduzione dei loro materiali; gli artisti, gli architetti, i critici d'arte, i testimoni e le loro famiglie che hanno voluto condividere le loro memorie.

Ringrazio i miei genitori e tutti coloro che, con pazienza, non mi hanno fatto mai mancare il loro sostegno.

Introduzione

E sarai meco senza fine cive

(Dante Alighieri, *Purgatorio*, XXXII 101)

Dopo le contestazioni del Sessantotto, e ancor più con gli avvenimenti del 1969, riprese vigore in Italia l'esigenza di mutamento emersa negli anni precedenti. La denuncia dell'inadeguatezza delle istituzioni culturali e educative si accompagnò alla volontà di ripensare le divisioni disciplinari e all'interrogarsi sul ruolo del lavoro creativo all'interno dei cambiamenti sociali. Tra le diverse posizioni e azioni di dissenso, questa ricerca focalizza l'attenzione su alcune esperienze, individuali e collettive, che cercarono di sviluppare nuovi approcci creativi e nuovi metodi di gestione culturale ponendosi non solo all'esterno dei luoghi e delle occasioni deputate all'arte, ma soprattutto rifiutando qualsiasi forma di mediazione che le separasse dai destinatari del loro operare.

Il coinvolgimento diretto e l'interesse per chi era del tutto estraneo al mondo dell'arte e la ricerca di territori differenti in cui agire caratterizzarono molte vicende tra la fine degli anni Sessanta e quella dei Settanta. Questa ricerca affronta una prospettiva particolare: quella del desiderio di creare, progettare e immaginare in modo condiviso, sovrapponendo il bagaglio di conoscenze e pratiche delle arti visive a quelle del design e dell'architettura. A partire dalle dichiarazioni più radicali di rifiuto dell'oggetto artistico e della progettazione tecnica di fine anni Sessanta, vengono considerati quei casi in cui la negazione della produzione e del costruire trovò nell'azione partecipata e nel confronto con la città e i suoi margini il proprio terreno di sperimentazione e proposizione.

Per questo motivo, è qui assente un'analisi di tutte quelle pratiche che, in quegli stessi anni, operarono in modo parallelo riformulando i presupposti di teatro, danza, musica e cinema, oppure che tentarono di aprire alla creatività istituzioni totali quali le carceri e gli ospedali psichiatrici. Seppur intrinsecamente legate agli stessi metodi dialogici, le pratiche teatrali e quelle vicine al movimento dell'antipsichiatria richiederebbero uno studio dedicato. Sono anche assenti le commissioni di sculture e

monumenti pubblici realizzate in quegli anni, più o meno collettivamente, tra le quali quella del paese di Gibellina (1970-1989) è più nota. Fuori da questo studio ricadono anche vicende personali legate al rifiuto della ricerca artistica per dedicarsi alla militanza politica *in toto*, come fu quella dell'artista torinese, inizialmente legato al circuito dell'Arte Povera, Piero Gilardi.¹

I casi di studio qui presenti sono caratterizzati dalla volontà di sviluppare progetti, azioni, laboratori e situazioni sperimentali che agissero nel lungo periodo, rifiutando la dimensione del singolo evento straniante o dell'azione corale legata a un momento specifico (*happening*), sia artistico sia di protesta o manifestazione d'attivismo politico. La scelta di fare della città, delle sue periferie o dei suoi estremi margini il proprio territorio di lavoro è necessariamente accostata ai mutamenti del "paesaggio" economico e sociale italiano nel corso degli anni Settanta – dall'immigrazione all'emergenza abitativa, dalle inadeguatezze dei piani urbanistici alla graduale crisi e dismissione dei complessi industriali urbani, che lasciò "spazi" vuoti e frammentati non solo nella geografia cittadina, ma provocò importanti cambiamenti nella vita dei suoi abitanti. Ogni caso di studio è immerso nella diversa situazione della città in cui si colloca, che si tratti di Roma, dell'anello industriale milanese, di Napoli, oppure di Torino.

Queste esperienze non generarono per la maggior parte opere d'arte tradizionalmente intese, ma nemmeno neo-avanguardistiche. Si trattò di laboratori o metodologie sperimentali che proiettandosi nel lungo periodo, o anche solamente progettate, spesso non giunsero a realizzazioni compiute. L'interesse verteva piuttosto sul metodo creativo da applicare, sul sistema di relazioni non canoniche da instaurare, che il più delle volte si rifaceva agli strumenti messi a disposizione da tradizioni italiane e non di "ricerca sul campo", "maieutica", "indagine biografica", didattica "orizzontale", antiautoritaria e libertaria, che passava attraverso la pratica "del fare" e la rivalutazione della manualità. Anche questi strumenti sono stati rintracciati caso per caso, affidandosi a fonti d'archivio, pubblicazioni minori, come ciclostilati e volantini, ma soprattutto a riviste e bollettini che furono, di fatto, la piattaforma privilegiata di comunicazione, condivisione e prima proposizione d'intenti e progetti.

È importante premettere che si è voluto affrontare queste esperienze, a volte isolate e a volte strettamente interrelate, dal punto di vista della ricostruzione storica del loro orizzonte di conoscenze, relazioni ed esperienze. Si è deciso di non riferirsi o

¹ P. Gilardi, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Milano, La Salamandra 1981.

utilizzare gli strumenti di analisi sul tema della “partecipazione” sviluppati dalla critica e dalla storia dell’arte, soprattutto anglofona, in questi ultimi anni.² Privilegiando la chiarificazione e la traduzione di situazioni specifiche, spesso necessaria dato il lessico politico di quegli anni, si è lasciato, ad esempio, che l’incontro e il confronto con episodi internazionali di arte *site-specific* o di *land art* scaturissero, senza forzature, dalle riflessioni dei protagonisti stessi, rilevandone posizioni originali o fraintendimenti.

Gli stessi concetti di “progetto”, “ambiente”, “educazione”, “metodologia”, creatività “popolare”, “ignoranza”, “scienza”, “manualità”, “tecnica” e “tecnologia”, che ricorrono nei casi di studio, sono stati di volta in volta affrontati attraverso la ricostruzione del dibattito a loro contemporaneo. In particolare, quello che ha coinvolto artisti, architetti, critici e storici dell’arte dalla fine degli anni Sessanta, e che si è interessato alle proposte dell’*environmental design*, dell’urbanistica, dell’ecologia politica, dell’ambientalismo, ma anche delle pratiche “Do It Yourself” della controcultura giovanile o della riscoperta di utopie comunitarie, piuttosto che di modi di vivere autarchici. Anche le espressioni che segnano il titolo di questa ricerca – la cosiddetta “distruzione dell’oggetto” e poi lo slogan “ambiente come sociale” – provengono, come si vedrà, dalle vicende raccontate: dal rifiuto o parodia della mercificazione, dell’oggetto auratico e “feticcio” commerciale; dalle prime codificazioni critiche delle sperimentazioni extra-artistiche negli anni Settanta. Anche queste, allo stesso modo, sono “tradotte” per il lettore nei capitoli di questa ricerca, collocandole nei momenti storici che le hanno generate.

Si può dire che lo scopo di questa indagine sia duplice. Ricostruire episodi spesso lasciati fuori dalle principali narrazioni storico artistiche, individuandone i nessi reciproci, le caratteristiche originali e gli ostacoli che si trovarono ad affrontare. Scardinare l’interpretazione di queste vicende da quelle uniche narrazioni, spesso biografiche, che ne

² Narrazioni e teorie che attraversano il primo Novecento fino ai nostri giorni includendo casi di studio in Europa e America Latina (C. Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, Verso 2012); analisi legate alla tradizione critica statunitense di fine anni Settanta e che sviluppano o rinnovano definizioni di *site-specific art* o *expanded field* (M. Kwon, *One Place After Another. Site-specific art and locational identity*, Cambridge, MIT Press 2002); genealogia e inquadramenti critici di pratiche artistiche vicine all’attivismo *grassroot* e ad approcci dialogici o di rigenerazione urbana, tra Stati Uniti e Inghilterra, dagli anni Novanta in poi (G. H. Kester, *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, Berkeley, University of California Press 2004; Lucy R., Lippard, *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New York Press 1997; R. Deutsche, *Evictions: Art and Spatial Politics*, Cambridge, MIT Press 1996).

hanno dato testimonianza (Crispolti, 1977 e 1994; Pansera, Vitta, 1986); da linee interpretative coeve tendenti a costruire genealogie e auspicare generiche arti “democratiche” (Popper, 1980); ma anche da sommari riferimenti alla “stagione della partecipazione”, o analisi tipologiche a seconda del rapporto “partecipativo” ricercato (complice, d’opposizione, autonomo, vicino alle istituzioni pubbliche, ecc). Di recente, inoltre, queste esperienze sono state oggetto di un nuovo interesse storiografico (Detheridge, 2010; Pioselli, 2015) e inserite in più ampie narrazioni ed esposizioni riguardo l’arte pubblica, nello spazio urbano o quello “sociale”, dagli anni Sessanta fino ai nostri giorni.

Questa esegesi – allo stesso tempo ravvicinata e distante – tenta invece un’altra strada. I casi di studio che seguono, indipendentemente dalla riuscita o meno dei propositi iniziali e nella diversità degli approcci, accostarono la pratica artistica al desiderio etico di progettare metodologie per la creazione di conoscenze, esperienze e strumenti per immaginare nuovi modi di con-vivere. Lo fecero ricavandosi spazi di sperimentazione pressoché separati o autonomi dai palcoscenici di promozione deputati alle arti, preferendo situazioni di incontro-scontro diretto spesso non facili, collocazioni marginali e metodi di lavoro conviviali per scarti ed errori, non lineari, né avanguardistici. Lo fecero parlando la lingua – scritta, enunciata, disegnata o assemblata – di quegli anni, di sfiducia verso le soluzioni e utopie tecnologiche del decennio precedente, di disincanto allo svanire delle grandi narrative teleologiche (moderniste o rivoluzionarie) nella contrapposizione di poteri della Guerra Fredda. Se una restituzione di queste esperienze non può esimersi dal leggerle all’interno degli avvenimenti e del dibattito culturale italiano degli anni Settanta, non di meno possono essere preziose per altre, più attuali, letture. Quando affrontano temi come il rapporto tra la creatività e la produzione e circolazione trasversale di desideri, tradizioni e saperi (“alti” o “bassi”, professionali o non ortodossi), tra la progettazione e l’educazione alla cura condivisa di spazi reali o dell’immaginazione, che siano.

I capitoli che seguono hanno una progressione cronologica e allo stesso tempo individuano dei nuclei, non rigidi, di temi.

Il primo capitolo (intitolato *1969 circa*) introduce il crescente interesse per temi progettuali e colloca al 1969 il momento in cui diversi artisti, architetti e designer cominciarono a interrogarsi sulla possibilità di lavorare in modo diretto con e per i destinatari del proprio operare. La scelta del 1969, e dei mesi a cavallo con il 1970, è qui

giustificata rintracciando le peculiarità che distinsero gli avvenimenti italiani di quell'anno rispetto ai movimenti del Sessantotto, e soprattutto ripercorrendo il dibattito artistico e architettonico. Sono riportati i casi di alcune “mostre diffuse” che si erano moltiplicate tra 1967 e 1968 tanto da divenire oggetto d'aspra critica nel 1969 (*Al di là della pittura*, San Benedetto del Tronto; *Campo urbano*, Como); è ripercorsa la messa in parallelo di posizioni teoriche d'arte, architettura e urbanistica, espresse in conferenze, assemblee e riviste, che proseguirono le polemiche sorte con le contestazioni della Triennale di Milano e della Biennale di Venezia. Tra queste, sono analizzati il caso stesso della Triennale; i convegni riminesi presieduti da Giulio Carlo Argan e passati da argomenti di critica d'arte al design ambientale e all'urbanistica; la mostra-incontro autogestita *Utopia e/o Rivoluzione* a Torino; le assemblee pubbliche tra cittadini, artisti e critici a Reggio Emilia a cavallo del decennio.

Il secondo capitolo (*Dilettanti professionisti ed esperti ignoranti. Creatività, educazione e progetto*) raggruppa casi di esperienze indipendenti, che nacquero nella prima metà degli anni Settanta, e che, in modi diversi, s'ispirarono agli esempi del laboratorio progettuale, dell'educazione esperienziale e ad altre forme autogestite di didattica per costruire i propri modelli collaborativi. In particolare, sono discussi: i laboratori dell'architetto Riccardo Dalisi nei quartieri sottoproletari di Napoli, figura che farà poi da raccordo tra diverse esperienze; il caso della “Global Tools – Laboratori Didattici per la Creatività Individuale” tra Milano e Firenze; la sperimentazione editoriale della rivista “Progettare INPIÙ”, diretta da Ugo La Pietra a Milano, come collettore d'iniziative e progetti. Come importante, anche se apparentemente isolato, precedente è qui inoltre considerato il caso del “CIRA – Centro di Cooperazione per un Istituto Internazionale di Ricerche Artistiche”, fondato da Piero Simondo a Torino nel 1962, che proseguì idealmente, insieme a operai e comuni cittadini, le sperimentazioni libertarie e pedagogiche del Laboratorio del Bauhaus Imaginiste di Alba.

Costituiscono il terzo capitolo (*Comunità ed ecosistemi. Altri territori e altri interlocutori per l'arte*) vicende che, tra 1973 e 1976, affrontarono il problema di una diversa committenza artistica. Queste operazioni tentarono in particolare di trovare una nuova posizione etica per il lavoro dell'artista – sia che cercassero il coinvolgimento di movimenti civili e associazioni “di base” (come “co-operatori”), sia si trattasse di “occupazioni” in solitaria. Ricollegandosi ad alcune proposte di collaborazione tra artisti e istituzioni discusse durante le assemblee di Reggio Emilia (nel primo capitolo), sono qui rintracciati i nessi, teorici e personali, tra l'approccio sperimentato con la mostra *Volterra*

73 dal critico Enrico Crispolti ed esperienze meno note. *Operazione Roma Eterna* a Roma, primo tentativo di manifestazione ideata, ma solo in parte realizzata, includendo fin dall'inizio progetti di collaborazione a lungo termine tra artisti e comunità cittadine. La conversione del Premio Piazzetta a Sesto San Giovanni, città dell'anello industriale milanese, in un'occasione di committenza partecipata. A quest'ultima iniziativa è accostato, per coincidenza di luoghi, tempi e intenti, il progetto irrealizzato dell'artista statunitense Gordon Matta-Clark per una fabbrica occupata a Sesto. Come un'"occupazione" di lotti di terra nella campagna romana, era iniziata anche la vicenda dell'Agricola Cornelia SpA di Gianfranco Baruchello, qui considerata nelle prime implicazioni artistiche, politiche e polemiche che l'artista diede alle sue "activities" agricole.

Infine, l'ultimo capitolo (*Pieghe istituzionali. Mostre informative e spazi d'incontro*) analizza la "messa in mostra" di queste esperienze eterogenee e i tentativi di auto-riflessione da parte degli stessi protagonisti al volgere del decennio. Alcuni episodi espositivi rappresentarono i primi tentativi di messa a sistema di queste esperienze, tra questi in particolare la mostra "didattica" *Avanguardie e cultura popolare* (Bologna, 1975) e *Ambiente come sociale* (Venezia, 1976), che costituì la partecipazione italiana alla Biennale di Venezia del 1976. L'inclusione di queste pratiche all'interno di mostre istituzionali e una loro tentata codifica sono messe in relazione con le politiche culturali italiane durante gli anni del "compromesso storico". Verso il termine del decennio, l'adozione di queste etichette critiche – più d'ostacolo che di chiarificazione – corse in parallelo agli ultimi tentativi d'aggregazione dei diversi protagonisti, che si ritrovarono tra Napoli, Roma e Milano.

I.

1969 circa

Tutti sentono che le condizioni vanno mutate ma non è chiaro come; e i pericoli sono sotto la pelle di operazioni che pur parrebbero, in teoria, giuste e inequivocabili.

(Lea Vergine, 1969)

[...] il compito degli operatori estetici non è quello di dotare la città di un patrimonio di opere d'arte, ma di immettere nel circuito informativo della città comunicazioni che siano alla coscienza come valori.

(Giulio Carlo Argan, 1969)

Le due tentazioni che hanno ossessionato il Designer e i suoi due amori illegittimi sono stati l'estetica e la rivoluzione.

(Umberto Eco, 1969)*

La sera del 9 ottobre 1963 sulle Prealpi bellunesi una frana provocò la tracimazione delle acque trattenute dalla diga del Vajont che sommersero i paesi del fondovalle veneto provocando quasi duemila morti. Lo stesso anno, al capo opposto d'Italia, nell'entroterra palermitano, iniziarono i lavori per realizzare una diga sul fiume Jato. Questo "bacile",¹ terminato nel 1969, avrebbe rimediato allo spreco di risorse idriche della già poverissima regione, sottraendole alla gestione delle mafie.

La tragedia umana e ambientale del Vajont, dovuta a un'errata pianificazione nella sistemazione della diga, allora la più alta del mondo, rimane ancora oggi impressa nella memoria come esempio degli errori e orrori della corsa allo sfruttamento intensivo delle

* L. Vergine, *Costume d'arte. Una mostra in provincia*, "Metro" 16-17, agosto 1970, p. 303; G. C. Argan, *Relazione introduttiva del 18° Convegno internazionale di teoria e metodologia della forma "le forme dell'ambiente umano"*, "Strutture ambientali" 2, giugno 1970, p. 14; U. Eco, in *Strutture ambientali*, Bologna, Cappelli editore 1969, p. 48.

¹ L. Guidi, *Danilo Dolci. Il progetto come processo educativo*, in G. Corsani, L. Guidi, G. Pizziolo (a c. di), *Verso la città territorio. L'esperienza di Danilo Dolci*, Firenze, Alinea 2012, pp. 50-52.

risorse naturali durante il boom economico. Sempre nel 1963, il diffondersi della speculazione edilizia nelle città italiane – “Quello è l’oro di oggi!”² – e la collusione tra istituzioni e speculatori erano stati denunciati da Francesco Rosi nel film *Le mani sulla città*. Manifestazioni di denuncia, marce e digiuni precedettero in Sicilia la richiesta di finanziamenti per il bacino sullo Jato. Attività nonviolente organizzate dall’attivista Danilo Dolci e dai suoi collaboratori, il cui Centro studi e iniziative per la piena occupazione di Partinico aveva promosso un’indagine “dal basso” sui bisogni della popolazione locale, la quale parteciperà attivamente alla costruzione della diga. Concepita come una “leva per il cambiamento strutturale”, un’“opera-processo” per l’emancipazione sociale degli abitanti della zona, questa esperienza partecipata rimane un caso singolare nell’Italia repubblicana.³ Le istituzioni favorivano, infatti, un approccio di vertice alla pianificazione territoriale, quando non lasciavano mano libera all’iniziativa privata, mentre la disciplina dell’urbanistica cercava ancora una sua definizione e legittimazione accademica e professionale. Il dibattito si concentrava all’interno delle iniziative del piano INA-Casa, che dal dopoguerra promuoveva parallelamente occupazione e ricostruzione tramite l’edificazione di nuovi quartieri popolari. Chiusosi nel 1963, il grande piano di ricostruzione presentava tutti i suoi difetti, non ultimo lo scollamento tra i valori comunitari e di benessere ricercati a priori, e poi applicati nei progetti architettonici, e le effettive abitudini e condizioni di vita dei loro abitanti.⁴ Ancora nello stesso anno falliva la proposta del Ministro ai Lavori Pubblici Francesco Sullo per una riforma urbanistica; le pressioni di grandi e piccoli proprietari immobiliari e imprenditori edilizi avevano fatto naufragare il disegno di legge.⁵

In antitesi a una nozione economicistica imperniata sul binomio miseria/benessere, dal 1958 il Centro di Partinico promuoveva un’interpretazione di sviluppo basata sul superamento dell’emarginazione attraverso la partecipazione alla creazione di un costume

² Battuta di Edoardo Nottola consigliere comunale e imprenditore immobiliare protagonista de *Le mani sulla città* (1963), regia F. Rosi, soggetto F. Rosi e R. La Capria, 105’.

³ L. Guidi, *Danilo Dolci. Il progetto come processo educativo*, cit.

⁴ C. Mazzoleni, *Un Laboratorio di sviluppo comunitario: il Centro per la piena occupazione di Danilo Dolci a Partinico*, “Urbanistica” 108, 1997, pp. 135-56; C. Mazzoleni, *The concept of community in Italian town planning in the 1950s*, “Planning Perspectives” 18, luglio 2003, pp. 325-342.

⁵ E. Salzano, *Gli anni del dibattito sulla riforma urbanistica*, in Id., *Fondamenti di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza 1998, pp. 116-28.

democratico, di un “ambiente sociale”⁶ in cui i membri della comunità collaboravano alla soluzione dei problemi quotidiani. Indispensabile a questo scopo era l’individuazione dei bisogni degli abitanti, ricercata da Dolci attraverso il metodo “maieutico”, una forma d’indagine epistemologica, dialogica e paritaria per gruppi di “autoanalisi popolare”, volti a far emergere “la domanda reale” e la coscienza delle proprie necessità.⁷ Una coscienza che era non solo introspettiva, ma soprattutto capace di favorire la creatività personale e quindi del gruppo, da tradurre in soluzioni e azioni comuni.⁸

Cinque anni più tardi, nel 1969, la diga dello Jato era terminata e autogestita da un consorzio popolare, mentre dall’anno precedente si progettava la fondazione di un Centro di formazione per la pianificazione organica, i cui lavori furono interrotti dal terremoto che scosse la valle del Belice. Tra il 14 e 15 gennaio 1968, i giorni del terremoto, e l’estate del 1969, i mesi del primo Seminario Internazionale di studi sulla Città Territorio a Partinico, il Centro elaborò un piano per la ricostruzione che coinvolgeva tutta la valle, presentato e discusso in strade, piazze e altri luoghi pubblici. Il piano di Dolci e collaboratori non vide però seguito e, per i ritardi nella riedificazione dei paesi colpiti, le condizioni degli abitanti del Belice peggiorarono di giorno in giorno. Questa la situazione denunciata da Dolci, Franco Alasia e Pino Lombardo con un appello diffuso da Radio Libera Partinico, che il 25 marzo 1970 trasmise per ventisette ore le “voci dei poveri cristi”, prima di venire chiusa dalla polizia per aver infranto le leggi del monopolio di Stato. L’appello, come le notizie del piano di ricostruzione e dei seminari, rimbalzò sulla stampa e soprattutto su quelle testate più interessate ai destini della progettazione territoriale, come “L’architettura” di Bruno Zevi e “Casabella”.⁹

Al 1969, oltre che nelle aree agricole e marginali svuotate dall’emigrazione e afflitte da miseria e analfabetismo, il problema abitativo era un’urgenza delle grandi città industriali dell’Italia del Nord, dove il flusso migratorio si era riversato sin dal

⁶ C. Mazzoleni, *Un Laboratorio di sviluppo comunitario*, cit.

⁷ A questo proposito ci si riferisce alle inchieste pubblicate già negli anni Cinquanta da Dolci, che utilizzano il metodo dell’indagine biografica, inserendosi nel filone delle “storie di vita” cui appartengono le opere letterarie di Rocco Scotellaro, Carlo Levi o Nuto Revelli. Un utilizzo militante delle raccolte di testimonianze biografiche fu quello del sociologo Danilo Montaldi.

⁸ L. Guidi, *Danilo Dolci. Il progetto come processo educativo*, cit.

⁹ Docente di Dolci al Politecnico di Milano, Zevi sosterrà in articoli e personalmente le attività del Centro di Partinico. *A Partinico quattro seminari internazionali di urbanistica*, “L’architettura” XIV 10, febbraio 1969, p. 705; *Da Trappeto un documento sull’Advocacy Planning*, “L’architettura” XV 6, ottobre 1969, pp. 400-01; *SOS dalla radio libera di Danilo Dolci*, “Casabella” 349, giugno 1970, p. 4.

dopoguerra. A quasi un decennio dalla pubblicazione di *Milano Corea* (Feltrinelli, 1960), libro-inchiesta che riuniva storie di vita d'immigrati nell'area del milanese raccolte dal sociologo Danilo Montaldi e dall'operaio, già collaboratore di Dolci, Franco Alasia, fu indetto il primo sciopero nazionale per il diritto alla casa. Il 19 novembre studenti e operai sfilarono per le strade di Milano reclamando la regolamentazione degli affitti e una pianificazione urbanistica sostenibile.

La “rivolta etica”¹⁰ del Sessantotto, non frenata da riforme e interventi statali come in altri paesi, si prolungava in Italia oltre l'anno del suo battesimo e durante il 1969 trovò occasioni per sperimentare forme di autorganizzazione e democrazia diretta sia nelle fabbriche (con le figure dei cosiddetti “delegati” operai)¹¹ sia al loro esterno. Un tema, quello della gestione diretta, “dal basso” e condivisa, che in diversi modi pervase tutte le lotte antiautoritarie, nelle fabbriche, nei quartieri dormitorio, nelle università come nelle scuole (con il movimento dei “nuovi insegnanti”),¹² che ricercava e favoriva le esigenze di emancipazione sociale (salari e orari di lavoro, diritto all'istruzione, alla casa e alla salute) e sosteneva la legittima espressione “creativa” di ogni individuo (dal bambino alla donna, nei rapporti sociali e nella libertà di espressione e informazione). A questo si univa il rafforzarsi di una generale coscienza ecologica. Dapprima nel movimento dei giovani medici e scienziati (con la denuncia della nocività dei luoghi di produzione e dell'inquinamento ambientale prodotto dai loro scarti, i nuovi approcci al “malato”, fino alle battaglie dell'anti-psichiatria contro le istituzioni totali),¹³ quindi nelle immagini restituite dalla cronaca: lo stesso fiume di giovani che nel 1966 si era riversato a Firenze per dissotterrarla dai fanghi della piena dell'Arno, nel Natale del 1968 aveva visto per la prima volta il globo terrestre sorgere dall'orbita lunare, fotografato dall'Apollo 13.

¹⁰ P. Ginsborg, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi 1989, p. 408.

¹¹ R. Lumley, *Democracy in the Workplace*, in id. *States of Emergency. Cultures of revolt in Italy from 1968 to 1978*, Londra, Verso 1990, pp. 230-233.

¹² M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola. Lotta ed esperienze didattiche negli anni Settanta: controscuola, tempo pieno, 150 ore*, Pistoia, Petite Plaisance 2006.

¹³ S. Neri Serneri, *Culture e politiche del movimento ambientalista*, in F. Lussana, G. Marramao, S. Mannelli (a c. di), *L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, Catanzaro, Rubbettino 2003, vol. II, pp. 367-99; C. Papa, *Alle origini dell'ecologia politica in Italia. Il diritto alla salute e all'ambiente nel movimento studentesco*, ivi, pp. 401-31.

Tra le istituzioni culturali italiane, anche quelle artistiche furono contestate come detentrici di potere autoritario e soprattutto viziate da esigenze di mercato. Queste erano, in breve: l'istituzione della "critica d'arte", della "galleria" e della "mostra", tra loro strettamente collegate.¹⁴ A queste "istituzioni" si potrebbe aggiungere quella dell'"artista" nella concezione più eroica della figura, alla cui genialità di sapore individualista si tentava di sostituire già nei primi anni Sessanta la razionalità dell'"operatore estetico".¹⁵

Sulle dicotomie critiche interno/esterno, selezione/inclusione, esclusività/collaborazione si svilupparono molte delle occasioni espositive tra 1967 e 1968 che cercavano di uscire dagli spazi artistici deputati. La nota *Con temp l'azione*, organizzata da Daniela Palazzoli a Torino sul finire del 1967, vide l'"uscita" delle creazioni artistiche nelle strade cittadine (su tutti, gli *Oggetti in meno* di Michelangelo Pistoletto); per *Il teatro delle mostre* (Roma, La Tartaruga, 1968) Nanni Balestrini fece "entrare" nello spazio della galleria gli slogan del Maggio francese. Nello stesso anno, con un'operazione indipendente chiamata *One man billboard*, Gianfranco Baruchello moltiplicò la sua opera *Collidoskopio* (1968) nel manifesto *L'imagination ou pouvoir*, che apparve per le strade di diverse città, infiltrandosi nelle maglie della burocrazia cittadina, tramite la delega comunale della sua affissione.¹⁶ Le contestazioni a istituzioni culturali come Triennale di Milano e Biennale di Venezia accesero il dibattito sul ruolo della committenza pubblica; mentre una parte della critica d'arte riposizionò i propri temi e linguaggi adottando i toni da "guerriglia" dei movimenti politici e della controcultura giovanile.¹⁷

Rispetto alla ricercata "coralità"¹⁸ degli interventi effimeri realizzati al di fuori dei luoghi deputati che proliferarono tra 1967 e 1968, verso il 1969 crebbe invece l'esigenza di stilare bilanci e, in alcune personalità, di optare per posizioni più definite (a volte definitive), oppure cercare modi più strutturati per mettere al servizio della comunità il

¹⁴ Per un'accurata analisi delle vicende della critica d'arte in quegli anni, F. Belloni, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider 2015.

¹⁵ M. Meneguzzo, *Arte Programmata cinquant'anni dopo*, Monza, Johan & Levi 2012, pp. 54-56.

¹⁶ *Baruchello. Certe idee* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 21 dicembre 2011 – 4 marzo 2012), a c. di A. Bonito Oliva e C. Subrizi, Milano, Electa 2011, pp. 232-33.

¹⁷ J. Galimberti, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, "Art History" 36 2, aprile 2013, pp. 418-41.

¹⁸ Per una prima analisi sistematica di questo tipo di esposizioni, A. Acocella, *Arte, città, paesaggio. Mostre collettive nello spazio pubblico in Italia, 1967-1970*, Tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli Studi Roma Tre, 2015.

proprio lavoro, provando a individuare innanzitutto quali potessero essere i “luoghi” in cui collocare il proprio intervento e le “nuove committenze” a cui rivolgersi. Tommaso Trini e Lea Vergine furono tra i commentatori più attenti di questo desiderio, non comune a tutte le personalità artistiche. Vergine iniziò il suo resoconto della stagione artistica del 1968 elencando i nomi di chi rifiutava la partecipazione a premi, eventi e mostre periodiche, come Enrico Castellani ed Enzo Mari, cui si unirono Davide Boriani e Manfredo Massironi, rispettivamente dei disciolti Gruppo T di Milano e del padovano Gruppo N. Rilevò poi l’esperienza comunitaria de Lo Zoo (1968-1970) iniziata da Pistoletto e l’abbandono della produzione artistica da parte del torinese Piero Gilardi. A firma di Castellani, Mari, Boriani e Massironi, fu pubblicato all’interno dello stesso articolo il manifesto *Per un rifiuto possibile*, dove gli artisti dichiaravano la loro rinuncia a esporre nel circuito delle grandi mostre istituzionali, di affiliarsi a gallerie e produrre manufatti commercializzabili, per quanto possibile.¹⁹

All’inaugurarsi del nuovo anno, Trini illustrò le esigenze a suo parere più sentite nell’ambiente culturale. Punti focali del breve testo pubblicato nel catalogo della biennale bolognese *gennaio 70* erano il problema delle istituzioni e le difficoltà di una cultura estranea ai nuovi movimenti, che ponevano gli artisti “impegnati” davanti alla necessità di rivedere non solo il loro linguaggio, ma soprattutto il loro modo di porsi e operare in una società in cambiamento. Erano due le possibili tipologie di scelta che il critico indicava: quella del rifiuto totale e della conseguente adesione alla militanza politica, come nel caso personale di Gilardi, e quella di “realistico, attivo riformismo”²⁰, o rottura metodologica, per sperimentare forme alternative di lavoro culturale, dall’autogestione all’attività didattica.

Da questi due parziali resoconti, si può constatare come all’operatore impegnato, che non scegliesse la politica *tout court*, si prospettasse in teoria il problema di riformulare la propria presenza e quella del suo lavoro nello spazio, fisico, della società, quello di ripensare sia i modelli di riferimento del proprio operare sia il suo “fine” ultimo: domandarsi dove, come e, soprattutto, per chi. Per quanto l’elaborato di Trini potesse essere chiaro e aderente a quanto si richiedeva al critico d’arte a quell’altezza

¹⁹ L. Vergine, *Le ceneri calde. Le arti visive nel 1968: la rimessa in discussione di uomini e fatti*, “Almanacco letterario Bompiani”, luglio 1969, pp. 163-88. Il manifesto *Un rifiuto possibile* data 3 luglio 1968.

²⁰ T. Trini, *Mutare le attitudini concettuali, in pratica*, in *3^a Biennale Internazionale della giovane pittura / gennaio 70 / comportamenti progetti mediazioni*, Bologna, Ed. Alfa 1970, pp. 26-28.

cronologica, la realtà dei fatti vedeva una moltitudine di dichiarazioni e percorsi personali, pochi dei quali rientravano senza ambiguità nello schema citato. Se si sosteneva la necessità di un cambiamento, tuttavia non ne erano chiari i modi; evidente era il momento di cesura, che il critico d'arte rimarcherà due anni più tardi ripercorrendo la storia delle sperimentazioni artistiche in area milanese.²¹ Nel gennaio del 1970 i toni e le riflessioni di Trini non rimandavano a un mero problema di scelta di campo, ma quasi a un'urgenza esistenziale, uno smarrimento attivo, che si avrebbe voluto promotore di un ripensamento profondo insieme dell'opera e della vita dell'artista. In particolare, menzionando possibilità di "autogestione" ed esperienze "didattiche", anticipava due concetti, variamente declinabili, che ricorreranno negli anni Settanta, soprattutto nella pratica di chi tenterà strade alternative al circuito deputato e sceglierà lo spazio urbano come luogo di sperimentazione e proposizione. Si proverà qui a rintracciare le esperienze e le discussioni immediatamente precedenti al cambio del decennio, con un occhio di riguardo al compenetrarsi dei dibattiti sulle arti, il design, l'architettura e l'urbanistica.

Non era raro infatti trovare, all'interno delle testate più aggiornate, articoli e annunci di *happening* e mostre diffuse accanto a resoconti di convegni sul design e l'architettura, sul rapporto tra arte e didattica, ma anche documenti dalle assemblee delle occupazioni. Tra gli indipendenti spiccavano il bollettino dal taglio *underground* "Bit" – un progetto di Daniela Palazzoli, Gianni Emilio Simonetti e del pubblicitario-provocatore Gianni Sassi che cessa le uscite dopo l'estate del 1968 – e il divulgativo "NAC: Notiziario Arte Contemporanea" di Francesco Vincitorio, che dall'ottobre 1968 si proponeva come un collettore d'informazioni dal territorio, con corrispondenti dalle province italiane e sezioni che affrontavano il dibattito sulla critica d'arte, il decentramento delle istituzioni culturali e la didattica artistica. Già l'eccentrico "Marcatré" di Eugenio Battisti (1964-1969) aveva fatto convergere i contributi di diverse discipline.

Alla messa in parallelo di arti visive e dibattito sulla città contribuivano anche due periodici d'architettura come "Domus" e "Casabella"; quest'ultima, dopo il Sessantotto, con un lessico provocatore e un più spiccato favore verso le opzioni più sperimentali, soprattutto poi nei Settanta, con la direzione di Alessandro Mendini. Nel giugno del 1969 "Casabella" dedicò una pagina intera al manifesto del seminario auto-organizzato "Utopia

²¹ T. Trini, *Ricerca sperimentale e/o neoavanguardia. Appunti per un'analisi a venire delle motivazioni e delle realizzazioni dell'arte avanzata a Milano negli anni '50 e '60*, in *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, vol. III, *Dal 1946 al 1970*, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1972, pp. 148-51.

e/o Rivoluzione” alla Facoltà di Architettura dell’Università di Torino e segnalò il Seminario internazionale del Centro di Dolci a Partinico. Sulla stessa rivista, a novembre, si susseguirono, una di fianco all’altra, l’invettiva di Germano Celant contro le mostre diffuse nel territorio italiano e una testimonianza dal Convegno internazionale di teoria e metodologia della forma a Rimini, intitolato *Le forme dell'ambiente umano*. Quest’ultimo segnava la nuova edizione del tradizionale Convegno internazionale critici, artisti e studiosi d’arte presieduto da Giulio Carlo Argan, che dal 1968 aveva mutato struttura e tema per allargarsi all’urbanistica, la sociologia, la cibernetica e la teoria dei sistemi, per indagare attraverso il suo Centro studi le cosiddette “strutture ambientali” e preparare una biennale di “metodologia globale della progettazione”.²² Nel numero conclusivo dell’anno 1969, la sezione dei *Commenti* di “Casabella” era occupata da un unico articolo a firma di Carlo Guenzi: dedicato alle lotte per il diritto alla casa, era illustrato dalle “istantanee” dei manifestanti che avevano invaso le strade di Milano in novembre.²³

I.1. Gli equivoci dell’arte per le strade

I.1.1. Contro una tradizione? Da *Sculture nella città* a *Parole sui muri*

Il paese tutto [...] sarà per qualche giorno una ariosa galleria tappezzata di manifesti, occupazionata da strutture polivocali, rumorose di nastri magnetici concreti. Dunque una piccola Spoleto da mille lire il pezzo, senza pederasti, con pochi americani, ma piena d’entusiasmo sperimentale.²⁴

Così tuonava Gianni Emilio Simonetti nell’estate del 1967 dalle pagine di “Bit”, promuovendo la *Prima Mostra Internazionale di Manifesti* che si sarebbe tenuta quell’agosto a Fiumalbo, un borgo dell’alto Appennino modenese. L’iniziativa, ideata dall’artista Claudio Parmiggiani e dai poeti Adriano Spatola e Corrado Costa, aveva trovato l’appoggio del sindaco comunista, che ritenterà la stessa operazione l’anno

²² P. Nepoti, *Utopia e/o rivoluzione*, “Casabella” 337, giugno 1969, pp. 6-7; G. Celant, *Arte Turistica*, “Casabella” 342, novembre 1969, p. 7-8; F. Colombo, *Strutture ambientali*, ivi, p. 8.

²³ C. Guenzi, *Diritto alla casa*, “Casabella” 343, dicembre 1969, pp. 6-8.

²⁴ G. E. Simonetti, *Prima esposizione Internazionale di Manifesti*, “Bit” 3, giugno 1967, p. 25.

successivo.²⁵ La seconda edizione, quella istituzionalizzata, del 1968 fu inclusa da Lea Vergine nell'elenco delle manifestazioni che definì come “negate al sospetto stesso di ogni originalità, altrettanto paternalistiche, ma sotto le spoglie aggiornate dell'*intervento urbano*”.²⁶ All'“avventura-avventurosa”²⁷ del 1967 si era sostituita una nuova convenzione, quella che Vergine chiamò “l'equivoco dell'arte per le strade”, Trini la “moda dell'estensione teatrale”²⁸ e Celant, più impietosamente, “arte turistica”, rimarcandone la connotazione stagionale e il fine di promozione della località ospitante, allo stesso modo “della corsa coi sacchi e della festa delle caldarroste”.²⁹

È interessante notare come Simonetti nel suo sarcastico commento del 1967 collegasse, contrapponendole, la manifestazione nel borgo modenese e la celebre *Sculture nella città*, prima esperienza italiana di mostra diffusa, organizzata nel 1962 a Spoleto da Giovanni Carandente per il Quinto Festival dei Due Mondi. Una polemica, quella di Simonetti, che individuava allo stesso tempo una tradizione e il suo scarto: da un lato lo “Spoleto experiment”³⁰ che porterà la sua eredità oltreoceano, a Charleston nel South Carolina, dove negli anni Novanta sarà raccolta e aggiornata dalla curatrice Mary Jane Jacobs; dall'altro il mutato clima artistico a ridosso del Sessantotto, la ricerca di spontaneismo e coinvolgimento diretto in un evento corale effimero, nello spirito dei festival Fluxus di cui Simonetti era organizzatore in Italia.³¹

L'operazione di Carandente, dal 1954 funzionario presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma e poi per la Soprintendenza del Lazio, era una variazione sperimentale delle mostre museali di scultura moderna sul modello nordeuropeo e

²⁵ *Parole sui muri*, 8-18 agosto 1967, Fiumalbo (MO). Cfr. E. Gazzola, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Diabasis 2003.

²⁶ L. Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, “Almanacco Bompiani”, 1970, pp. 163-184.

²⁷ G. E. Simonetti, *Prima esposizione Internazionale di Manifesti*, cit.

²⁸ T. Trini, *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, “Domus” 480, novembre 1969, pp. 49-50.

²⁹ G. Celant, *Arte turistica*, cit.

³⁰ D. Sylvester, *The Spoleto experiment*, “The Sunday Times”, suppl., Londra, 9 dicembre 1962, estratto dell'articolo in G. Carandente, *Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, NE Editrice 2007, pp. 187-188.

³¹ Il compositore Gian Carlo Menotti, fondatore del Festival dei Due Mondi nel 1958, ne porterà a Charleston la versione statunitense nel 1977, lo Spoleto Festival U.S.A.; C. Boltanski, M. J. Jacobs, T. Rosengarten (a c. di), *Places with a Past: New Site-specific Art in Charleston*, New York, Rizzoli International, 1991, catalogo della mostra tenutasi per lo Spoleto Festival a Charleston (USA), 24 maggio – 4 agosto 1991.

americano.³² Da queste mutuava le relazioni internazionali, sia negli accordi con collezionisti e istituzioni, fra tutte il Museum of Modern Art di New York per cui aveva organizzato una piccola mostra di disegni l'anno precedente sempre a Spoleto, sia nella selezione di noti nomi del panorama artistico, tra cui spiccavano quelli di David Smith, Lynn Chadwick, Germaine Richier, Alexander Calder e Hans Arp, accanto a maestri italiani come Ettore Colla, Lucio Fontana, Marino Marini, Leoncillo, Giacomo Manzù, Alberto Viani e i più giovani Piero Consagra e Francesco Somaini. Innovativa per l'Italia era in particolare la commissione di grandi sculture eseguite per l'occasione grazie al mecenatismo dell'Italsider, nei cui stabilimenti siderurgici lavorarono alcuni degli artisti e che sostenne le spese dei materiali e il loro trasporto insieme al Ministero italiano.³³ Il rapporto tra scultura e industria instaurato a Spoleto, diversamente dall'innovazione linguistica e comunicativa olivettiana ricercata nella mostra *Arte programmata* nello stesso 1962,³⁴ trovava un più attinente precedente nell'esperimento di conciliazione tra "le due culture", tecnica e umanistica, della rivista "Civiltà delle Macchine", durante la direzione del poeta-ingegnere Leonardo Sinisgalli (1953-1958), cui contribuirono poeti, intellettuali e artisti.³⁵ Come ben spiega Pierpaolo Antonello, nel progetto editoriale sinisgalliano il principale modello che ricuciva la separazione tra le discipline era quello di Leonardo da Vinci: l'ingegno versatile che seguendo un principio artigianale di conoscenza pragmatica e operativa concepiva l'atto creativo quasi come un'attività fisiologica, che si trattasse "della costruzione di un endecasillabo o di un giunto"³⁶. La macchina-organismo, la macchina inutile, ludica, estetica era inoltre la protagonista della mostra *Le arti plastiche e la civiltà meccanica*, curata dallo stesso Sinisgalli e da Enrico

³² Il precedente delle sculture all'aperto in documenta 2, Kassel, 1959, è individuato da Walter Grasskamp in id., *Arte nella città. Una storia italo-tedesca*, in F. Matzner, A. Vettese, (a c. di), *Arte all'Arte 98*, Siena, Gli ori-Maschietto & Musolino 1998, pp. 144-155.

³³ Beverly Pepper nello stabilimento di Piombino; Piero Consagra, Alexander Calder e Carlo Lorenzetti a Savona; Ettore Colla a Bagnoli; Eugenio Carmi, Lynn Chadwick e Nino Franchina a Cornigliano; Arnaldo Pomodoro a Lovere, David Smith a Voltri.

³⁴ M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene (a c. di), *Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, Monza, Johan & Levi 2012.

³⁵ Tra i collaboratori di "Civiltà delle Macchine" si possono ricordare Carlo Emilio Gadda, Giuseppe Ungaretti, Eugenio Montale, Franco Fortini, Emilio Villa, Pierpaolo Portoghesi, Gillo Dorfles, Bruno Munari, Antonio Corpora, Toti Scialoja, Giulio Turcato, Renzo Vespignani.

³⁶ P. Antonello, *La nuova civiltà delle macchine di Leonardo Sinisgalli*, in Id., *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier 2005, p. 142.

Prampolini, inaugurata nel 1955 alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma.³⁷ Qui dodici pezzi meccanici provenienti dalle industrie italiane, scelti da ingegneri e operai, erano accostati alle opere di artisti italiani e internazionali, tra cui Carla Accardi, Arp, Giuseppe Capogrossi, Pietro Cascella, Consagra, Piero Dorazio, Nino Franchina, Josef Jarema, Munari ed Emilio Vedova.³⁸ I manufatti industriali valicavano le mura del museo in un continuo tra la sapienza, umana, della tecnica e la creazione artistica; allo stesso modo poeti e pittori erano stati i corrispondenti della rivista all'interno delle fabbriche. Si può dire che questo stesso tipo di “innesto”³⁹ – nel senso botanico del termine – sia stato portato da Carandente a Spoleto, con la presenza degli artisti negli stabilimenti, e reinterpretato, in particolare nella sua accezione conciliatoria tra passato preindustriale e modernità, nella collocazione delle sculture nel contesto architettonico della cittadina, secondo affinità tutte estetiche di “colore ambientale”, come raccontava l'articolista di “Domus”.

Per tutta l'estate [...] una città è stata popolata di mostri. Al fondo delle strade, sulle piazze, nei giardini. D'improvviso, nei vicoli, o ad una svolta. Mostri di ferro, forme spavalde, congegnate con vario artificio, e issate su muretti a coltello.

Ma non si creda che tutto ciò abbia deturpato la bella Spoleto. È vero il contrario. Quegli aggeggi s'innestavano con armonia inattesa nel 'colore ambientale' della città longobarda; s'insinuavano, sia pure con silenzio un po' sinistro, ma senza urto, tra le mura millenarie e le pietre romane, e i concii rinascimentali: bene sposavano il tono bronzeo della città, finendo per aumentarne [...] l'aspetto austero.⁴⁰

La continuità visiva tra antico e moderno, tradizione artigianale e progresso della tecnica, era sottolineata anche nel manifesto con cui il Sindaco di Spoleto si rivolse ai suoi cittadini. Agli spoletini era offerta una città trasformata in “un grande Museo di arte

³⁷ *Le arti plastiche e la civiltà meccanica* (Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, 20 maggio – 20 giugno 1955), a c. di P. Bucarelli, L. Sinisgalli, E. Prampolini, Roma, Art Club, 1955.

³⁸ P. Antonello, “*Le arti plastiche e la civiltà meccanica*”, in S. Martelli e F. Vitelli (a c. di), *Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing 2012, pp. 349-60.

³⁹ G. Lupo, *Introduzione. Il luogo delle “due culture”*, in G. Lupo, G. Lacorazza (a c. di), *L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in “Civiltà delle Macchine” (1953-1957)*, Roma, Avagliano 2008, p. 6.

⁴⁰ C. Belli, *A Spoleto, “Sculture nella città”*, “Domus” 394, settembre 1962, p. 55.

moderna”.⁴¹ Il Sindaco poneva l’accento sulla gratuità di questo museo, poiché il “godimento dell’arte antica e moderna è patrimonio comune di tutti gli uomini”; garantiva inoltre l’eccezionalità e la qualità delle opere nonostante potessero sembrare non comprensibili allo sguardo del pubblico e allo stesso tempo faceva appello al comune senso civico per tutelarne la sicurezza. A parte i giornalisti e le personalità del mondo dell’arte internazionale presenti alla cerimonia di apertura, il pubblico della mostra fu costituito da cittadini curiosi e rispettosi di quest’arte di ferro, comparsa così elegantemente nei vicoli e nelle piazze della loro città. Il reportage del fotografo Ugo Mulas, commissionato da Carandente, coglieva tutti gli aspetti della mostra: il “gioioso” rapporto con le fucine Italsider, laboratorio dell’*homo faber* piuttosto che luogo della produzione seriale; la drammatica, epifanica presenza diurna e notturna delle sculture nel borgo spoletino; infine, la quotidianità dei passanti, a volte curiosi, a volte distratti, soprattutto sacerdoti, anziani, bambini, una coppia abbracciata vicino al *Rilievo* di Carmi, oppure lo sfondo di un cinema, o un bar di paese.⁴²

Nel 1962 a Spoleto il coinvolgimento del paese era stato di tipo estetico e contemplativo e soprattutto si era costituito come un dono degli artisti e delle istituzioni alla città di Spoleto che, secondo l’antica consuetudine della commissione, lasciarono “come nel Rinascimento”⁴³ sette delle loro sculture in permanenza. Nel 1967 invece, l’effimera “occupazione” di Fiumalbo da parte degli sperimentatori della poesia visiva, concreta, sonora, della cinematografia indipendente e del nuovo teatro mirava a fare del borgo stesso il proprio spazio espressivo.⁴⁴ Già nel manifesto – un cruciverba in negativo – erano elencate alcune parole chiave che esprimevano le intenzioni della manifestazione: da “poesia murale” a “riti e ritmi nelle piazze”, da “esposizione per le strade” a “città

⁴¹ Manifesto pubblicato in G. Carandente, *Sculture nella città*, cit., p. 159.

⁴² Le fotografie di Mulas, insieme a quelle dell’archivio Carandente e dell’Italsider sono pubblicate in G. Carandente, *Sculture nella città*, cit., e in G. Carandente, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*, Perugia, Electa 1992; le fotografie di Mulas alla serie di sculture prodotta a Voltri da David Smith saranno pubblicate in *Voltron: David Smith*, New York, University of Pennsylvania, 1964. Documentano la produzione e le mostra anche i due servizi RAI, *Sculture nella città* (1962), regia di P. Schivazappa; *Le statue d’oggi nelle vie di Spoleto* (1962), regia: M. R. Cimnaghi; e *L’officina di David Smith* (1962), regia: G. Carandente.

⁴³ G. Carandente, *Sculture nella città*, “Spoletium” 11, dicembre 1962, pubblicato in G. Carandente, *Sculture nella città*, cit., p. 141.

⁴⁴ “[...] lo spazio e basta come ambiente espressivo per eccellenza” afferma Parmiggiani sulla “Gazzetta dell’Emilia”, in E. Gazzola, *Parole sui muri*, cit. p. 17-18.

come oggetto”.⁴⁵ Lo slogan era “un paese a disposizione degli artisti d’avanguardia di tutto il mondo”, l’occasione quella di creare un evento comunitario, d’aggregazione spontanea e inclusiva piuttosto che selettiva, dove gli invitati erano chiamati a partecipare secondo criteri di relazioni generazionali, d’amicizia e condivisione di interessi, in particolare grazie all’iniziativa di Spatola e del gruppo della Galleria Alpha di Modena (Carlo Cremaschi, Giuliano Della Casa, Parmiggiani e Franco Vaccari), ai quali si aggiungevano ulteriori conoscenti e collaboratori.

Così il poeta sonoro Henri Chopin, che diffuse i suoi componimenti da un altoparlante posto sul balcone del Municipio, arrivò a Fiumalbo con i membri della rivista “OU-Cinquème saison”, tra cui François Dufrêne e Bernard Heidsieck, mentre Julien Blaine e la redazione di “Approches” tentarono di coinvolgere più persone possibili nelle loro azioni di teatro e poesia elementare. Nelle scuole, nel Municipio, nelle strade e nelle piazze si moltiplicarono le affissioni, verticali come orizzontali, le strutture effimere di alfabeti concreti, le improvvisazioni e i segnali colorati. Il desiderio di partecipare a quest’occasione unica portò nel borgo modenese intellettuali, poeti e operatori visivi di provenienza e interessi diversi, come Achille Bonito Oliva, il designer A. G. Fronzoni, Munari ed Enzo Mari, lo scrittore Balestrini e l’artista Vaccari, Ketty La Rocca e i membri del fiorentino Gruppo 70, l’austriaco Heinz Gappmayr e il musicista Gerhard Ruhm, Gianfranco Baruchello con le tavole del *Giuoco dell’oca* realizzate per l’omonimo romanzo di Sanguineti (Feltrinelli, 1967). Nel cinema si tenevano le proiezioni dei cortometraggi di Tonino De Bernardi e Paolo Menzio e di Alberto Grifi (*Transfert per Kamera verso Virulentia*, 1966-67, e *La verifica incerta*, 1964, con Baruchello). Grifi e la poetessa Patrizia Vicinelli incominciarono a dipingere un poema murale sulla facciata di una casa; l’inglese Kenelm Cox fece alzare un pallone aerostatico sopra i campi.⁴⁶

Queste giornate di vitale sperimentazione rappresentarono, più che una mostra, un “festival” vero e proprio, un *happening* esperienziale privo di istruzioni o canovaccio concettuale, le cui uniche linee guida erano il comune interesse per le ricerche verbosive e la disponibilità degli spazi pubblici del paese. L’accezione comunitaria dell’esperienza si materializzava nel tendone militare montato appena fuori dal borgo, vicino al fiume, unica struttura per l’ospitalità dei partecipanti, nonché principale oggetto

⁴⁵ Manifesto di Claudio Parmiggiani, Giuliano Della Casa e Adriano Spatola, in E. Gazzola, *Parole sui muri*, cit. p. 16.

⁴⁶ La documentazione delle due mostre a Fiumalbo (1967 e 1968) è stata raccolta per la prima volta in A. Spatola, C. Parmiggiani (a c. di), *Parole sui muri*, Torino, Geiger 1968.

delle rimostranze di alcuni cittadini che lo additarono come prova della promiscuità dei “capelloni” che avevano invaso il loro paese.⁴⁷ Nonostante le polemiche, le provocazioni e l'intervento della polizia che fece togliere i già effimeri manifesti, prontamente riportato dalla Palazzoli sulle pagine di “Bit”, Fiumalbo non era la “tendopoli-beat” sgomberata a Milano nello stesso 1967;⁴⁸ la manifestazione godeva del favore del primo cittadino e del rispetto incuriosito della maggioranza degli abitanti, che osservarono e ascoltarono gli artisti e i poeti animare le loro strade e li lasciarono colorare le mura delle proprie case. Volatilità, improvvisazione e possibilità di replicazione erano le qualità delle operazioni messe in atto a Fiumalbo, il cui obiettivo originario, sganciato da qualsiasi motivazione o ricaduta economica, fu di fatto l'incontro per le strade del borgo. L'uso del manifesto come tecnica artistica non era certo una novità, lo era piuttosto l'utilizzo continuato degli spazi pubblici, delle strade, delle mura delle case di un intero paese come superficie espressiva esterna allo studio e alla galleria, ma soprattutto aperta alla condivisione e alle ibridazioni.

I.1.2. Alla ricerca di un “campo” comune. *Al di là della pittura e Campo urbano*

Nel giro di un anno, con l'aumentare della conflittualità sociale, incominciarono tuttavia a mutare i presupposti di questo gioco alla forzatura degli spazi della creazione artistica. La mappa d'Italia, nel 1967 disegnata da Simonetti su “Bit” riportando gli itinerari espositivi per l'entusiasta nomade d'arte, si ripresentò nel progetto della mostra internazionale del *Nuovo paesaggio italiano*, una serie di interventi artistici provvisori lungo il territorio nazionale – dal traforo del Monte Bianco a Napoli – programmati in concomitanza con la Triennale del 1968, ma che l'occupazione dell'istituzione non fece avverare.⁴⁹

Riprendendo ancora le parole di Lea Vergine, le iniziative che tra 1968 e 1969 tentavano di “connotare criticamente una manifestazione che non fosse la solita e di

⁴⁷ Per le proteste dei democristiani locali, l'intervento della polizia e l'annuncio della ripetizione dell'iniziativa nel 1968 si veda D. Palazzoli, *Man... if est action*, “Bit” 5, novembre 1967, p. 35.

⁴⁸ La tendopoli milanese è ricordata in G. E. Simonetti, *Mondo Beat*, “Bit” 3, giugno 1967, p. 16.

⁴⁹ G. E. Simonetti, “Bit” 3, giugno 1967, p. 34; la mappa-progetto del *Nuovo paesaggio italiano*, è pubblicata all'interno dell'articolo di P. Restany, *Le livre blanc de l'art total*, “Domus” 469, dicembre 1968, p. 45, e in *Una mostra da salvare*, “Almanacco letterario Bompiani”, 1969, pp. 189-192. Il progetto della mostra era di Cesare Casati, Enrico Castellani, Gino Marotta e Emanuele Ponzio, e prevedeva la partecipazione di 36 artisti.

impostarla didatticamente”⁵⁰ sembravano più che altro promuovere una nuova moda, che ingaggiava con lo spazio urbano un rapporto percepito come puramente evenemenziale, e quindi non soddisfacente rispetto alle questioni, sociali e politiche, sorte con forza soprattutto attorno al 1969. In particolare, al centro del dibattito si trovarono due mostre inaugurate nell'estate del 1969: l'VIII Biennale d'arte contemporanea di San Benedetto del Tronto, intitolata *Al di là della pittura*, curata da Gillo Dorfles e Filiberto Menna con la coordinazione di Luciano Marucci, e la manifestazione *Campo urbano*, ideata da Luciano Caramel a Como.⁵¹

Al di là della pittura riprendeva, aggiornandolo, il discorso avviato con *Lo spazio dell'immagine*, mostra tenutasi a Palazzo Trinci a Foligno nel 1967, prima rassegna ad affrontare criticamente la creazione di “ambienti spaziali”, per dirla come Lucio Fontana, attorno alla cui ricerca, come a quella di Ettore Colla, si innestavano le opere degli artisti più giovani.⁵² La Biennale di San Benedetto del Tronto era composta di parti differenti, solo alcune delle quali propriamente espositive. *Esperienze artistiche al di là della pittura* era la sezione più estesa, allestita all'interno dell'edificio dell'allora scuola media superiore “L. Gabrielli”, dove erano anche presenti un'esposizione di recenti edizioni di cataloghi e libri d'arte, la mostra *Internazionale del multiplo*, organizzata con la collaborazione di Munari, e una stanza dedicata alle *Nuove Esperienze Sonore*, dove si potevano ascoltare brani di Giuseppe Chiari, Vittorio Gelmetti, Pietro Grossi e Schäffer Boguslav. Alla sera, nello stesso palazzo, erano proiettati i film della sezione *Cinema Indipendente*. A questo nucleo si aggiunsero poi sei interventi di artisti nello spazio pubblico della cittadina, dalla piazza antistante alla scuola fino al lungomare adriatico, e nelle giornate d'inaugurazione il dibattito *Nuove esperienze creative al di là della pittura*, seguito dall'improvvisazione all'aperto di Chiari, Gelmetti, Steve Lacy e Franca Sacchi, a cui si unirono Boguslav ed Emilio Prini.⁵³

⁵⁰ L. Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, cit.

⁵¹ *Al di là della pittura. VIII Biennale d'arte contemporanea*, 5 luglio-28 agosto 1969, San Benedetto del Tronto (AP), catalogo edito dal Centro Di di Firenze, 1969; *Campo urbano: interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*, 21 settembre 1969, Como, catalogo a cura di L. Carameni, U. Mulas, B. Munari, Como, C. Nani, 1969.

⁵² M. Calvesi, *Strutture del primario*, in *Lo spazio dell'immagine* (Palazzo Trinci, Foligno, 2 luglio – 1 ottobre 1967), a c. di U. Apollonio, G. C. Argan, P. Bucarelli, et al, Venezia, Alfieri 1967.

⁵³ Gli interventi erano: *Trasluminazione* di Bruno Centonotte, *Uomouovosfera* di Ugo La Pietra; *Giardino italiano* di Gino Marotta; *Zatteronmarante* di Eliseo Mattiacci; *Il limite del mare - automisur'azione*

Il confronto con la mostra di Foligno di due anni prima e con altri eventi espositivi era dichiarato. Gillo Dorfles sottolineò nel suo testo a catalogo come non si volesse ripetere “una mostra di ‘ambienti’” come quella di Palazzo Trinci – quel 1967 “di stanze, salette e loculi”⁵⁴ nei ricordi di Fabro –; né proporre una rassegna di tendenza, come quella celantiana ad Amalfi, o *When Attitudes Become Form* a Berna. Di queste ultime il critico lamentava l’ermeticità della cornice critica, che a suo parere cristallizzava nella loro ambiguità operazioni concettuali o “povere” di natura effimera; proponeva invece la struttura limpida ma flessibile di *Al di là della pittura* come dispositivo per aprire alla comprensione di pratiche artistiche, sia sonore che visive, di differente provenienza e poetica.⁵⁵

Il filo conduttore della mostra era sintetizzato da Filberto Menna, che in linea con le teorie proposte nel suo recente saggio *Profezia di una società estetica* (Lerici, 1968), sosteneva la risoluzione dell’attuale “crisi” dell’oggetto estetico, dovuta sia alla condizione di disagio provocata dalla sua mercificazione che dal procedere della ricerca artistica in senso anti-mimetico, nella dissoluzione di questa in un vitalistico “spazio estetico totale”.⁵⁶ Il problema della mercificazione era affrontato nella sezione dedicata ai multipli d’artista, compromesso tecnologico munariano che favoriva la produzione seriale come occasione divulgativa, di ampia diffusione non di feticci di mercato, ma di oggetti didattici, d’educazione alla percezione estetica.⁵⁷ La ricerca dello “spazio estetico totale” perseguiva tra i suoi obiettivi, secondo Menna, la creazione di un fruitore ideale, cioè di un individuo (generalmente maschio) quale libera “totalità intellettuale e psicosensoriale”, un uomo come “corporeità totale”.⁵⁸ Questa volontà di esplorazione, espansione e integrazione delle facoltà intellettive e sensoriali, unita all’emancipazione da imposizioni culturali e sociali predeterminate, seguiva un filone di pensiero debitore del ruolo sociale ed etico riservato all’artista e al progettista dalla critica militante di Argan che ne

psicologica di Mario Nanni; *Oh le beau soleil* di Ugo Nespolo. L. Marucci, E. Mennechella (a c. di), *Al di là della pittura. VIII Biennale d’arte contemporanea*, Ancona, Mediateca delle Marche, 2007, CD-Rom di documentazione e ricostruzione della mostra.

⁵⁴ L. Fabro, *Il '67*, in id., *Attaccapanni*, Torino, Einaudi 1978, p. 41.

⁵⁵ G. Dorfles, *Artificiale e naturale nelle ultime correnti artistiche audio-visive*, in *Al di là della pittura*, cit., s.p.

⁵⁶ F. Menna, *Dall’oggetto allo spazio vitale*, in *Al di là della pittura*, cit., s.p.

⁵⁷ B. Munari, *Gli oggetti a funzione estetica*, in *Al di là della pittura*, cit., s.p.

⁵⁸ F. Menna, *Dall’oggetto allo spazio vitale*, cit.

superava l'impostazione umanista e marxista in una vitalistica "ideologia estetica". Generata dalla rilettura dei teorici utopisti e di Marcuse, toccando la psicanalisi di R. D. Laing, questa visione libertaria "eudemonica", alternativa a "rovesciamenti" rivoluzionari, favoriva forme di ricerca artistica comportamentale, concettuale e "ambientale", e si garantì l'apprezzamento di chi rifugiava tesi d'impegno strettamente politiche ed economiche.⁵⁹

A San Benedetto del Tronto, nello specifico, la funzione "liberatoria" propugnata da Menna era funzionale all'accostamento, da un lato, di operazioni artistiche mirate all'espansione o provocazione sensoriale attraverso la sperimentazione tecnologica o l'accumulo di stimoli per eccesso e, dall'altro, di artisti coinvolti nella linea "poverista" promossa da Celant, che agivano attraverso gesti e tecniche essenziali.⁶⁰ Nel dibattito seguente l'inaugurazione, interventi contrastanti discussero se fosse ancora possibile riconoscere delle linee di tendenza specifiche, ad esempio opporre una linea "programmata" a una di tipo "situazionista"; una distinzione che aveva già caratterizzato la mostra di Foligno del 1967, allora enunciata da Celant come tra arte "programmata" e "oggettuale".⁶¹ Tuttavia, erano le osservazioni degli artisti quelle che più davano nota degli stati d'animo di quell'estate 1969. La voce di Gino Marotta – "[...] ho pensato ai giorni precedenti e a quello che stava succedendo" – e le provocazioni di Prini – "Non si sta facendo niente! Non si fa niente..." – esprimevano un'insoddisfazione polemica. Lamberto Pignotti contestò la struttura ancora tradizionale dell'esposizione – "Io avrei preferito che questa fosse stata una manifestazione viva [...]. Ad ogni modo è una mostra: è il lato negativo" –; mentre l'architetto milanese Ugo La Pietra metteva in campo un interrogativo sui fini del lavoro artistico, oltre la cerchia degli interessi specialistici:

⁵⁹ F. Belloni, *Militanza artistica in Italia*, cit., pp. 33-36.

⁶⁰ Nel primo gruppo si possono includere gli interventi di Franco Alfano, Getulio Alviani, Bruno Centonotte, Gabriele Devecchi, Ugo la Pietra, Aldo Mondino, Mario Nanni, Marinella Pirelli; mentre al secondo sono più o meno ascrivibili quelli di Pier Paolo Calzolari, Mario Ceroli, Jannis Kounellis, Mario Merz.

⁶¹ A esempio negli interventi di Trini e Bonito Oliva, trascrizione del dibattito a cura di A. M. Novelli, in L. Marucci, E. Mennechella (a c. di), *Al di là della pittura*, cit., CD-Rom; lo stesso per tutte le citazioni del dibattito a seguire. Stralci del dibattito sono stati anche pubblicati in M. Bandini, *8 Biennale di S. Benedetto del Tronto: Al di là della pittura*, "NAC" 21, 15 settembre 1969, pp. 8-10; C. Melloni, *Sempre a proposito di S. Benedetto del Tronto*, "NAC" 22, 1 ottobre 1969, pp. 8-9. L. Vergine, *Costume d'arte. Una mostra in provincia*, cit., pp. 303. G. Celant, *L'im-spazio*, in U. Apollonio, G. C. Argan, P. Bucarelli, et al., *Lo spazio dell'immagine*, cit., pp. 20-21.

[...] mi sembra interessante che il discorso vada verso quello che si può fare quando [...] un gruppo di operatori, si mettono insieme per produrre dei discorsi che non siano quelli di trovare una destinazione tra quella che è la tendenza dell'arte programmata o la tendenza dell'arte situazionale, ma un tentativo di portare le nostre operazioni a un livello più efficace e più produttivo per gli altri.

A questo interrogativo etico ribatteva in parte Dorfles, interpretandolo come una domanda sulla recezione della mostra da parte della cittadinanza e portando ad esempio il libero uso che facevano i bambini del paese di uno degli interventi pubblici, *Oh le beau soleil* di Ugo Nespolo. L'artista aveva disegnato in strada, con una macchina traccialinee per la segnaletica orizzontale, la sagoma colorata di un sole, i cui raggi creavano differenti percorsi che s'irradiavano dal piazzale vicino la sede della mostra. L'utilizzo spontaneo di questo intervento da parte dei cittadini, fino alla cancellazione del disegno su strada, non rispondeva tuttavia alla domanda di La Pietra. Pier Paolo Calzolari sintetizzò lo scetticismo attorno a questo presunto tipo di partecipazione del pubblico replicando che i bambini erano capaci di giocare "anche senza il sole di Nespolo".

Gli altri interventi all'aperto, quale più quale meno, prevedevano sollecitazioni di tipo psico-sensoriale: le luci psichedeliche proiettate la sera dalla torre metallica di Centonotte; l'azione di La Pietra, isolato e sollevato da terra all'interno di una sfera semitrasparente in polimetilmetacrilato; il giardino di balle di fieno di Marotta; la zattera di Mattiacci. Infine, l'ironico gioco-test psicomotorio in riva al mare di Nanni, dove i partecipanti erano invitati a lanciare verso le onde dei cerchi di plastica legati a corde elastiche, assicurate all'altra estremità a pali di metallo infissi nella sabbia. Nell'orizzonte del lancio i partecipanti potevano così misurare la loro personale tensione verso il "limite del mare". Anche in questo caso i bagnanti di San Benedetto utilizzarono come preferirono il gioco lasciato loro dall'artista bolognese, mentre alcuni critici e artisti amici si prestarono alle regole didattiche di "automisurazione psicologica", redatte da Nanni insieme al matematico Bruno D'Amore, e compilarono il questionario che raccoglieva i dati dei loro tiri.⁶² Secondo il medesimo principio di coinvolgimento, l'estate precedente ad Anfo in provincia di Brescia, durante una delle numerose manifestazioni corali che si

⁶² M. Pasquali, *Regesto*, in *Mario Nanni* (Bologna, Galleria comunale d'arte moderna, 19 gennaio – 28 febbraio 1985), a c. di F. Caroli, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna 1985, pp. 100-102; L. Cannella, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 75-86.

moltiplicarono nel 1968, Nanni aveva svolto l'azione *Interno-esterno*: un lunghissimo nastro di plastica rossa correva per tutto il paese, entrando nelle case, attraversando edifici, piazze e corsi d'acqua, provocando gli abitanti a "ricostruire" il percorso di questo segno rosso anche laddove scompariva alla vista.⁶³ Si può dire che questa azione, come gli ambienti della serie *I giochi del malessere* e *l'Automisur'azione* sulla spiaggia di San Benedetto, rientravano nella "terza via" che critici, come anche Trini, stavano elaborando come personale risposta alla domanda sull'effettivo impegno (politico e sociale) degli artisti. Riacciandosi allo "spazio estetico totale" di Menna e alle sue implicazioni marcusiane, Trini propose nel dibattito a San Benedetto una prospettiva che legasse le opere esposte e le loro tecniche che, secondo il critico, non erano nuove e neppure "ricche oppure povere", ma piuttosto delle "tecniche *endogene*". Spiegava, infatti:

Queste tecniche "endogene" riguarderanno allora lo stesso processo creativo, la volontà di attivare e coinvolgere, ed anche forse la volontà di attivare la richiesta di coinvolgimento e di creatività da parte di coloro che normalmente non sono addetti ai lavori dell'arte. Il mio punto è questo: se c'è indubbiamente una situazione in cui è l'artista che inventa e crea, una situazione dell'individuo verso il mondo, c'è altresì una sua realistica consapevolezza delle regole che regolano e condizionano la sua comunicazione, la sua situazione.

Un'esplicita difesa di chi sperimentava su se stesso, giocava con i propri limiti personali e quelli della propria pratica, sostenendo l'eventualità che, lavorando insieme su denominatori comuni "profondi", s'innescasse un rapporto di "simpatia" con il pubblico non specialista, o di "collusione", come argomentava la Vergine che, scettica rispetto a "una mistica della vitalità perduta", vedeva questa ricerca di un nuovo rapporto col pubblico risolversi in un "gioco delle parti" dove "due o più persone si ingannano reciprocamente".⁶⁴ Trini guardava forse ad alcuni artisti che avevano scelto di giocare in bilico sui limiti del proprio lavoro e dello sguardo altrui. Per esempio, come notato dalla storica dell'arte Claire Gilman, le azioni teatrali de *Lo Zoo* di Pistoletto erano concepite

⁶³ M. Pasquali, *Regesto*, cit. La manifestazione s'intitolava *Un paese + l'avanguardia. Oggetti a funzione estetica. Ambienti. Poesia visuale. Poesia sonora. Musica elettronica. Film sperimentale. Happening* (Anfo, BS, 25 agosto 1968) ed era stata organizzata dal Centro Operativo Sincron (Armando Nizzi, Enrico Pedrotti e Sarenco) di Brescia.

⁶⁴ L. Vergine, *Costume d'arte. Una mostra in provincia*, cit., pp. 303-304.

in diretto e profondo dialogo con i suoi oggetti “in meno” e quadri specchianti, creando all’interno dei parametri di un caos orchestrato un nuovo spazio per il riconoscimento dei limiti di ognuno e delle condizioni per un eventuale “impegno” (artistico o politico).⁶⁵ Fabro rispose invece alla domanda di “responsabilità” con i suoi lavori coevi (*L’Italia*, 1968; *Tre modi di mettere le lenzuola*, 1968), adottando la figura della tautologia come dispositivo principale, e firmò inoltre con la critica Carla Lonzi e Giulio Paolini, durante la contestazione alla Biennale, una richiesta di diritto all’arbitrio, alla “non-identificazione” degli artisti con quei movimenti politici di cui tuttavia era sostenitore.⁶⁶

Trini aveva sperimentato personalmente le sue convinzioni: due mesi prima della Biennale di San Benedetto il critico milanese aveva organizzato e partecipato alla “spedizione collettiva”, intitolata *Area condizionata*, insieme agli altri membri del gruppo dell’Art Terminal, che si erano chiusi per 109 ore nel sotterraneo della Galleria di Franco Toselli in Via Borgonuovo a Milano.⁶⁷ Chiamato sette anni dopo a contribuire all’antologica *Attualità internazionali 1972-76* alla Biennale di Venezia, Trini sceglierà come manifesto della sezione da lui curata, *Attivo: performance e dibattiti*, un’immagine iconica di questa atmosfera di ricercata libertà e armonia comunitaria: lo scatto di Paolo Mussat Sartor che lo ritrae di spalle, nell’estate del 1969, mentre lancia uno dei cerchi di Nanni sulla spiaggia di San Benedetto del Tronto.

Ritornando al dibattito sulle opere e azioni realizzate nello spazio pubblico per *Al di là della pittura*, la chiusa della battuta di Calzolari riguardo l’effettiva ricezione e utilità di questi interventi poneva, di certo inconsapevolmente, un nodo importante. L’artista aggiungeva, infatti, che “[...] con tutto il rispetto per il sole di Nespolo, per fortuna [i bambini] hanno degli strumenti molto precisi”. Quest’affermazione, apparentemente banale, preannunciava tuttavia quello che per alcuni sarebbe stata un’inversione di prospettiva fondamentale: non più un’attenzione allo sguardo di uno

⁶⁵ C. Gilman, *Pistoletto’s Object Theatre*, in *Michelangelo Pistoletto. From One to Many* (Philadelphia, Philadelphia Museum of Contemporary Art, 2 novembre 2010 – 16 gennaio 2011; Roma, MAXXI, 3 marzo – 26 giugno 2011), Philadelphia, Philadelphia Museum of Contemporary Art 2010, pp. 81-107.

⁶⁶ L. Fabro, *Ottobre 1967*, in id., *Attaccapanni*, cit., p. 47, Id., *Millenovecentosessantotto*, p. 60-61, e *1968*, p. 63. C. Lonzi, *Autoritratto*, Milano, et al., 2010, pp. 175-76 (1° ed., Bari, De Donato, 1969).

⁶⁷ T. Trini, *Mostre*, “Domus” 474, maggio 1969, p. 45. Dalle ore 21 del 24 aprile alle ore 9 del 29 aprile 1969, rimasero chiusi nella stanza sotterranea Thereza Bento, Carlo Bonfà, Vincenzo Dazzi, Antonio Dias, Paolo Lomazzi, Renato Maestri, Armando Marocco, Livio Marzot, Gianni Emilio Simonetti, Tommaso Trini.

spettatore universale, alle sue dinamiche percettive; non una complicità dei sensi, un coinvolgimento della sua presenza corporea in azioni e processi in parte naturali e in parte artificiali; piuttosto un interesse per gli “strumenti” creativi già in possesso dell’altro, del non-specializzato, strumenti percepiti come nuovi e sconosciuti all’artista di professione.⁶⁸ Recensendo allo scadere dell’anno la mostra di San Benedetto su “Domus”, Trini riprese il commento di La Pietra sulla supposta inutilità dei, pur pregevoli, interventi artistici quando questi rimanevano in sostanza avulsi dal contatto con il tessuto sociale e urbano. Il dubbio che il vitalismo di questi gesti corresse il rischio di scadere in retorica permeava anche il commento del critico all’altra celebre rassegna pubblica dell’anno, quella organizzata a Como da Luciano Carmel.⁶⁹

La manifestazione comasca fu promossa come momento d’innovazione nel genere, poiché era programmaticamente costruita attorno alla “ricerca di un rapporto reale [...] tra gli artisti, gli abitanti di una città e la città stessa” e perché non commissionava opere in sé concluse, ma chiedeva agli artisti di proporre per una singola giornata (domenica 21 settembre 1969) “soluzioni effimere o ‘permanenti’, radicali o parziali, eversive o riformistiche” al problema del loro rapporto con la società, con le “necessità della collettività”.⁷⁰ Nonostante le premesse, questa manifestazione era organizzata attorno alla variazione di un vocabolario critico già in voga nei secondi Sessanta, in particolare quello che le dava il titolo: il concetto di “campo”.

Campo urbano: interventi estetici nella dimensione collettiva urbana era stata ideata dallo storico e critico d’arte comasco Luciano Carmel ispirandosi alle teorie proposte nel Corso sperimentale di Educazione alla visione tenuto nel biennio 1968-69 presso l’Istituto d’arte di Cantù dall’architetto milanese Attilio Marcolli – che nello stesso anno trasferiva il suo studio a Como – e poi pubblicate nel volume *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione* (Sansoni, 1971).⁷¹ Le tavole didattiche relative alle lezioni svolte formavano, secondo l’architetto, un manuale introduttivo ai “fondamenti visivi” che faceva sì utilizzo di strumenti mutuati dalle lezioni del Bauhaus, delle teorie gestaltiche (Wolfgang Köhler), della geometria, della topologia e della matematica, ma

⁶⁸ Un testo indicativo del periodo, anche se non da tutti apprezzato, era il *pamphlet* di Jan Dubuffet, *Asfissiante cultura*, Milano, Feltrinelli 1969.

⁶⁹ T. Trini, *L’estensione teatrale*, cit., p. 50; F. Belloni, *Militanza artistica in Italia*, cit., pp. 95-7.

⁷⁰ *Comunicato stampa*, riportato in L. Carmel, U. Mulas, B. Munari (a c. di), *Campo urbano. Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana. Come 21 settembre 1969*, Como, Cesare Nani [1970], s.p.

⁷¹ *Biografia*, in A. Marcolli, *Per un’architettura anatopica*, Firenze, Centro Di 1987, p. 113.

che si configurava principalmente come un dispositivo pedagogico “in funzione della progettazione”, grazie a numerosi esempi tratti dalla storia dell’arte e dell’architettura post-funzionalista (Frank Lloyd Wright, Philip Johnson, Alvar Aalto, Louis Kahn).⁷² In questa raccolta didattica, che voleva “educare attraverso l’arte” (Herbert Read) alla visione e quindi alla progettazione, il concetto di campo era utilizzato per definire un sistema, o un insieme di sistemi, che presentavano caratteristiche e relazioni costanti e all’interno dei quali si muoveva il progettista che, a sua volta, tramite la progettazione, poteva generare la formazione di un nuovo “campo”. Non stupisce quindi che per Marcolli, che parteciperà con un’azione “segnaletica”,⁷³ *Campo urbano* fosse innanzitutto un’iniziativa di “pura visione”, un “*visual design* urbano” che, “muovendo dal presupposto più che verificato che gli abitanti di una città non vedono più le strade e le piazze consuete [...], restando del tutto indifferenti ed estranei verso i significati dell’architettura della città”,⁷⁴ restituisse ai cittadini l’abilità di percepire ed esperire gli spazi pubblici della quotidianità e delle relazioni umane.

Come vedremo, l’importanza data a un approccio scientifico ed “etico” alla didattica visiva poi ampliato alla progettazione urbana di Marcolli costituiva un’elaborazione personale delle proposte di Giulio Carlo Argan nei convegni riminesi tra 1968 e 1970. Facendo ancora un passo indietro, inoltre, il termine “campo” in fisica era stato abbondantemente preso in prestito dalla critica d’arte già durante il dibattito attorno all’informale – ad esempio da Barilli⁷⁵ – e si impose soprattutto nel 1967, nei contributi tesi all’analisi delle nuove pratiche “ambientali” per il catalogo de *Lo spazio dell’immagine*. A partire dal testo di Argan sul maestro Fontana,⁷⁶ quasi tutti i saggi critici utilizzavano questo concetto come grimaldello: Maurizio Calvesi, polemico con le *primary structures* americane, includendo tutti i rapporti “primari” umani (psicologici e

⁷² A. Marcolli, *Introduzione*, in id., *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971, pp. 2-7.

⁷³ Annarosa Cotta, Attilio Marcolli, Giuseppe Giardina, Libico Maraja, Paolo Minoli, *Colore – segnale*.

⁷⁴ A. Marcolli, ‘*Campo urbano*’, *Como*, 1969, in id., *Per un’architettura anatopica*, cit., pp. 102-03.

⁷⁵ R. Barilli, *L’informale*, Milano 1964, p. 53: “[...] luogo ove indefinitivamente si disperde con sottili trapassi l’azione di un oggetto particolarmente attivo, carica, nucleo o presenza [...]”.

⁷⁶ “Determinando il campo, Fontana determina una zona interamente agibile e, quindi, fortemente intenzionata: è un errore credere che tutto il suo lavoro consista nel fare buchi e tagli; un lavoro molto più lungo occorre per determinare il campo e, nel campo, le condizioni che rendono necessario l’intervento ultimo, la perforazione o la spaccatura.”, G. C. Argan, *Lucio Fontana*, in U. Apollonio, G. C. Argan, P. Bucarelli, et al., *Lo spazio dell’immagine*, cit., p. 51-53.

topologici) nel “campo” dell’arte post-informale, proseguendo poi nella ripresa dello spazio del coinvolgimento nel teatro marionettario e in quello totale del barocco italiano;⁷⁷ Celant, citando Calvesi, per costruire la sua definizione di “im-spazio” (immagine spazio),⁷⁸ immediato precedente del più celebre “arte povera”. Infine, Lara Vinca Masini, che affrontava il desiderio degli artisti visivi di investire nelle loro ricerche lo spazio urbano ed extraurbano come un’operazione sull’immagine totale della città, come “campo di accadimenti”.⁷⁹

Nel 1969, l’invito a partecipare alla manifestazione comasca, per quanto impostato su un vocabolario politico – “rapporto reale”, “collettività”, “radicale”, “eversivo”, “riformistico” –, si tradusse di fatto in un laboratorio di didattica artistica, messa in atto dagli invitati per il pubblico domenicale. Nel libro-documentario pubblicato a posteriori Caramel, rispondendo alle polemiche suscitate e in particolare alla citata invettiva di Celant su “Casabella”, ribadiva l’intenzione della mostra di impostarsi come “test”, come laboratorio di verifica, ispirato a quelli pedagogici di Marcolli, privo di una tesi affermativa. Inoltre, rilevava come solo in pochi casi gli artisti che avevano accettato l’invito avevano tentato di approcciare le istituzioni cittadine per instaurare un rapporto sul lungo termine.⁸⁰ Questi erano il già citato gruppo dell’Art Terminal, formatosi in occasione di *Area condizionata*, e Luciano Fabro.

Il gruppo aveva inizialmente cercato di proporre una modificazione dell’architettura cittadina: l’apertura, ex-novo, di una finestra in uno degli edifici del centro storico; scelta rivelatasi inattuabile, cui fu preferita un’azione in cui si simulava la sostituzione del cancello dell’orfanotrofio cittadino con la partecipazione dei suoi piccoli occupanti. Fabro, cedendo alla “provocazione in atto verso atteggiamenti ed aspirazioni

⁷⁷ “[...] lo spazio esterno, non meno che lo spettatore, è il ‘campo’ di queste tele-oggetti che creano dunque di fatto, con l’ambiente, delle strutture globali di relazione.” M. Calvesi, *Strutture del primario*, ivi, pp. 12-14.

⁷⁸ “[...] gli artisti si sono posti il problema di come agire di fronte al sistema ambientale [ambientale], non più considerato come spazio-contenitore, ma come ‘campo’ (Calvesi) di forze spazio-visuali.” G. Celant, *L’im-spazio*, ivi, pp. 20-21.

⁷⁹ L. Vinca Masini, ivi, pp. 37-38.

⁸⁰ L. Caramel, s.t., Como, novembre 1969, in Caramel, U. Mulas, B. Munari (a c. di), *Campo urbano*, cit., s.p.

radicali”,⁸¹ rispose alla lettera d’invito chiedendo che la somma prevista per il suo intervento fosse destinata invece all’acquisto di un’equivalente porzione di terreno nel Comune di Como, da iscrivere a catasto a suo nome, in modo da poter agire al di là dei limiti temporali dell’evento e del suo “effimero accertamento di propositi”.⁸²

L’amministrazione comunale si rifiutò di esaminare la richiesta, così, quale unico documento della partecipazione dell’artista, la lettera del settembre 1969 fu pubblicata nel libro-documentario con una postilla di Fabro stesso. La postilla – datata 15 ottobre 1970 e aggiunta da Fabro a ridosso della pubblicazione del volume – impediva che la riproduzione integrale della lettera potesse sembrare solo un’operazione provocatoria o “concettuale”: a distanza di un anno l’artista ammetteva l’ingenuità di questa sua richiesta, allora più che concreta, ma destinata a rimanere inappagata, poiché “nessuna autorità era competente ad ampliarmi quello spazio che in questi ultimi anni [...] si situa entro i confini dell’esercitazione ideologica”. La sperata dilatazione dello spazio d’azione dell’arte nell’ambito di concrete dinamiche sociali non si era, di fatto, verificata, e chi meglio poteva dichiarare questo insuccesso se non un artista assiduo alle ricerche spaziali, ma anche alle funzioni ed enunciazioni della burocrazia (*Atti del Comune di Milano*, 1964) e del mercato (*Cedole dello Spirato*, 1973-74).⁸³

Raffinata esercitazione di didattica visiva – e sonora – o vetrina d’intenzioni ideologiche, *Campo urbano* fu oggetto di drastici consuntivi. Tommaso Trini, che pure aveva partecipato con il gruppo Art Terminal, confessò l’impotenza alla base

⁸¹ L. Fabro, *Domanda di cessione di terreno nel territorio comunale*, in Caramel, U. Mulas, B. Munari (a c. di), *Campo urbano*, cit., s.p.; vedi anche, L. Fabro, *Racconto alcuni fatti e come li feci accadere*, in id., *Attaccapanni*, Torino, Einaudi, 1978, pp. 85-86.

⁸² Ibidem.

⁸³ “Ebbene in questa pattumiera della civiltà l’elemento che trovo meglio utilizzabile è proprio il concetto di spazio. È biodegradabile, forse per la sua doppia natura: oggettiva e metaforica. Il fatto che nell’arte lo spazio fosse adoperato in senso strettamente metaforico, mentre il senso oggettivo veniva lasciato al catasto, mi lascia libero da ogni vincolo scolastico.”, L. Fabro, *Atti del Comune di Milano. Protocollo generale n. R21 567163, T22 800694, N08 390565, al 15 3 1964, S19 122612, X06 141892, R16 628360*, in id., *Attaccapanni*, cit., pp. 11-16. Tra 1973 e 1974 Fabro emette 100 cedole al portatore per raccogliere, e in parte recuperare, le spese di produzione della scultura *Lo Spirato* (1968-73), e poter gestire in proprio l’opera, lontano da speculazioni di mercato.

dell'iniziativa durante il dibattito a Como prima e tra le pagine delle riviste poi.⁸⁴ Echi del recente clima di protesta e tensione erano qua e là presenti: l'*Antimonumento alla Vittoria* di Valentina Berardinone, dipinto con vernice rosso sangue e inaugurato tra fanfare e mortaretti fumogeni; l'azione *Segnaletica orizzontale*, coordinata da Enrico Baj insieme a Ermanno Besozzi, Inse Bonstrat e Bruno Molli, che inscenava un sarcastico "colpo di stato" sulla sagoma della bandiera italiana disegnata sul selciato della piazza e su poster e volantini. Tuttavia, questi rimandi erano tanto lontani da un'effettiva ricerca di "rapporto reale" – come da comunicato stampa –, quanto da quell'atteggiamento di "guerriglia urbana" proposto agli albori delle contestazioni nei testi di critica militante. Anche il gruppo composto da Edilio Alpini, Davide Boriani, Gianni Colombo e Gabriele Devecchi, che aveva partecipato ai primi stadi di ideazione della manifestazione e tentato di studiare lo spazio urbano cittadino, ripiegava su un'azione spettacolare dal titolo *Tempo libero: struttura temporale in uno spazio urbano*: un temporale artificiale, che la sera si abbatté sul pubblico in piazza e, seguito dalla magniloquente *Marcia funebre o della geometria* di Paolo Scheggi, concluse non senza ironia questo giorno festivo dedicato all'arte in città.

Di recente Romy Golan, in un'analisi degli enunciati visivi espressi in quel foto racconto che è il libro-documentario di *Campo urbano* – per la storia dell'arte impostato da Munari e Mulas secondo la temporalità del *flashback* grazie a diversi espedienti estetici – ha notato come la rassegna comasca, con i suoi interventi effimeri, dispersi e spesso teatrali, ammiccasse sì ad altrettanti momenti storici di pubblica, liberatoria coralità, ma che tuttavia adottasse un comportamento ellittico, di "eclissi", nei confronti della memoria architettonica e urbana della città, in particolare del suo passato fascista.⁸⁵ Un esempio su tutti: le azioni degli artisti, concentrate nel centro storico cittadino, evitarono di spostarsi appena dietro il Duomo, nella pur centrale Piazza del Popolo sede della severa ex Casa del Fascio, capolavoro razionalista di Giuseppe Terragni.

Eppure l'anno precedente si era tenuto a Como un convegno internazionale in occasione del venticinquesimo anniversario della morte di Terragni, dedicato alla sua eredità in architettura; vi aveva partecipato anche Caramel, con un intervento riguardo i

⁸⁴ L. Caramel, s.t., Como, novembre 1969, in Caramel, U. Mulas, B. Munari (a c. di), *Campo urbano*, cit., s.p.; T. Trini, *L'estensione teatrale*, cit., p. 50. Anche, *A Como. Campo urbano*, con testi di L. Caramel, T. Trini e G. Beringheli, "NAC" 23, 15 ottobre 1969, pp. 6-9.

⁸⁵ R. Golan, *Campo Urbano. Como, 1969*, in E. Pelkonen, C. Chan, D. A. Tasman (a c. di), *Exhibiting Architecture: A Paradox*, New Heaven (CT), Yale School of Architecture 2015, pp. 46-57.

rapporti con gli esponenti locali di arte non figurativa.⁸⁶ La rivista “L’architettura”, diretta da Bruno Zevi, aveva anticipato il convegno con un numero documentario (*Omaggio a Terragni*) e ne aveva pubblicato gli atti nel maggio 1969.⁸⁷ L’intento era di colmare un vuoto storiografico, riposizionando la figura dell’architetto del Regime all’interno del dibattito modernista, pubblicando documenti inediti, avvalendosi sia di voci istituzionali sia di testimonianze di amici e conoscenti per discuterne le invenzioni formali aggirando la militanza fascista, in nome di una presunta autonomia dell’avanguardia o attraverso episodi biografici.⁸⁸ Una risposta al convegno venne sulle pagine di “Casabella” da Peter D. Eisenman, allora direttore dell’Institute for Architecture and Urban Studies di New York e autore della definizione di *conceptual architecture*,⁸⁹ che dispense come irrilevante un discorso estetico-formale attorno all’opera di Terragni, per dedicarsi a un’analisi linguistica (attraverso Barthes e Chomsky) della struttura sintattica del suo progettare.⁹⁰ L’edificio e il suo architetto erano quindi oggetto di grande attenzione teorica proprio nel biennio 1968-70, ma in modo funzionale agli interessi delle diverse parti che, per quanto portatrici di tesi divergenti, preferivano non ricostruire l’ex Casa del Fascio nella sua qualità di oggetto storicamente collocato e ignorare il valore iconografico, comunicativo e politico del suo progetto globale, inclusi gli apparati decorativi e propagandistici pensati da Marcello Rizzoli, Mario Radice e Terragni stesso.⁹¹

Allo stesso modo – si potrebbe dire “universalista” – si comportavano gli interventi artistici di *Campo urbano*. Cercando di coinvolgere un pubblico più ampio possibile e di creare, non sempre riuscendoci, un’atmosfera di coralità, le azioni dei

⁸⁶ L. Caramel, in *L’eredità di Terragni e l’architettura italiana, 1943-1968. Atti del convegno di studi – Como – 14-15 settembre 1968*, “L’architettura. Cronache e storia”, XV-1, 163, maggio 1969, pp. 10-12.

⁸⁷ *Omaggio a Terragni*, “L’architettura”, XIV-3, 153, luglio 1968; “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana, 1943-1968...”, cit.

⁸⁸ G. C. Argan, *Relazione*, in “L’eredità di Terragni e l’architettura italiana, 1943-1968”, cit., pp. 6-8; *Ricordi e testimonianze*, in *Omaggio a Terragni*, cit., s.p.

⁸⁹ P. D. Eisenman, *Notes on a Conceptual Architecture: Toward a Definition*, “Design Quarterly” 78-79, 1970, pp. 1-5; ampliato in Id., *Notes on a Conceptual Architecture: Toward a Definition*, “Casabella” 359-360, dicembre 1971, pp. 49-57.

⁹⁰ P. D. Eisenman, *Dall’oggetto alla relazione: la Casa del Fascio di Terragni*, “Casabella” 344, gennaio 1970, p. 38-41; ricerche riviste e pubblicate in id., *Giuseppe Terragni. Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Press 2013.

⁹¹ C. Casero, *La Casa del Fascio di Como e la sue “decorazioni”. Uno strumento di comunicazione del potere*, “Ricerche di S/Confine” I 1, 2010, pp. 118-134, <http://www.ricerchedisconfine.info/>

partecipanti applicavano i metodi del design ambientale, della psicologia della forma, oppure della performance e del teatro di strada a un contesto cittadino pensato per sommi *tòpoi* urbanistici – il duomo, la piazza, le vie commerciali, il lungolago. In questo disattendendo le entusiastiche premesse espresse qualche giorno prima da Caramel stesso recensendo un'altra mostra di quell'estate, *Nuovi Materiali nuove tecniche* a Caorle, ma anticipando, di fatto, la sua *Campo urbano*.

Da un'impostazione quasi sempre solo linguistica, di sperimentazione sulla forma, sui materiali, sulle tecniche, oppure meramente strumentale, ci si è spostati in un fitto intrico di relazioni ed implicazioni, quali l'esigenza di espansione in una dimensione urbanistica, la volontà di coinvolgere, in ogni senso, larghi settori di fruitori, di passare dal distacco all'intervento, dalla sperimentazione "fredda" all'azione impegnata, da fare artistico autonomo a posizioni sotto il segno dell'*eteronomia*.⁹²

L'architetto Gianni Pettena, che si unì all'ultimo alla manifestazione e si chiese "Come mai quasi tutti hanno scelto la piazza?", rispose utilizzando anch'egli questo spazio, dove raccolse i panni sporchi dei cittadini comaschi, stendendoli di fronte al duomo e alludendo così a quella parte, forse più povera, della cittadinanza schermata dall'elegante scenografia del centro storico.⁹³ Tuttavia, quest'effimera e ironica visualizzazione delle ipocrisie e divisioni sociali interne alla struttura urbana non possedeva riferimenti specifici a Como; la città, infatti, "per quanto poco eccitante, valeva ogni altra".⁹⁴ Anche in questo caso, come per gli altri interventi, dei possibili stimoli "eteronomi" – offerti dalla città comasca e dai suoi abitanti – furono colti e utilizzati spunti generici, che rimandavano vagamente a un'analisi marxista delle configurazioni urbane, alla vitalità movimentista, alla comunicazione visiva, o a un perduto sentimento comunitario, da ricreare o parodiare con altri mezzi. Questo nuovo rito artistico però naufragava –

⁹² L. Caramel, *Nuovi Materiali nuove tecniche a Caorle: inopportune mescolanze*, "NAC" 21, 15 settembre 1969, pp. 12-13; corsivo dell'autrice.

⁹³ "La scenografia storicizzata è lo schermo che ci illude sulla città. La piazza illude illude", G. Pettena, in U. Mulas, B. Munari (a c. di), *Campo urbano*, cit., s.p.

⁹⁴ T. Trini, *L'estensione teatrale*, cit.

secondo Lea Vergine – nella mancata complementarità tra partecipanti e pubblico, nella sostanziale apparenza e velleità delle proposte.⁹⁵

Tornando alla parentesi temporale – l'anno 1969 – in cui s'inaugurarono sia *Campo urbano* a Como sia *Al di là della pittura* a San Benedetto, da un lato era forse difficile, se non impensabile, progettare e realizzare un'operazione artistica che affrontasse, non ellitticamente, il potere simbolico dell'edificio di Terragni, allora come oggi occupato dalla Guardia di Finanza, in mesi contrassegnati dall'intensificarsi di attentati dinamitardi, quasi due al giorno, conflittualità sociale e allarmismo a mezzo stampa.⁹⁶ Dall'altro, entrambe le mostre possedevano caratteristiche degne di nota.

Innanzitutto, il tentativo di incanalare in eventi strutturati l'entusiasmo per operazioni artistiche esterne ai luoghi deputati, sperimentate in modo più "spontaneo" tra 1967 e 1968, portava a interrogarsi sulle ragioni e le finalità del fare mostre "diffuse" nello spazio urbano, ed era strettamente legato al dibattito sulla crisi delle istituzioni e della didattica artistica che pervadeva le pubblicazioni di settore dopo le contestazioni alla Triennale di Milano e alla Biennale di Venezia.⁹⁷ In questa riflessione, nel generale senso di inadeguatezza, emergeva come tratto comune la necessità di coinvolgere le discipline progettuali – chi del dar forma allo spazio abitato dall'uomo, costruito, oggettuale e visivo, aveva fatto il proprio mestiere.

Nello specifico, è possibile individuare in queste mostre le tracce di alcuni atteggiamenti rispetto alla progettazione coevi e divergenti. L'impostazione didattica e laboratoriale di Marcolli accolta da Caramel si ispirava alle tesi che Argan stava promuovendo nei convegni di Rimini e Verrucchio – dal 1968 dedicati al superamento dell'ormai sconfitto progetto progressivo del moderno, in architettura e arte, attraverso

⁹⁵ L. Vergine, *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, cit.

⁹⁶ Tra gennaio e dicembre 1969 sono censite 145 esplosioni, una ventina delle quali attribuite con certezza all'estrema destra di Ordine Nuovo, in un crescendo fino alle quattro esplosioni del 12 dicembre: alla Banca nazionale dell'agricoltura di Milano (Piazza Fontana), a Roma alla Banca nazionale del lavoro, l'Altare della Patria e il Museo de Risorgimento, riconducibili al golpe progettato da Junio Valerio Borghese; in questi mesi la strategia della tensione diviene sempre più un "conflitto di attribuzione" a mezzo stampa, le testate conservatrici coniano il termine "autunno caldo", con intento allarmistico, in previsione delle scadenze contrattuali di quell'anno. M. Dondi, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, cap. III, *1969: il conflitto crescente*, Roma-Bari, Laterza 2015, pp. 100-138.

⁹⁷ Sull'eterogeneità delle proposte espositive e il confronto che le istituzioni, A. Acocella, *Art in the city at the end of the 1960's. Comparing two group shows in Italy and France*, in B. Dufrêne, J. Glicenstein (a. c. di), *Historie(s) d'exposition(s) / Exhibition's stories*, Parigi, Hermann 2016, pp. 31-43.

una serrata indagine delle possibilità offerte dalle pratiche del design ambientale e dall'urbanistica come disciplina totale. Marcolli, allievo di Ernesto Nathan Rogers, di Konrad Wachsmann e discepolo di Argan (sulle cui teorie aveva svolto la sua tesi di laurea), aveva collaborato prima con il gruppo della rivista "Arte oggi", poi con il Centro Pio Manzù, fondato nel maggio 1969 da Gerardo Filiberto Dasi, organizzatore della Biennale di San Marino e dei precedenti convegni di Rimini e Verrucchio, per coordinare i lavori e il nuovo corso dei convegni. Quasi contemporaneamente allo svolgersi di *Campo urbano*, Marcolli aveva partecipato ai lavori del Convegno internazionale di teoria e metodologia della forma, intitolato *Le forme dell'ambiente umano*, che aveva riportato come corrispondente per diverse riviste (vedi I.2.2.). Non a caso, chiudendo la pubblicazione di *Teoria del campo* l'anno seguente, l'architetto milanese concluderà il volume auspicando l'unificazione dell'insegnamento progettuale in un'unica piattaforma, denominata "università di urbanistica".⁹⁸

La sempre più frequente inclusione di figure provenienti dall'ambito della progettazione nelle occasioni espositive "urbane" di fine anni Sessanta – i sempre presenti Munari e La Pietra, ma anche le incursioni del gruppo di architetti fiorentini UFO e di Pettena – rifletteva l'interesse dell'ambiente artistico per alcuni percorsi eccentrici dell'architettura e del design italiano.⁹⁹ In particolare, alcuni architetti che dalla metà degli anni Sessanta, come altri colleghi d'oltralpe, stavano trasponendo le proprie proposte (o contro-proposte) progettuali nei nuovi linguaggi, spesso provocatori, delle ricerche visuali e performative internazionali – attingendo dall'immaginario espanso Pop e psichedelico, dalle tecniche della poesia visiva, degli *happening* di Allan Kaprow e di Fluxus, ma anche dalle enunciazioni del concettuale. Sperimentazioni che apparvero già nel periodico *beat* di Sottsass e Pivano "Pianeta Fresco", e furono registrate dall'attento "Marcatrè"; che passeranno poi dalle pagine di "Domus" fino a quelle di riviste internazionali come "AD", per poi radunarsi attorno alla "Casabella" diretta da Mendini nei primi Settanta, il cui corrispondente d'arte, Germano Celant, battezzerà quindi come ricerche di "architettura radicale" (vedi I.2.3. e II.3).¹⁰⁰

⁹⁸ A. Marcolli, *Conclusioni*, in id., *Teoria del campo*, cit., pp. 388-89.

⁹⁹ Si vedano anche, il IV Premio di pittura Masaccio a San Giovanni Valdarno (1968) e le edizioni di Trigon a Graz del 1969 e 1971.

¹⁰⁰ Celant, G., *Radical Architecture*, in *Italy: The New Domestic Landscape; Achievements and Problems of Italian Design* (New York, MoMA, 26 maggio – 11 settembre 1972), a c. di E. Ambasz, New York, Museum of Modern Art, 1972, pp. 380-82.

Alla soglia dei Settanta, le prove di manifestazioni d'arte che si distanziano dalle "sculture in città" per avventurarsi nelle contraddizioni dello spazio pubblico sembrano attestare un esaurirsi delle spinte verso una corralità condivisa da artisti e pubblico, sostituite da altre preoccupazioni. Soprattutto, per alcuni, come approcciarsi non estemporaneamente alla città, in modo che il proprio lavoro s'inserisca con una qualche efficacia nelle dinamiche di produzione di spazi, socialità e cultura.

Nel nuovo anno, dopo l'attentato di Piazza Fontana, i toni persero levità e le proposte si fecero meno ludiche. Il Munari che aveva collaborato a manifestazioni eteree come *UFO – Useless Flying Objects* al suo laboratorio di Monte Olimpino (CO), o agli *11 giorni di arte collettiva* a Pejo, organizzata dalla bresciana Sincron nella persona di Armando Nizzi,¹⁰¹ si scagliò contro le performance e le installazioni promosse a Milano per l'anniversario del Nouveau Realisme, dove "gli artisti invitati vanno a fare in piazza i loro bisogni estetici".¹⁰² Sempre con la Sincron promosse allora a Sant'Angelo Lodigiano, sulle sponde del fiume Lambro, una giornata di protesta internazionale contro l'inquinamento intitolata *Fuoco e schiuma*.¹⁰³ Qui, un manipolo di artisti accorsi spontaneamente aiutò gli abitanti del lodigiano a "mettere a fuoco e schiuma" le loro preoccupazioni quotidiane per il crescente avvelenamento del fiume e delle campagne: producendo manifesti e volantini *shock*; visualizzando – tramite una rete di nylon che la portava fino all'altezza degli argini – la schiuma chimica che aveva invaso il fiume. Infine, aiutando la popolazione ad allestire, come macabra messa in scena, un grande banchetto nel cortile del Castello dove, tra tavoli e bancarelle, erano offerti i prodotti deteriorati dall'inquinamento portati dai cittadini stessi per l'occasione. Mentre Munari sottolineò con slancio la "collettività" dell'operazione, pesci morti, frutta e verdure marce, rifiuti, campioni d'acqua e zolle di terra innaffiate con le acque mortifere del Lambro costituirono per la Vergine "un eccellente quanto involontario esempio di 'arte povera'".¹⁰⁴ Il problema era serio, non si trattava più di reclamare "uno spazio estetico totale", ma facilitare la partecipazione degli abitanti a esprimersi in merito.

¹⁰¹ *UFO – Useless Flying Objects*, annuncio, in "Bit" II 1, aprile 1968, p. 24; G. P. Fazion, *Undici giorni a Pejo: arte collettiva*, "NAC" 21, 15 settembre 1969, p. 19.

¹⁰² B. Munari, *Arte e città: Sant'Angelo Lodigiano*, "L'uomo e l'arte" 1, aprile 1971, p. 30.

¹⁰³ La manifestazione fu organizzata dalla Sincron di Brescia insieme alla Pro Loco del paese, nei giorni 18,19, 20 Settembre 1970. L. Vergine, *Fuoco e schiuma. A Sant'Angelo Lodigiano*, "NAC" 2, novembre 1970, p. 9.

¹⁰⁴ *Ibidem*; B. Munari, *Arte e città: Sant'Angelo Lodigiano*, cit.

Letteralmente “in fiamme” terminò un’altra manifestazione che nel 1970 aveva tentato di portare sullo stesso piano del discorso arte, architettura e urbanistica. Alle pendici dell’Etna, la cittadina di Zafferana Etnea era sede dal 1967 del Premio letterario Brancati, solitamente affiancato da un convegno-dibattito sull’attualità letteraria. Quell’anno si decise di sostituire il convegno con un incontro tra architetti, urbanisti e artisti e una mostra, intitolati *Intervento sulla città e sul paesaggio*. A detta di uno dei promotori, la critica Lara Vinca Masini – membro inoltre della commissione per la mostra del contemporaneo Premio Acireale – incontro e mostra dovevano differenziarsi dalla pletora di manifestazioni in ambito urbano, proponendosi come prova per una discussione comune sui problemi della città catanese, divisa tra emigrazione e tentativi di riconversione turistica.¹⁰⁵ Il convegno si arenò quando alcuni artisti e la maggioranza degli architetti – tra cui erano presenti, Paolo Portoghesi, Vittoriano Viganò, Virgilio Vercelloni e La Pietra, oltre agli architetti locali incaricati del Piano Regolatore – opposero il loro rifiuto alle richieste dell’amministrazione, rigettando un “ruolo di avallo tecnico o di intervento decorativo, in senso evasivo”.¹⁰⁶ Le posizioni si divisero: i più firmarono un documento di protesta; altri proseguirono con la realizzazione delle loro opere e interventi effimeri; Getulio Alviani, La Pietra e Maurizio Nannucci marcarono il passaggio pedonale della piazza – e la loro contestazione all’evento – incendiando delle file di copertoni poste a mo’ di barriera sui due lati.¹⁰⁷ Le proteste degli abitanti decretarono la fine dell’incontro; così andò in fumo quest’ulteriore tentativo, nato secondo Vinca Masini sulla scorta delle proposte dibattute a Rimini,¹⁰⁸ di riunire a un unico tavolo la pratica degli artisti, le teorie degli architetti e le esigenze della cittadinanza.

¹⁰⁵ L. Vinca Masini, *Interventi a Zafferana*, “NAC” 2, novembre 1970, p. 10; V. Fagone, *Premio Acireale*, ivi, p. 11.

¹⁰⁶ U. La Pietra, *Arte e città: Zafferana*, “L’uomo e l’arte” 1, aprile 1971, pp. 30-31.

¹⁰⁷ Foto degli interventi di Vaccari, Baldi, Mari e Tolu, pubblicata a corredo dell’articolo, *Postille a Zafferana. Critici + artisti + architetti*, “NAC” 3, dicembre 1970, pp. 8-9. Foto dell’intervento di La Pietra, Alviani e Nannucci, pubblicata a corredo di U. La Pietra, *Arte e città: Zafferana*, cit.

¹⁰⁸ L. V. Masini, in *Postille a Zafferana*, cit., p. 8.

I.2. Affanni e utopie del progettare

I.2.1. Milano. L'occupazione della Triennale

L'evento che più di tutti riuscì a riunire in un solo luogo artisti, architetti, urbanisti, designer e intellettuali fu l'occupazione della Triennale di Milano nel 1968. Oscurando – oltre che vandalizzando – la rassegna e le sue ragioni, gli otto giorni di occupazione del Palazzo dell'Arte diventarono, più che un'occasione per definire concrete proposte culturali, un avvenimento eclatante che ebbe sia ripercussioni immediate (il boicottaggio della contigua Biennale di Venezia),¹⁰⁹ sia di lungo termine, ma sempre tra gli addetti alle arti. Ricostruendo la mostra perduta, Paola Nicolin ha definito la presenza in assenza della XIV Triennale e della sua occupazione come un *rumor*, una voce che passava di parola in parola negli ambienti culturali anche lontani da Milano.¹¹⁰

Nonostante documenti e proclami, l'assemblea della Triennale non aveva attratto molti operai e studenti del movimento delle vicine università occupate (a parte Brera e il Politecnico); si tentò di far intervenire Mario Capanna ma senza successo, “semplicemente perché [...] Capanna non sapeva che cosa era la Triennale”.¹¹¹ Dal 30 maggio al 7 giugno 1968 si trovarono così a discutere di riforma istituzionale o “abbattimento dello stato borghese” sindacalisti, critici d'arte, galleristi, filosofi, architetti e artisti, oltre che “signori e signore della buona borghesia milanese, venuti a vedere lo spettacolo dell'occupazione”.¹¹² La mostra fu contestata da amici e colleghi degli stessi organizzatori e partecipanti.

La quattordicesima edizione, non più divisa nei settori tradizionali (arte, architettura e produzione), abbracciava il tema del *Grande Numero* ed era coordinata dall'architetto genovese Giancarlo De Carlo. Attorno a un percorso introduttivo, che guidava il visitatore attraverso alcuni aspetti del tema individuati dalla Giunta esecutiva (*Gli Errori, Le Informazioni, Le Prospettive*), erano allestite poi le altre parti della mostra: le partecipazioni nazionali; la mostra della *Decorazione urbana* a cura degli inglesi Alison e Peter Smithson; la *Rassegna del prodotto individuale ad alto livello tecnologico*; una personale su Marcello Nizzoli; la mostra del Concorso nazionale per la sezione

¹⁰⁹ D. Palazzoli, *Diecimila stambecchi del Gran Paradiso vogliono uscire dalle riserve*, “Bit”, giugno 1968, pp. 39-41.

¹¹⁰ P. Nicolin, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Macerata, Quodlibet 2011, p. 23.

¹¹¹ G. E. Simonetti, *Testimonianza*, ivi, p. 268.

¹¹² D. Boriani, *Testimonianza*, ivi, p. 259.

italiana; infine, gli allestimenti italiani nel Padiglione del parco. Il *Grande Numero* – tema caldo del dibattito progettuale post boom economico – era indagato come un fenomeno complesso, che legava proposte riguardanti i rapporti di produzione, la comunicazione, l’organizzazione del territorio, i sistemi di mobilità, ma anche l’abitare individuale, includendo ricerche dal Metabolismo (Arata Isozaki) all’utopismo tecnologico (Archigram), dal visual design di scuola americana (György Kepes) alle provocazioni pop-politiche italiane (Archizoom e UFO). La struttura a tema unico della rassegna, l’argomento sociologico, l’impostazione di ricerca e d’allestimento, che privilegiava la linea di “sintesi delle arti” caratteristica della manifestazione milanese, furono lungamente dibattute dal 1965 al 1968 nelle riunioni del Centro Studi della Triennale, allungandone i tempi di realizzazione (dalla scadenza del 1967 si passò all’inaugurazione nel 1968). Il taglio di “commento del presente” era già stato adottato nella precedente edizione del 1964, intitolata al *Tempo Libero* e curata da Vittorio Gregotti; la mostra tematica del 1968 si poneva quindi come proseguimento di un lungo dibattito che contrapponeva posizioni divergenti. Da un lato chi – con prospettive differenti – proponeva un allargamento orizzontale della disciplina progettuale, per esempio verso l’*environmental design* (Tomás Maldonado)¹¹³ o la gestione collaborativa di sistemi sociali eterogenei e complessi (De Carlo); dall’altro l’Aldo Rossi de *L’architettura della città* (Marsilio, 1966), che già nel 1965 si era dimesso dal Centro Studi, indirizzando ai membri una polemica relazione dove, opponendosi alla genericità informativa della “sintesi delle arti”, chiedeva una mostra i cui “oggetti” (d’architettura, grafica, prodotto) fossero discussi nei loro linguaggi autonomi.¹¹⁴

La mostra del *Grande Numero* raccoglieva quindi richieste di riforma e affrontava argomenti percepiti come urgenti in quegli anni (le trasformazioni del territorio e i conseguenti squilibri sociali e ambientali, gli effetti della tecnologia, il ruolo del creativo nella società, ecc); tuttavia venne considerata “velleitaria”¹¹⁵ e non tanto per il frettoloso allestimento della sala dedicata a *La protesta dei giovani* – un ambiente che alludeva alle barricate studentesche a cura di De Carlo, dell’artista Bruno Caruso e del regista Marco

¹¹³ L. Passarelli, *Intorno al '68. Al servizio del capitale o della rivoluzione? La triennale occupata e altre considerazioni sul design in Italia tra anni sessanta e settanta*, in C. Casero, E. Di Raddo (a c. di), *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Milano, Silvana Editoriale 2009, pp. 89-90.

¹¹⁴ P. Nicolin, *Castelli di carte*, cit., pp. 75-79.

¹¹⁵ D. Boriani, in “L’uomo e l’arte” 5-6, agosto-settembre 1971, p. 52.

Bellocchio. De Carlo stesso non era estraneo a quello che stava succedendo nelle Facoltà di Architettura. Membro fondatore del Team Ten, movimento che aveva operato la definitiva rottura della promozione internazionale delle tesi funzionaliste alla fine degli anni Cinquanta, e autore del Piano Regolatore di Urbino e dei suoi nuovi edifici universitari, l'architetto era allora professore di Pianificazione territoriale e urbanistica a Venezia e, parallelamente, svolgeva una ricerca su richiesta degli studenti dell'occupata Facoltà di Architettura di Milano. A proposito di università e didattica, aveva pubblicato un mese prima dell'inaugurazione della Triennale un pamphlet intitolato *La piramide rovesciata*.¹¹⁶ Qui ripercorreva la storia dell'insegnamento dell'architettura in ambito universitario: dalle prime scuole sorte tra anni Venti e Trenta dall'unione dei corsi di disegno architettonico nelle Accademie di Belle Arti e di quelli di architettura civile nelle Facoltà di Ingegneria, alle occupazioni del 1963-64 fino a quelle iniziate nel 1967. Queste scuole, divise tra cultura scientifica e umanistica, si erano presentate impreparate ai cambiamenti economici degli anni Sessanta continuando, secondo De Carlo, “a sfornare una *élite* di professionisti generici [...]: non avevano prodotto operatori per la pianificazione territoriale né tecnici dell'urbanistica né progettisti urbani né autentici *designers*; tanto meno avevano *prodotto cultura*”.¹¹⁷ L'architetto appoggiava allora l'iniziativa degli studenti milanesi che all'inizio del 1968 avevano dichiarato il Consiglio della Facoltà di Architettura “decaduto di fatto” e, insieme a giovani assistenti e professori progressisti, avevano incominciato a riformularne i programmi di studio, come già era stato sperimentato più notoriamente nel 1966 dagli studenti di sociologia a Trento.¹¹⁸ Nelle tesi de *La piramide rovesciata*, che conteneva anche estratti dei documenti studenteschi, il rinnovamento della didattica universitaria era necessario alla “formazione di una base scientifica per l'architettura del Grande Numero” e alla teorizzazione di una Facoltà “di massa” – contrapposta alla selezione elitaria e contingente all'aumento degli iscritti alle università –, dove alla specializzazione

¹¹⁶ G. De Carlo, *La piramide rovesciata*, Bari, De Donato 1968. Qui è riportato il 18 aprile 1968 come data di fine stampa; inoltre è indicato come lo scritto sviluppasse il testo di una conferenza tenuta per l'Associazione Culturale Italiana in diverse città nella prima settimana di febbraio.

¹¹⁷ Ivi, pp. 40-43; corsivi dall'originale.

¹¹⁸ M. Biraghi, *Università: La facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1963-1974)*, in M. Biraghi, G. Lo Ricco, S. Micheli, M. Viganò (a c. di), *Italia 60/70: Una stagione dell'architettura*, Padova, Il Poligrafo 2010, pp. 87-97.

settoriale si sostituiva la preparazione contestuale dell'urbanistica, concepita come grande, inclusiva "scienza umana".

Alla prova della Triennale, il parametro interpretativo del Grande Numero e le tesi delle "effimere scenografie" in mostra si scontrarono con l'accrescersi del clima di generale protesta, ma soprattutto furono percepite come proposte pur sempre vicine alle mode dettate dall'industria del settore – "il cui prezzo equivale a sei mesi del salario di un operaio"¹¹⁹ – camuffate da astratte speculazioni. Senza distinguere tra le singole intenzioni, gli occupanti attaccarono l'istituzione simbolo di una certa politica culturale italiana. Nonostante gli sforzi teorici e di riforma strutturale, come scrisse il critico Maurizio Vitta nella discussione che si protrasse negli anni Settanta, la Triennale aveva sempre presentato una materia "[...] al confine tra ipotesi teorica e proposta operativa, immediatamente verificabile nella realtà, fra invenzione formale e contenuto funzionale".¹²⁰ Al netto delle teorie, per i contestatori il momento di verifica qui privilegiato era ancora la catena della grande produzione industriale e immobiliare.

Con lo sgombero della polizia e le dimissioni di De Carlo e della Giunta ebbe termine l'occupazione e si vanificarono molte iniziative legate alla Triennale, come il Convegno Internazionale sul Grande Numero (che doveva includere tra i partecipanti Buckminster Fuller, Robert Rauschenberg, Pasolini e Guy Debord) e la già citata mostra del *Nuovo paesaggio italiano*, i cui interventi realizzati in collaborazione con le industrie nazionali dovevano inaugurare il 15 giugno, qualche giorno prima della Biennale veneziana. L'occupazione della Triennale di Milano deluse chi sperava in un'occasione per sperimentare nuove forme, forse più collettive, di lavoro artistico, sulla scia del parigino Atelier Populaire,¹²¹ ma anche delle proposte scaturite in quegli stessi giorni dall'autogestione della Mostra Internazionale del Nuovo Cinema di Pesaro. Nei mesi seguenti dilagarono le contestazioni alle più importanti manifestazioni e istituzioni culturali italiane, spesso messe in atto dagli stessi operatori del settore: dopo la Biennale d'Arte, a fine agosto la Mostra del Cinema di Venezia fu boicottata dai membri dell'Associazione Nazionale Autori Cinematografici (ANAC). Da questi eventi ebbe avvio il dibattito sulla riforma delle istituzioni culturali e sulla didattica artistica, ma anche progettuale, che proseguirà fino a metà degli anni Settanta, seguito dalle principali

¹¹⁹ D. Boriani, in "L'uomo e l'arte", cit.

¹²⁰ M. Vitta, in "L'uomo e l'arte" 5-6, agosto-settembre 1971, p. 46.

¹²¹ Vedi la testimonianza di Michelangelo Pistoletto in J. Galimberti, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, cit., p. 427.

testate di architettura come da quelle artistiche più attente all'argomento, tra cui il bollettino "NAC" di Francesco Vincitorio, le milanesi "L'uomo e l'arte" e "DATA". Gli effetti della contestazione sui singoli furono varie e confuse, dai citati documenti di rifiuto, alle adesioni emotive, fino alle dichiarazioni di delusione o di reclamata autonomia. Tra gli altri, Davide Boriani partecipò nello stesso anno a entrambe le proteste, ai lavori delle assemblee, firmò con Mari e Castellani un documento di rinuncia all'attività espositiva e redasse con Alik Cavaliere una proposta di riforma del Premio Lissone. Tuttavia, anche lui era stato tra le vittime della contestazione: la sua installazione interattiva per la metropolitana milanese, che doveva figurare tra le commissioni pubbliche del *Nuovo Paesaggio Italiano*, non fu mai realizzata.

Proprio commentando questa iniziativa su "Domus" – insieme a molti eventi artistici e non occorsi nel 1968 in Italia, Europa e America – Pierre Restany notava come la commissione di questi interventi s'inquadrasse perfettamente nella "prospettiva del 'progettismo' di G. C. Argan".¹²² L'articolo, intitolato *Le livre blanc de l'art total*, proseguiva quindi sintetizzando i lavori della diciassettesima edizione del convegno riminese guidato dal professore. Gli argomenti discussi in questo convegno e le proposte messe in atto tra il 1969 e il 1970 sono utili per comprendere in quali ragionamenti si trovassero immersi, o a quali prospettive si opponessero, coloro che s'interessavano in Italia ai rapporti tra le arti – intese come arti visive, architettura e design – e a un loro possibile ruolo nelle trasformazioni politiche e sociali che l'Italia e il suo territorio stavano attraversando.

I.2.2. Rimini. Dall'opera d'arte al progetto

Strutture ambientali si tenne alla fine del settembre 1968 e fu l'ultimo dei Convegni internazionali artisti, critici e studiosi d'arte che dagli anni Cinquanta erano stati organizzati nella città romagnola e nelle vicine San Marino e Verrucchio.¹²³ L'anno seguente, gli incontri annuali furono sostituiti dalle attività permanenti del Centro Pio Manzù, fondato nel maggio 1969 e intitolato in nome dell'omonimo designer da Gerardo Filiberto Dasi, promotore dei precedenti Convegni e della Biennale d'arte di San Marino. I lavori del Centro fino ai primi anni Settanta, e al 1970 con la realizzazione della Prima

¹²² P. Restany, *Le livre blanc de l'art total*, Cit., pp. 41-50.

¹²³ 17° Convegno internazionale artisti critici studiosi d'arte, Rimini-Verrucchio-Riccione, *Strutture Ambientali* (21– 24 settembre 1968); i cui atti furono pubblicati in *Strutture ambientali*, Bologna, Cappelli editore, 1969.

biennale internazionale di metodologia globale della progettazione, intitolata *Le forme dell'ambiente umano*,¹²⁴ si configurano tuttavia come il proseguimento del progetto politico-culturale che aveva guidato e caratterizzato i Convegni dal 1963 – quello dello storico dell'arte Giulio Carlo Argan. Nel 1968 anche *Strutture ambientali* subì il clima di contestazione, tanto che tra proteste e mozioni assembleari non si riuscirono a trarre le tradizionali conclusioni dell'incontro. Un cambio di regime era però già imminente, non solo perché Argan aveva aperto i lavori annunciando che il Convegno sarebbe stato propedeutico all'organizzazione di una mostra di design, ma poiché già dopo il 1964 i temi in discussione erano sostanzialmente mutati. L'anno che si contraddistinse per la consacrazione della Pop Art statunitense alla Biennale di Venezia segnò notoriamente un cambiamento di priorità – anche se non di vedute – nella linea militante di Argan, a breve seguito dalla pubblicazione di *Progetto e destino* (Il saggiatore, 1965).

Nel 1963, il professore e presidente dell'Associazione Internazionale Critici d'Arte (AICA) era succeduto a Umbro Apollonio, storico dell'arte e direttore dell'Archivio della Biennale, alla presidenza dei Convegni. Inaugurò così una proficua stagione di scambi, che resero gli appuntamenti riminesi la piattaforma d'incontro privilegiata per una policentrica rete culturale di critici, artisti e intellettuali – da paesi come Spagna, Portogallo, Grecia, Finlandia, Danimarca, Svizzera, Jugoslavia, Polonia, Germania dell'Est, Romania, Colombia, Senegal, Giappone – impegnati nella definizione di una modernità “alternativa” a quella promossa dal binomio Parigi-New York negli anni della Guerra Fredda.¹²⁵ In particolare, era la missione etica arganiana a informare l'impostazione dei Convegni: la dedizione alla storia dell'arte e dell'architettura come strumenti quasi antropologici, a disposizione del “metodologo” per guidare la ricerca artistica contemporanea al di là di *empasse* individualiste, verso un approccio rigoroso al

¹²⁴ A documentazione delle attività del Centro si veda la sua rivista “Strutture ambientali”, in particolare dal N. 1 (maggio 1970) al N. 10 (agosto 1971). Per un primo lavoro sulla storia dei Convegni si veda, F. Boragina, *I Convegni di storia e critica d'arte in Italia negli anni Sessanta*, tesi di specializzazione in beni storici artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2012-2013.

¹²⁵ P. Barreiro Lopez, J. Galimberti, *Southern Networks. The Alternative Modernism of the San Marino Biennale and the Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, in O. Enwezor, U. Wilmes, A. Gupta (a c. di), *Postwar – Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, Durham, Duke University Press, in corso di stampa.

lavoro creativo, di venturiano “orgoglio della modestia”,¹²⁶ che rigettava i bagliori del mercato e della nascente società dei consumi per cercare nuovi modelli di valore identitario e di comportamento operativo. Di qui la pubblica promozione del metodo scientifico dei gruppi di “arte gestaltica” (come il Gruppo T e N in Italia, GRAV in Francia e la galassia delle Nove Tendencije) e di nuove forme di produzione collettiva criticamente e politicamente orientate (come Equipo 57, tra Parigi e Córdoba); ma anche lo scontro con chi percepiva questo austero indirizzo d’umanesimo marxista come un’ingerenza non richiesta – molti artisti italiani –, o autoritarismo patriarcale – la giovane critica Carla Lonzi.

Il successo del Pop, New Dada e del Nouveau Realisme e il declino della stagione dei “gruppi” posero nuovi problemi, dirottando i convegni del 1965 e 1966 su temi sempre più sociologici, rispettivamente: la comunicazione (massmediatica) e la possibilità di individuare una “moderna” arte popolare – anche se le declinazioni del Pop, arte di “reportage”, rimarranno sempre per Argan “anarchia di destra” e “qualunquismo reazionario”.¹²⁷ Le conclusioni del convegno del 1966 aprirono quindi all’argomento di quello successivo che, dedicato alla ricerca di una pubblica funzione sociale per le arti nello spazio visivo della città contemporanea, s’interesserà alle possibilità offerte dall’urbanistica e dai nuovi media (il cinema), e a cui parteciperà anche un giovane Manfredo Tafuri rileggendo in chiave marxista la storia delle utopie del Movimento Moderno.¹²⁸ Da questo incontro, i Convegni e le attività del Centro Pio Manzù fino ai primi anni Settanta cercheranno di rispondere agli interrogativi sulle sorti dell’architettura e della pratica progettuale esposti in *Progetto e destino*, a loro volta legati agli interessi di Argan per il progetto sociale della (scuola del) Bauhaus e il suo fallimento, per la critica architettonica e l’urbanistica (dal 1951 era membro dell’Istituto Nazionale di

¹²⁶ L’espressione, coniata da Lionello Venturi in *Per l’architettura nuova* (“Casabella” VII 1, gennaio 1933), è ripresa nel discutere il progetto politico-culturale di Argan nei primi anni Sessanta in M. Dantini, *Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan*, “Predella” 36, 2014 [aprile 2016], pp. 87-103.

¹²⁷ G. C. Argan, *Progetto e destino*, Milano, Il saggiatore 1965, p. 51. Gli atti del 1965 e del 1966 saranno raccolti in: *14. Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d’arte: Rimini-Verucchio-San Marino, 18-19-20 settembre 1965: Arte e comunicazione: atti 1965*, a c. di G. F. Dasi, Bologna 1965; *Arte popolare moderna*, a c. di F. R. Fratini, Gli incontri di Verucchio, Bologna, Cappelli Editore 1968.

¹²⁸ *Lo spazio visivo della città “Urbanistica e cinematografo”*, Gli incontri di Verucchio, Bologna, Capelli Editore 1969.

Urbanistica).¹²⁹ A sintetizzare con chiarezza questo cambiamento di priorità, dai singoli tentativi delle arti visive alle possibilità più socialmente implicate di urbanistica e design, sono le parole di Argan stesso, intervistato da Tommaso Trini nel corso di due anni (1977-78),¹³⁰ mentre era ancora sindaco di Roma:

Ora, se puoi variare e produrre all'infinito, cosa avviene della qualità? Si riduce a zero: lo stesso concetto di valore scompare. Da qui, la ricerca di un nuovo modello di esperienza e di attività, che, pur non presentandosi con i valori della qualità e della quantità, produca insieme qualità e quantità. Questo nuovo modello è il progetto. L'universo della produzione industriale e del consumo è passato dalle entità finite alle entità progettuali che non hanno fine. Così si è passati dalle opere d'arte finite alla progettualità estetica. E dove la progettualità estetica ha modo di meglio estrinsecarsi? Nell'urbanistica e nel *design*, connessi con la tecnologia industriale, e nei *mass media*. Ecco perché dico che l'arte trapassa nella comunicazione di massa ma come arte, è morta.

È vero, le nuove generazioni tentano di fare arte operando al di là dell'area del tradizionale sistema tecnico delle arti: e, se lo fanno, hanno le loro buone ragioni. Ma il punto su cui sono ancora incerto è questo: hanno ancora a che fare con il concetto di valore?¹³¹

Con il termine “arte” Argan faceva qui riferimento a quella che chiamava arte della fase “storica” occidentale, cioè il punto più alto dell'artigianato: l'oggetto-arte, che da

¹²⁹ G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Einaudi, Torino 1951. L. Cassanelli, *Gli studi di Argan sulla città*, in S. Valeri (a c. di), *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell'arte*, atti del convegno di studi. Roma 26-27-28 febbraio 2003, supplemento a “Storia dell'arte” 112, settembre-dicembre 2005, pp. 72-78. Anche, *Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, atti del Convegno internazionale promosso dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan Roma, 28 settembre 2010, Fondazione Bruno Zevi, a c. di C. Gamba e A. Zevi, Roma, Fondazione Bruno Zevi 2010. Dello storico dell'arte è l'insistenza sull'uso dell'articolo determinativo al femminile – “la” Bauhaus – per sottolinearne soprattutto il progetto pedagogico, di scuola, vedi C. Gamba, *Storie di libri: La Bauhaus di argan*, “L'architettura – cronache e storia” 566, dicembre 2002, p. 862; M. Biraghi, *A proposito di Walter Gropius e la Bauhaus*, in *Progettare per non essere progettati*, cit., pp. 65-109.

¹³⁰ L. Cerizza, *Introduzione. Tommaso Trini: vita, parole, opere e qualche omissione*, in T. Trini, *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a c. di L. Cerizza, Monza, Johan & Levi 2016, p. 15.

¹³¹ G. C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a c. di T. Trini, Bari, Laterza 1980, p. 56.

semplice “cosa” diviene “oggetto totale”, che ha valore di per sé, come summa dei valori etici che uniscono simpateticamente (Max Scheler) una certa civiltà e, allo stesso tempo, ne detta i modelli di riferimento.¹³² Per lo storico dell’arte la produzione industriale di massa aveva determinato una “crisi dell’oggetto”, ora mero bene di consumo “scomposto in *cosa e immagine*”, dato inerte e progetto.¹³³ Non esisteva riconciliazione possibile tra l’opera d’arte (storica) e la società della produzione tecnologica – come nostalgicamente immaginato in quella grande operazione d’artigianato industriale che era stata *Sculture nella città*. L’unico passaggio di valore possibile era verso l’opera d’arte come “progettazione illimitata ed infinita o [...] come reificazione del progettare”.¹³⁴ Inoltre, perché si costituisse come momento di critica all’interno della società contemporanea, la progettazione estetica non poteva essere lasciata a se stessa – in balia delle dinamiche della produzione tecnologica – ma doveva essere socialmente intenzionata, indirizzata ideologicamente.¹³⁵ Ecco quindi la scommessa di Argan sull’urbanistica – la pianificazione – ma anche la sconfitta del suo quadro teorico,¹³⁶ quando durante il mandato come sindaco della capitale riconoscerà che la realtà era completamente diversa dalla teoria e Roma rimaneva: “gente senza case e case senza gente”.¹³⁷

Tornando al nuovo corso dei Convegni di Rimini alla fine degli anni Sessanta, fu in questa parentesi (1968-69) e nelle alacri ricerche del Centro Pio Manzù (simposi, colloqui internazionali, gruppi di studio) che si rafforzano le sue posizioni riguardo urbanistica, design ed ecologismo;¹³⁸ ma anche sulla possibilità per l’Italia di affrontare la propria storia dell’arte come “storia dello sviluppo della città, o [...] dello sviluppo

¹³² Per la ripresa del concetto di “valore” dall’etica del fenomenologo Max Scheler, si veda C. G. Argan, *La storia dell’arte*, “Storia dell’arte” 1-2, gennaio-giugno 1969, pp. 5-36. Per una contestualizzazione del concetto di “crisi” in Argan, C. Subrizi, *Giulio Carlo Argan negli anni sessanta. Prospettive critiche, chiusure della storia*, in *Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell’arte*, a c. di C. Gamba, Milano, Electa 2012, pp. 387-95.

¹³³ G. C. Argan, *Progetto e destino*, cit., pp. 57-59.

¹³⁴ G. C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell’arte*, cit., p. 136.

¹³⁵ Ibidem.

¹³⁶ I. Insolera, *Tra Brunelleschi e Gropius. Arte, Società, Città*, in S. Valeri (a c. di), *Giulio Carlo Argan. Progetto e destino dell’arte*, cit., pp. 68-71.

¹³⁷ G. C. Argan, *Intervista sulla fabbrica dell’arte*, cit., p. 172.

¹³⁸ G. C. Argan, *Urbanistica: spazio e ambiente*, “Metro”, agosto 1970, pp. 10-17.

dell'ideologia urbana", come scriverà nel 1972 per la *Storia d'Italia* edita da Einaudi, ma che aveva già anticipato nel 1969 inaugurando la rivista "Storia dell'arte".¹³⁹

Anche se spesso non dichiarato, il riferimento o il confronto polemico con le posizioni teoriche e le iniziative del professore era un passaggio inevitabile tanto per la critica architettonica quanto per quella artistica, che proprio in quegli anni di "autoanalisi" infiammava il dibattito con nuove proposte. Tra le più note, *Autoritratto* di Carla Lonzi (De Donato, 1969), *Per una critica acritica* di Germano Celant ("Casabella", gennaio 1969) e, di poco precedente ai due, il già citato *Profezia di una società estetica* di Filiberto Menna. Proprio nella sua relazione al Convegno sulle *Strutture ambientali*, il critico d'arte salernitano aveva presentato le tesi della *Profezia*, che sarebbe uscito a qualche mese di distanza, adattandole alla tematica del design ambientale.¹⁴⁰ Sodale di Argan fin dalla sua formazione storico-artistica romana, Menna si distanziava qui dal pessimismo arganiano proponendo, al termine di una rivisitazione delle stesse avanguardie artistiche e architettoniche care al suo mentore (Mondrian, Le Corbusier), il ritorno a un utopismo premarxiano (Charles Fourier) di esteticità diffusa e spontanea, dove il vitalismo delle neoavanguardie (Raushenberg ma anche gli artisti della neonata Arte Povera) potesse far fronte comune con la progettazione aperta, comunitaria di un nuovo *environmental design*. Al socialismo scientifico della disciplina urbanistica, Menna avanzava quindi un socialismo utopistico, di esteticità quotidiana e totale, aggiornando alle teorie degli ultimi profeti della "liberazione" e "autogestione" individuale (come si è già detto, principalmente Marcuse e Laing). Sempre Menna difenderà i Convegni e i loro propositi sulle pagine di "D'ARS" dagli attacchi di una contestazione che rischiava di trasformarsi in "facile agitazione", che non capiva che gli specialisti riuniti in quella sede

¹³⁹ G. C. Argan, M. Fagiolo Dell'Arco, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi 1972, pp. 734-35. "[...] l'arte appare come un'attività tipicamente urbana: e non soltanto inerente, ma costitutiva della città", G. C. Argan, *La storia dell'arte*, cit., p. 14. Con quest'articolo s'inaugura anche la raccolta di scritti a c. di B. Contardi, *Storia dell'arte come storia della città*, Roma, Editori Riuniti 1983.

¹⁴⁰ Steso nella primavera-estate del 1968, il volume uscì per Lerici a fine anno; F. Belloni, *Militanza artistica*, cit., p. 33. La relazione di Menna al convegno si trova in due versioni: come trascrizione discorsiva negli atti, *Strutture ambientali*, cit., pp. 90-95, e come relazione scritta pubblicata in F. Menna, *La regola e il caso. Architettura e società*, Roma, Ennesse 1970, pp. 245-57.

stavano proponendo un “design per la collettività”, i cui protagonisti smettevano i loro abiti di tecnici industriali per vestire quelli degli intellettuali.¹⁴¹

Tra gli specialisti che parteciparono al Convegno del 1968 e ai lavori del Centro tra 1968 e 1969, o che semplicemente vi assisterono, c'erano molti dei nomi del dibattito artistico e architettonico italiano. Accanto a ospiti internazionali – quali, Robert Pagés, cofondatore del laboratorio di psicologia sociale della Sorbona, l'architetto e urbanista inglese Theo Crosby, l'olandese Andries Van Onck promotore del *metadesign* e il tedesco Herbert Ohl, trasferitosi in Italia nel 1968 al termine del suo incarico di rettore alla Scuola di Ulm – parteciparono a *Strutture ambientali*: Umberto Eco, allora professore di Comunicazione visiva presso la Facoltà di Architettura di Firenze e sostenitore dei giovani designer fiorentini,¹⁴² lo studioso di cibernetica Silvio Ceccato, Gillo Dorfles, Maurizio Calvesi, Italo Tomassoni e il citato Menna. Tra gli architetti e i designer, Maldonado, professore a Princeton e presidente dell'International Council of Societies of Industrial Design, sosterrà a Rimini le ragioni della “volontà progettuale” contro quelle dell'utopia e della contestazione con quelle tesi tra pragmatismo ed ecologismo che rifluiranno nel suo popolare pamphlet *La speranza progettuale* (Einaudi, 1970); ma anche Ludovico Quaroni, Leonardo Ricci, Vittorio Gregotti, Franco Albini, Marco Zanuso, Bruno Munari ed Enzo Mari, che deciderà di presentare un testo preparato durante le assemblee della Triennale occupata.¹⁴³

Questa trasversale partecipazione continuerà anche nel 1969, quando Gianni Emilio Simonetti condurrà un gruppo di ricerca su *L'uomo in stato di quiete o di riposo uniforme*, promosso dal Centro studi della firma del mobile Busnelli, e Mosso e Munari sulla programmazione territoriale; mentre Renato Barilli interverrà al parallelo Colloquio di metodologia estetica, *Istituzione aperta e istituzione chiusa*, presieduto da Luciano Anceschi.¹⁴⁴ Attenti osservatori parteciperanno con interesse al Convegno del 1968 e ai

¹⁴¹ F. Menna, *Proposto a Rimini un design per la collettività*, “D'ARS Agency” X 43-44, 30 ottobre 1968 – 10 marzo 1969, pp. 36-38.

¹⁴² A. Wolf, *Superurbefimero n. 7: Umberto Eco's Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.*, “Californian Italian Studies” II 2, 2001, ID: ismrg_cisj_8956, da: <http://www.escholarship.org/uc/item/8q61n35f>.

¹⁴³ *Strutture ambientali*, cit., pp. 65-67.

¹⁴⁴ “Strutture ambientali” 1, *Indagine su “le forme dell'ambiente urbano”*, maggio 1970; “Strutture ambientali” 3, *Colloquio internazionale di metodologia estetica “Istituzione aperta e istituzione chiusa”*

lavori del 1969, facendo sentire le loro voci dissonanti. Francesco Vincitorio riporterà polemicamente gli “affanni e l’utopia” del Convegno nel numero inaugurale di “NAC”, protestando che non si poteva costringere l’operare del progettista-artista “entro precettistiche, sia pure geniali e di estrema sottigliezza etica e intellettuale”.¹⁴⁵ Nel 1969 su “Casabella” – accanto all’articolo di Celant contro le mostre diffuse nel territorio – si riassunsero i lavori del nuovo Centro Pio Manzù, criticandone la tendenza a voler chiuderne forse troppo frettolosamente i risultati. Perfino Menna coglieva tra i partecipanti un’aria di diffuso scetticismo; mentre Tommaso Trini chiosava come l’incontro organizzato dal nuovo Centro, aderente all’Unesco e sostenuto dalla Fiat, apparisse più che altro responsabilmente arroccato e “chiuso”, quando invece “all’aperto non c’è bisogno di convegni ed è un altro discorso”.¹⁴⁶ La Prima biennale di metodologia della progettazione globale del 1970, risultato dei precedenti lavori del Centro, riscuoterà interesse quasi soltanto in ambito architettonico. Più che una mostra, era apparsa come un luogo di presentazione e discussione di ricerche e progetti, diviso (spazialmente e concettualmente) in diverse sezioni metodologiche – didattica, operativa, dibattito –, accumulando un’esorbitante, se non eccessiva, quantità di dati e teorie.¹⁴⁷

Non si può negare che i temi esaminati tra 1968 e 1969 a Rimini e San Marino costituissero un importante termine di confronto, o di tentato superamento, per le maggiori rassegne d’arte che cercavano in quegli anni una connessione con lo spazio pubblico cittadino.¹⁴⁸ Come si è visto, *Al di là della pittura* a San Benedetto del Tronto affrontava l’idea di “crisi dell’oggetto” e le pratiche “ambientali” degli artisti principalmente attraverso l’“ideologia estetica” di Menna; a Como *Campo urbano* tentava

Approccio neofenomenologico e approccio strutturalista, luglio 1970. Anche, “D’ARS” XI, 48-49, novembre 1969 – aprile 1970, pp. 2-46.

¹⁴⁵ F. Vincitorio, *Affanni e utopia*, “NAC” 1, 15 ottobre 1968, pp. 6-7.

¹⁴⁶ F. Colombo, *Strutture ambientali*, cit.; F. Menna, *Rimini: un messaggio dall’arca*, “NAC” 2, novembre 1970, pp. 8-9; T. Trini, *San Marino, la rocca delle strutture ambientali*, “Domus” 480, novembre 1969, s.p. Anche, F. Vincitorio, *Gli accademici*, “NAC” 23, 15 ottobre 1969, p. 5.

¹⁴⁷ A. Mendini, *Il gruppo come alternativa progettuale*, “Casabella” 350-351, luglio-agosto 1970, pp. 5-6; “Casabella” partecipò alla biennale insieme a “Architectural Review” e pubblicò in questo stesso numero alcuni estratti delle relazioni presentate: ivi, pp. 31-42. Anche, *È successo a Rimini*, “Domus” 493, dicembre 1970, pp. 54-55.

¹⁴⁸ “[...] sembra che tutta una categoria di artisti e di critici sia indirizzata a lavorare in questa direzione, e l’Italia, tra gli ultimissimi esperimenti in questo senso, ha vissuto i fatti di Como [...] e quelli di S. Marino [...]”, E. L. Francalanci, *La crisi della città. Trigon 69 a Graz*, “NAC” 25, 15 novembre 1969, p. 12.

in parte di applicare l'esortazione di Argan agli artisti-progettisti di non decorare la città, bensì immettere nello spazio urbano dei messaggi che rieducassero al valore della percezione; a Zafferana Etnea si provò a far discutere urbanisti e artisti sui problemi pratici della cittadina. Questa prima messa in pratica di profezie "liberatrici" o "progettistiche" in cerca di partecipazione corale e sconfinamento organizzato si rivelò un'esperienza insoddisfacente ai più: già "recuperata" dal mercato turistico, velleitaria o fallimentare a seconda del recensore. Anche il clima di generale tensione successivo all'attentato di Piazza Fontana contribuì a mutare gli indirizzi; ma chi ancora sceglieva di ricercare attraverso la propria pratica creativa delle ricadute effettive sulla società, si ritrovò a discutere su come trasformare il proprio lavoro e, in particolare, come riformare o mutare radicalmente quel dispositivo che primo fra tutti costituiva la più diretta occasione di confronto con il pubblico: la mostra (vedi I.3).

I.2.3. Torino. Utopia, rivoluzione, o "mediazione"?

Nel 1968, ad assistere a *Strutture ambientali* e a polemizzare contro le tesi del convegno erano presenti anche altri protagonisti dell'architettura e del design italiano. Vi era il redattore di "Casabella" e socio del milanese studio Nizzoli Alessandro Mendini; quindi i fiorentini Andrea Branzi, Gilberto Coretti, Paolo Deganello e Massimo Morozzi, che insieme formavano il gruppo Archizoom; infine, l'architetto torinese Pietro Derossi, allora assistente di Carlo Mollino presso la Facoltà di Architettura e autore, con Giorgio Ceretti e Riccardo Rosso, del cittadino Piper club (1966) e della discoteca L'Altro Mondo di Rimini (1967).

Nel caotico dibattito che seguì gli interventi dei relatori – tra mozioni assembleari, repliche e abbandoni – gli Archizoom rigettarono le tesi del convegno, dichiarando la loro volontà di distaccarsi da qualsiasi impegno e organizzazione metodologica le istituzioni volessero imporre ad architetti e designer, per ritirarsi "nell'esercizio più stretto e rigoroso della loro professione", nell'attesa degli esiti della "lotta di classe".¹⁴⁹ Derossi intervenne in modo più articolato. Costatata l'impotenza del designer come tecnico industriale e dell'urbanista come teorico a incidere effettivamente sulla produzione di oggetti e strutture urbane, l'architetto torinese accoglieva l'invito di Argan a ricercare un diverso atteggiamento, ma non secondo le linee ipotizzate, dall'alto, dalle consorterie del Convegno. Se si doveva ridiscutere il ruolo del tecnico sia in ambito umanistico sia

¹⁴⁹ A. Brandi [Branzi], in *Strutture ambientali*, cit., pp. 222-23.

scientifico secondo criteri oggettivi, non si potevano ignorare le richieste e le rivendicazioni provenienti in quei mesi da ogni settore. Se ci si proponeva – com'era stato fatto nel Convegno – di progettare una città dove finalmente esistesse un discorso culturale pubblico (*speech*), non si poteva escludere quello che i movimenti di studenti, operai e professionisti stavano elaborando.¹⁵⁰

I modi e le proposte del convegno di Rimini non potevano di certo collimare con le prospettive del gruppo fiorentino, che aveva esordito nel 1966 insieme ai giovani membri di Superstudio proponendo una “superarchitettura” d'ispirazione Pop; né con l'autore del Piper torinese, che pochi mesi più avanti promosse, insieme ad altri membri della Facoltà di architettura di Torino, un convegno-mostra indipendente e auto-organizzato, sotto il nome di *Utopia e/o Rivoluzione*.¹⁵¹

Dal 25 al 27 aprile 1969 si ritrovarono nella Facoltà torinese i principali esponenti delle tesi architettoniche più sperimentali: i gruppi Archigram, Architecture Principe, Archizoom e Utopie, gli architetti Ronaldo Giurgola, Yona Friedman e Paolo Soleri.¹⁵² Derossi aveva avuto occasione di conoscere alcuni di loro nel 1966, quando partecipò, durante un viaggio in Inghilterra, al seminario *I.D.E.A (International Dialogue of Experimental Architecture)* a Folkenstone.¹⁵³ A Torino, accanto ai tecno-utopisti inglesi (Archigram) furono chiamati a raccontare le loro esperienze protagonisti dell'architettura

¹⁵⁰ P. Derossi, *ivi.*, pp. 205-06.

¹⁵¹ I tre giorni di dibattito, esposizione di materiali visivi e occasionali interventi non programmati, si tennero durante i mesi d'occupazione della Facoltà di Architettura e furono sovvenzionati dall'Unione Culturale di Torino. Il gruppo degli organizzatori era composto da: Giorgio Ceretti, Graziella Derossi, Pietro Derossi, Adriana Ferroni, Aimaro Oreglia d'Isola, Riccardo Rosso, Elena Tamagno, a cui si unirono Gianni Vattimo della Facoltà di Lettere e Filosofia, Gian Mario Bravo della Facoltà di Magistero, Carlo Olmo della Facoltà di Lettere e Filosofia, Arnaldo Ferroni della Facoltà di Scienze, e l'ingegnere e redattore di “Quaderni Piacentini” Francesco Ciafaloni. Gli atti furono pubblicati integralmente in “Marcatré” 50-55, febbraio-luglio 1969, pp. 8-141; poi in *Utopia e/o Rivoluzione*, Pollenza-Macerata, altro/la nuova foglio editrice 1975; l'intervento del gruppo organizzatore si trova anche in *Il lavoro architettonico: relazione del Gruppo organizzatore dell'incontro “Utopia e/o Rivoluzione” Torino, 25-27 aprile 1969*, “L'architettura” XV 6, ottobre 1969, pp. 400-01.

¹⁵² Formatosi all'Architectural Association di Londra, il gruppo Archigram includeva Warren Chalk, Peter Cook, Dennis Crompton, David Greene, Ron Herron e Michael Webb; Architecture Principe era composto da Claude Parent e Paul Virilio, Michel Carrade e Morice Lipsi; al gruppo e rivista di sociologia urbana “Utopie”, influenzato dalle teorie di Lefebvre, parteciparono Jean Aubert, Isabelle Auricoste, Jean Baudrillard, Catherine Cot, René Lourau, Jean-Paul Jungmann, Antoine Stinco e Hubert Tonka.

¹⁵³ P. Derossi, *Per un'architettura narrativa. Architetture e progetti 1959-2000*, Milano, Skira 2000, p. 36.

sperimentale dalla Francia (Principe e Utopie) e dagli Stati Uniti (Giurgola e Soleri). L'obiettivo del seminario era cercare di disambiguare le interpretazioni dei due termini, il pensiero "utopistico" e il fine "rivoluzionario", favorendo quelle proposte che avanzassero soluzioni di applicazione immediata, ricongiungendo la coscienza di una "crisi del ruolo" per l'architetto, con una nuova "prassi" (tecnica).¹⁵⁴ Nel concitato dibattito delle tre giornate, incluse le interruzioni degli studenti universitari, si opposero soprattutto le tesi dei gruppi francesi, che contestavano l'"ingenuità" degli organizzatori italiani, mentre il gruppo Archigram fu forse il solo a proporre una dettagliata presentazione, attraverso le immagini dei loro progetti, di un sistema tecnico "rivoluzionario".¹⁵⁵ Il breve racconto del seminario che apparve su "Casabella" diede nota sia della confusione sia dell'entusiasmo che avevano pervaso l'evento, sottolineando come gli architetti intervenuti apparissero non come isolati protagonisti, ma piuttosto catalizzatori di un "processo" (nel doppio senso di sviluppo e dibattito in tribunale) ancora in fieri.¹⁵⁶

Si può considerare *Utopia e/o rivoluzione* come una risposta, sperimentale e internazionale, ai più istituzionali congressi riminesi. Non solo, negli stessi mesi di preparazione del seminario torinese era apparso su la rivista "Contropiano" il celebre articolo *Per una critica all'ideologia architettonica* di Manfredo Tafuri, che in un colpo solo dismetteva tutte le tesi avanzate nel 1968 a Rimini, come quelle neo-avanguardistiche degli architetti riunitisi a Torino.¹⁵⁷ Tafuri, da poco trasferitosi all'Istituto Universitario di Architettura di Venezia, criticò una ad una le posizioni emerse tra 1968 e 1969, sia in ambito artistico che architettonico, e le loro "invenzioni ideologiche": il "neoumanesimo" arganiano che insisteva nell'operare sull'"immagine della città" e i suoi "destini" etici; le "retroguardie" supertecnologiche divise tra "Carnaby Street e nuovo utopismo"; le profezie di "società estetiche"; l'intero articolo *Le livre blanc de l'art total* di Restany, accusandolo di sfruttare una "mitologia marcusiana" per

¹⁵⁴ Gruppo U e/o R, *Relazione introduttiva al dibattito*, in *Utopia e/o Rivoluzione*, cit., s.p.

¹⁵⁵ A. Wolf, *Superarchitecture: Experimental Architectural Practices in Italy 1963-1973*, Tesi di dottorato in Architettura, University of California Los Angeles, 2012, pp. 126-35, ProQuest: <http://search.proquest.com/docview/1163815007?accountid=104321>.

¹⁵⁶ P. Nepoti, *Utopia e/o rivoluzione*, cit.

¹⁵⁷ M. Tafuri, *Per una critica all'ideologia architettonica*, "Contropiano" II 1, gennaio-aprile 1969, pp. 31-79.

predicare solo ambiguità e confusione per l'arte.¹⁵⁸ Viste attraverso le lenti della storia e di quella “critica marxista dell'ideologia” che Tafuri stava elaborando, tutte queste proposte finivano per essere integrali al capitalismo moderno, era mera illusione tentare opzioni “diverse”, all'infuori del lungo e accurato lavoro di demistificazione critica che l'architetto avanzava. Tafuri riprese i suoi aspri giudizi e li dettagliò nel volume *Progetto e utopia* (Laterza, 1973) e, ancor prima, nel saggio che gli fu commissionato per il catalogo della mostra di design *Italy: The New Domestic Landscape; Achievements and Problems of Italian Design*, allestita nel 1972 al Museum of Modern Art di New York (vedi II.3).¹⁵⁹

Alla medesima mostra parteciparono anche Derossi, Giorgio Ceretti e Riccardo Rosso, che insieme a Carlo Giammarco e Maurizio Vogliazzo realizzarono tre “fotoromanzi”, firmandoli Gruppo Strum e mettendoli a libera disposizione del pubblico del museo newyorkese. In questi fotoromanzi – sebbene tre anni più avanti – si trovano sintetizzate, e in parte ampliate, le idee del gruppo di architetti torinesi che avevano organizzato o partecipato al seminario *Utopia e/o rivoluzione*.¹⁶⁰

Il primo, *The Struggle for Housing (La lotta per la casa)*, ricostruiva la storia di un emigrato meridionale arrivato a Torino in cerca di lavoro; il suo tentativo di ottenere un alloggio presso le case popolari della Ges.Ca.L.; l'incontro con altri operai e con il “professore” (d'architettura) che rispondeva, con un'ampia panoramica della situazione italiana, alla domanda: “Dicci, professore, perché non ci danno le case. Dove finiscono i soldi che ci prendono dai salari?”. Infine, ricostruiva le posizioni della sinistra extraparlamentare nella lotta per la casa. Tutti i fotoromanzi terminavano con l'immagine, a sfondo del testo, di uno striscione con il motto di Lotta Continua “Riprendiamoci la città”. Alla fine del secondo fotoromanzo, il Gruppo Strum spiegava al lettore americano come si fosse ispirato alle lotte della nuova sinistra italiana, piuttosto che alle teorie ordinatrici di architetti e urbanisti, e suggeriva inoltre un elenco di letture, tra cui “Quaderni rossi”, “Classe operaia”, “Contropiano”, “Quaderni piacentini” e “Quindici”. Questo secondo fotoromanzo, dal titolo *Utopia*, raccontava – nel personaggio di Derossi stesso – la difficile posizione del progettista, facendo poi parlare in *balloon* separati molte delle utopistiche teorie di “superamento” della disciplina architettonica, tra cui alcune di

¹⁵⁸ Ivi, pp. 72-79.

¹⁵⁹ M. Tafuri, *Design and Technological Utopia*, in *Italy: The New Domestic Landscape*, cit., pp. 388-404.

¹⁶⁰ I tre fotoromanzi furono allegati come inserti a “Casabella” 368-369, agosto-settembre 1972.

quelle presentate a Torino nel 1969 (Archizoom e Soleri), altre in discussione in quegli anni (Joe Colombo, Giancarlo De Carlo, Paolo Portoghesi, Aldo Rossi, Kenzo Tange) e un “igloo” dell’artista Mario Merz.

The Mediatory City (La città intermedia) era il terzo e ultimo fotoromanzo del Gruppo Strum e ne costituiva la proposta politica.¹⁶¹ Era qui riassunto dapprima il “confronto tra le parti” avvenuto nella città di Torino dal 1968 fino al volgersi del decennio. Da un lato, il racconto delle battaglie di operai, studenti e militanti, inclusa la famosa occupazione del quartiere-dormitorio del Nichelino e le iniziative e richieste sviluppate al suo interno (autoriduzione degli affitti, organizzazione della protesta e di mezzi autogestiti di “controinformazione”); dall’altro, la versione del “capitalista” e del “riformatore”, compresa la proposta, in attesa di attuazione, della legge sull’edilizia popolare del 1971. Infine, era tracciato un possibile ruolo per gli architetti “tecnici” della produzione. Questi mettevano le loro conoscenze al servizio della crescita e a difesa della “città intermedia”, non l’organismo pianificato “dall’alto” e celebrato dalle classi dirigenti, ma quello che si andava costituendo come l’insieme dei comportamenti, attività, comunicazioni e relazioni completamente nuove e scaturite “dal basso” in quegli anni. Abbandonando ogni “pretesa di sintesi” e di ricerca “d’aura artistica”, gli architetti desideravano utilizzare in modo “strumentale” il linguaggio tecnico della loro disciplina, e farlo in modo “contestuale”, non cioè riferendosi a un modello d’uomo o umanità universale – interclassista e razionale (funzionale) –, ma in diretta relazione con gli uomini e le donne che stavano cercando di modificare il loro modo di vivere e abitare.¹⁶²

Derossi e compagni diedero qui la loro risposta all’interrogativo che avevano posto ai loro colleghi durante il seminario *Utopia e/o rivoluzione*. Si proponevano, in altre parole, come tecnici della “mediazione” (nel senso di profonda comprensione etica ed elaborazione estetica che il filosofo Hans-Georg Gadamer definisce nella sua ermeneutica),¹⁶³ tra le nuove esigenze di vivere ed esprimersi degli abitanti della città e una possibile attuazione di queste nel contesto economico, amministrativo e sociale del territorio. Il primo passo era dichiarare il loro ruolo “strumentale”, da cui derivava il nome stesso del Gruppo “Strum”, e mettere a punto dei linguaggi di comunicazione e informazione adatti alla “mediazione” di questi bisogni. Si può forse dire che i

¹⁶¹ Colloquio dell’autrice con Pietro Derossi, Torino, 8 giugno 2016.

¹⁶² Gruppo Strum (per un’architettura strumentale), *La città intermedia*, “IN” III 6, luglio-agosto 1972, pp. 4-10.

¹⁶³ Colloquio dell’autrice con Pietro Derossi, cit.

fotoromanzi furono in sé, come medium, il primo contributo del Gruppo. Riprendendo un genere molto popolare all'epoca, utilizzavano fotografie di repertorio, attori, grafici e diagrammi e un impianto coloristico che evidenziava tutti gli strumenti di trasmissione di conoscenze ed esperienze presenti negli apparati figurativi (erano “colorati” i megafoni, i manifesti, gli striscioni, le scritte sui muri, le macchine per il ciclostile, gli edifici delle periferie, le baracche, gli arredamenti desiderati dagli operai e i prefabbricati portati dagli studenti di architettura).¹⁶⁴ I tre fotoromanzi rimasero tuttavia l'unico prodotto di Strum, che si era formato in occasione del progetto della mostra newyorkese, e sebbene Derossi continuerà nell'elaborazione personale di un'architettura “narrativa”,¹⁶⁵ le pubblicazioni di Strum del 1972 offrivano piuttosto uno sguardo retrospettivo sulle esperienze dei tre anni passati. Nei successivi anni Settanta, saranno altre iniziative (vedi II.2 e II.3) a tentare diversi metodi di ricerca e scambio delle conoscenze, o incontro tra il mondo della progettazione tecnica e della creatività non disciplinata.

I.3. Incontro per una (non) mostra.

Il 17 maggio 1969 a Reggio Emilia, nella sala consiliare dedicata alla nascita del tricolore italiano, si aprì la prima di una serie di assemblee pubbliche intitolate *Incontro per una mostra*.¹⁶⁶ Il sindaco comunista Renzo Bonazzi e i suoi colleghi dei vicini comuni di Correggio e Sant'Ilario d'Enza avevano indetto l'iniziativa con l'obiettivo di ripensare la propria politica culturale e, in particolare, i tradizionali premi di pittura comunali – il Premio Tricolore, il Premio Sant'Ilario e quello di Correggio. Vista la contestazione dell'ultimo anno a tutte le principali manifestazioni culturali, oltre alla cittadinanza, furono invitati a partecipare critici, artisti e professionisti del settore che si erano interessati al dibattito. Le intenzioni dei comuni erano molto chiare: volevano unire le

¹⁶⁴ Direttore della fotografia per il tre fotoromanzi di Strum era Paolo Mussat Sartor. Tra le fotografie utilizzate, Amit Wolf rintraccia alcuni interventi dei collettivi universitari d'architettura di Torino, con strutture prefabbricate, nelle periferie-dormitorio; A. Wolf, *Superarchitecture: Experimental Architectural Practices in Italy 1963-1973*, cit., p. 119.

¹⁶⁵ P. Derossi, *Modernità senza avanguardia*, Milano, Electa 1990; Id., *Per un'architettura narrativa*, cit.; Id., *L'avventura del progetto. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, Milano, Franco Angeli 2012.

¹⁶⁶ Le assemblee indette dai tre comuni emiliani si tennero nella Sala del Tricolore del Comune di Reggio Emilia il 17 e 27 maggio, il 3 giugno 1969 e il 14 marzo 1970.

forze per ideare una manifestazione innovativa (anche sul piano nazionale) e per questo si rendevano disponibili alla discussione, ma chiedevano che i protagonisti dei “fatti d’arte” s’impegnassero a rivedere il loro rapporto con la città, mettendosi al servizio delle sue esigenze. Da subito però l’incontro prese una piega diversa, ci si chiese: è ancora lecito fare una mostra?

Gli incontri di Reggio Emilia furono riportati sul notiziario indipendente “NAC” da Carlo Arturo Quintavalle e la stessa rivista ne pubblicò gli atti nell’estate dal 1971, come contributo ai temi che si stavano dibattendo ormai da tre anni.¹⁶⁷ Nella primavera del 1969, al riaprirsi della stagione espositiva, l’editore Francesco Vincitorio aveva proposto di incominciare proprio dai tanto avversati premi locali per pensare delle possibilità di riforma per le istituzioni culturali italiane: dai musei alle scuole d’arte. Da qui inizieranno una serie di interventi, di botta e risposta, sui temi delle “strutture”, dei “centri di documentazione”, della “legge del 2%” e della “didattica” che, in parallelo a quelli sulla critica d’arte, si prolungheranno fino alla metà degli anni Settanta. Era all’interno di questa serrata discussione che si collocava anche l’articolo di Celant per “Casabella” del novembre 1969 contro le mostre estive e la sua proposta di sostituirle con dei centri permanenti di documentazione delle esperienze artistiche contemporanee. Sempre in questo confronto si faceva più volte riferimento agli incontri di Reggio Emilia: citati come esempio positivo da Caramel, qualche mese prima di *Campo urbano*; ripresi da Vincitorio nei suoi riepiloghi, con qualche riserva sull’ormai gettonata metodologia assembleare.¹⁶⁸

Per la riformista “NAC” le direttive per un cambiamento delle istituzioni artistiche si sviluppavano sostanzialmente su due linee: la creazione di un circuito di commissione pubblica alternativo al mercato e decentrato territorialmente; l’attività permanente di documentazione e divulgazione delle esperienze d’arte, inclusa la didattica scolastica. È invece interessante notare quali furono i risultati delle assemblee emiliane, o piuttosto quali indirizzi di lavoro ne scaturirono, pur non arrivando ad alcun risultato concreto.

Come anticipato, i partecipanti alla prima assemblea esordirono mettendo in dubbio la liceità o meno di realizzare una mostra di opere d’arte. Le posizioni tra gli

¹⁶⁷ C. A. Quintavalle, *Dibattito per una mostra*, “NAC” 17, 15 giugno 1969, p. 5; Id., *Reggio Emilia atto II*, “NAC” 18, 1 luglio 1969, p. 5. *Inserito: atti delle assemblee di Reggio Emilia*, “NAC” 6-7, giugno-luglio 1971.

¹⁶⁸ L. Caramel, *Una proposta prematura*, “NAC” 19-20, 15 luglio 1969, p. 6; F. Vincitorio, *Primo round*, “NAC” 21, 15 settembre 1969, p. 4.

intervenuti si suddivisero principalmente tra chi difendeva la possibilità di realizzare un'esposizione, senza giurie e premi ma tematica, che affrontasse cioè un problema sentito dalla comunità e invitasse gli artisti a interrogarlo, e chi preferiva che gli artisti lavorassero dall'interno e al servizio della cittadinanza, per proporre delle soluzioni professionali (estetiche) a esigenze sollevate di volta in volta. Tra gli intervenuti, il critico Franco Solmi proponeva una mostra sul problema dell'"autoritarismo" con un grande catalogo di documenti – anticipando la linea poi adottata dall'Ente Manifestazioni Artistiche Bolognese negli anni Settanta;¹⁶⁹ i pittori Remo Gaibazzi e Concetto Pozzati all'opposto contestavano qualsiasi esposizione. Coordinati dallo stesso Corrado Costa animatore di *Parole sui muri* a Fiumalbo nel 1967, ora in veste di membro della commissione arti visive del Comune di Reggio Emilia, presero parte all'incontro, tra gli altri, anche Francesco Arcangeli dall'Università di Bologna e Quintavalle da quella di Parma, che proponeva l'inclusione nella manifestazione anche di architetti e designer. Pochi furono gli interventi di cittadini o professionisti estranei all'arte, mentre il numero di artisti e critici crebbe con i seguenti incontri. Dal 27 maggio si unirono da Milano gli artisti Alik Cavaliere, Davide Boriani, Enzo Mari, Giangiacomo Spadari e il critico Mario De Micheli. Quindi anche Enrico Castellani, Giovanni Rubino animatore del futuro Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, Zeno Birolli da Brera e da Bologna lo scrittore Marcello Azzolini, il pittore Tullio Vietri, i critici Giovanni Maria Accame, Renato Barilli e Ennio Scolari.

Come notarono gli stessi organizzatori, il dibattito allargò i propri orizzonti e dal problema della mostra si passò a chiedersi come fosse possibile affrontare il rapporto tra gli artisti e il pubblico. Si dovevano tenere separati i reami della sperimentazione artistica e quello della sua divulgazione al pubblico, escogitando dispositivi (espositivi o meno) di mediazione? Dedicarsi a temi civili di interesse comune? Oppure lavorare a stretto contatto con la comunità cittadina, per esempio con le scuole, gli ospedali psichiatrici (sull'esempio di Franco Basaglia), i comitati di quartiere e gli assessorati all'urbanistica? Le idee erano confuse. Si propose così di compiere delle ricerche di tre mesi, divisi per

¹⁶⁹ S. Catenacci, *Documenti d'arte impegnata: "Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto"*, Bologna 1972-73, in F. Gallo, A. Simonicca (a c. di), *Effimero: il dispositivo espositivo, tra arte e antropologia*, Roma, CISU, 2016, pp. 159-68.

gruppi a seconda delle preferenze: partecipazione alla gestione della comunità; tema sociale; mostra.¹⁷⁰

Il primo gruppo fu quello che ricevette più adesioni e le cui intenzioni erano il risultato delle proposte di Boriani e Cavaliere, Mari e Quintavalle. I primi due artisti avevano riscosso pareri positivi con la loro *Proposta per il Premio Lissone* del 1968: la sostituzione del premio con una fase di ricerca sull’“habitat”¹⁷¹ del paese, da svolgere pubblicamente, con i cittadini, ma anche con l’aiuto di professionisti di altre discipline (sociologia, urbanistica, psicologia, ecc). L’obiettivo era quello poi d’individuare delle possibilità d’azione per gli artisti, che avrebbero messo alla prova i propri repertori usuali e sperimentato modi di lavorare prima a loro lontani. Mari aveva posto l’accento su il concetto di arte come “ricerca”, evidenziando la necessità di studiare delle strategie di comunicazione di questa il più possibile trasparenti e non mistificanti – posizioni che definirà poi nel volume *Funzione della ricerca estetica* (Edizioni di Comunità, 1970) e nella sua provocatoria *Proposta di comportamento* del 1971.¹⁷² Quintavalle, attraverso il suoi interessi per lo studio dell’architettura, della grafica pubblicitaria, ma anche del fumetto, aveva indicato come principale problema da affrontare quello del “rapporto con l’ambiente” e che forse, laddove altri tentativi avevano fallito (le mostre di sculture all’aperto), sarebbe stato più proficuo tentare di mettere a confronto in modo concreto gli artisti e la “possibilità civile di abitare”.¹⁷³

Nove mesi più tardi, quando ci si trovò all’ultimo incontro per raccogliere i risultati delle ricerche, il documento presentato dal gruppo dedicato alla possibilità di una nuova “partecipazione alla gestione della comunità” fu quello più discusso e, in teoria, approvato dalla maggior parte di quest’eterogenea assemblea d’operatori più o meno prossimi alla sinistra parlamentare. Si trattava, infatti, solo di una proposta teorica: erano cadute nel nulla le occasioni di contatto diretto con i Consigli di quartiere e un tentativo in una scuola materna era stato “infelice”.¹⁷⁴ Tuttavia, il modello di lavoro presentato (la

¹⁷⁰ Rispettivamente: gruppo I, “I problemi della partecipazione per un nuovo tipo di gestione della comunità”; gruppo II, “L’arte e l’artista nella società contemporanea”; gruppo III, “Possibilità di fare mostre d’arte oggi”.

¹⁷¹ D. Boriani, in *Inserito: atti delle assemblee di Reggio Emilia*, cit., pp. 14-15.

¹⁷² 52 interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari, “NAC” 8-9, agosto-settembre 1971, numero speciale a c. di L. Vergine.

¹⁷³ C. A. Quintavalle, in *Inserito: atti delle assemblee di Reggio Emilia*, cit., pp. 18-19.

¹⁷⁴ D. Boriani, *ivi*, p. 33.

ricerca collaborativa sul campo) e i luoghi in cui ci si proponeva di intervenire (la scuola, lo spazio architettonico e urbano della città, i media della comunicazione pubblica) si ripresenteranno secondo declinazioni di volta in volta differenti nelle esperienze degli anni a venire.

In particolare, anche se la ricerca di una committenza “dal basso”, o di un contatto diretto con gli estranei al mondo dell’arte, può apparire un *leitmotiv* e spesso una giustificazione molto in voga in quegli anni, qui incominciava a essere declinata in modo differente – anche se non si sapeva come realizzarla. Non si presupponeva, infatti, che la partecipazione a tutti i costi dei diretti interessati alla progettazione di interventi artistici fosse qualcosa di positivo di per sé. Non si cercava l’evento (*happening*) corale, ma un confronto sui tempi lunghi; e questo non era d’indottrinamento, o mediazione divulgativa o univoca – da intellettuale sacerdote a discente. Anche se forse in modo involontario, si stava proponendo di cimentarsi in un rapporto diverso con l’altro, che non era una nostalgica ricerca d’autenticità, ma una volontà di mettersi in gioco prevedendo uno scambio e un cambiamento reciproco. Di certo questo modo di agire (attraverso l’esperienza della ricerca, il muto apprendimento e la progettazione comune) non era quello della didattica istituzionale – con più, o meno, ore dedicate all’“educazione artistica”. Piuttosto, si scopriva affine a tutti quei movimenti di “rifiuto del ruolo” – dai “nuovi insegnanti” agli “animatori sociali”, dal “teatro di strada” alla “contro-psichiatria” – che facevano tesoro delle esperienze paritarie, dialogiche e d’azione, di “conricerca” e “maieutica” arrivate in Italia già sul finire degli anni Cinquanta e che ebbero nuovo vigore alla fine dei Sessanta.

II.

Dilettanti professionisti ed esperti ignoranti.

Creatività, educazione e progetto

Ogni fare diventa un educare, un educarsi, una pedagogia. La pedagogia dell'arte equivale a un'idea dell'arte come pedagogia: l'arte è la forma perfetta d'un mondo ch'è un continuo formarsi.

(Giulio Carlo Argan, 1951)

La question ne se règle pas par une rationalisation de l'éducation, ni par l'introduction d'un ministère de destruction, si cette institution n'est pas portée par une volonté puissante dans le peuple même, une volonté artistique, une volonté créative. Mais comment le faire naître ?

(Asger Jorn, 1957)

L'antropologia culturale, la ricerca sull'uomo e le sue produzioni mentali e materiali, i tentativi di modificazione cosciente dell'ambiente e di noi stessi, sono tutte parti di un processo di educazione permanente che ci coinvolge completamente.

(Adolfo Natalini, 1977)*

I due anni che seguirono immediatamente il Sessantotto italiano videro un'ampia e diffusa teorizzazione e sperimentazione di metodi didattici antiautoritari sia all'interno sia all'esterno della scuola dell'obbligo. Se una lettura imprescindibile per i "nuovi insegnanti" erano state le testimonianze raccolte nella scuola di Barbiana da don Milani e pubblicate in *Lettera a una professoressa* (Libreria Editrice Fiorentina, 1967), l'educazione attraverso il corpo e l'azione teatrale in "laboratorio" avevano incominciato

* G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi 1988 (prima ed. 1951), p. 85; A. Jorn, *Contre le fonctionnalisme*, 4. *L'univeristé populaire et l'art*, in Id. *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Editions Allia 2001 (prima ed., Internationale Situationniste 1957), p. 32; A. Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura radicale nel 1966... (Superstudio e l'architettura dieci anni dopo)*, "Spazio Arte" IV 10-11, giugno-ottobre 1977, p. 11.

a essere dibattute soprattutto dopo il Convegno sul nuovo teatro tenutosi a Ivrea nell'estate del 1967. Verso la fine del decennio e poi nei primi anni Settanta queste esperienze varie e ramificate si unirono in un vero e proprio movimento, con i suoi testi e riviste di riferimento e la libera discussione di metodi sperimentali.¹ Tra queste, le pubblicazioni della casa editrice "L'erba voglio", fondata dallo psicanalista Elvio Facchinelli, che nel 1969 traduceva sui "Quaderni piacentini" i testi di Walter Benjamin dedicati alla pedagogia.²

La questione della didattica, come visto in precedenza (vedi I), era stata ampiamente discussa anche in altre sedi, in un circuito d'ispirazione e contaminazione reciproca: nelle università, nelle riviste che si occupavano di arti e architettura, nei dibattiti che seguivano, o precedevano, mostre e manifestazioni artistiche, nelle conferenze sul design. Anche se nei termini di una situazione economica e politica mutata, questi temi furono ripresi negli anni Settanta. Nel dicembre 1972, l'architetto e designer Marco Albinì, nel suo intervento dedicato a *Strumenti culturali e didattica* durante il convegno *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70*, riprese la discussione sulla progettazione dell'"ambiente umano" dei convegni di Rimini e Verrucchio del 1968 e 1969. Propose, inoltre, come utili spunti "didattici" degli estratti dagli interventi d'allora di Argan, Menna e Gregotti.³ Nel medesimo convegno si discuteva di "crisi dell'autonomia disciplinare", "collaborazione acritica", del passaggio "dall'oggetto all'ambiente" e del "futuro e ruolo delle avanguardie".⁴

L'attenzione alle proposte delle diverse scuole pedagogiche era quasi d'obbligo per chi s'interessava a un fare collaborativo, al coinvolgimento degli "utenti" (fossero spettatori o destinatari) d'opere d'arte e progetti su scala urbana e, quindi, all'allargamento dell'orizzonte della propria pratica tramite l'inclusione di quei non-specializzati tanto cari ai nostalgici d'"autenticità" come ai militanti più politicamente impegnati.

¹ M. L. Tornesello, *Introduzione*, in Id., *Il sogno di una scuola*, cit., p. 12.

² W. Benjamin, *Una pedagogia comunista e Programma per un teatro proletario di bambini*; E. Facchinelli, *Nota a Benjamin*, "Quaderni piacentini" VIII 38 luglio 1969, pp. 151-55.

³ M. Albinì, *Strumenti culturali e didattica*, in *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70. Atti del convegno promosso dal Centro studi e ricerche Busnelli-Misinto* (Milano, Museo della Scienza, 1 dicembre 1972), Misinto, Centro Studi & Ricerche Busnelli [1973], pp. 176-82. Ripubblicato in "Casabella" 372, dicembre 1972, pp. 41-44.

⁴ *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70*, cit., pp. 5-7.

L'allargamento alla partecipazione degli estranei all'arte e alla progettazione e il delinarsi dell'interesse da parte dei protagonisti del fare (architetti, designer e artisti) per un ruolo da metodologo, "maieuta", "animatore" o "attivatore" didattico è il filo rosso che unisce i casi di studi che qui seguono. Questi s'intersecano, proseguendole, con alcune delle esperienze già descritte, tranne una. Il primo caso di studio risulta forse un'esperienza isolata rispetto a quelle degli anni Settanta, ma che anticipa molte questioni ancora in sospeso nel dibattito artistico degli anni Cinquanta e Sessanta, e pone alcuni essenziali problemi d'etica e metodo.

II.1. Un esperimento di pedagogia artistica nella Torino degli anni Sessanta

II.1.1. Da Alba a Torino. Due laboratori "sperimentali"

A Torino nell'estate del 1962, con una lettera d'invito alla partecipazione, venne annunciata la costituzione del CIRA – Centro di Cooperazione per un Istituto Internazionale di Ricerche Artistiche. La lettera era firmata da un Comitato Direttivo di sei persone, forniva l'indicazione del suo "centro di lavoro", un locale in zona Lingotto, e quella della Direzione, presso la casa dell'artista e insegnante Piero Simondo. Il CIRA si presentava qui come una cooperativa, autogestita e autofinanziata, dove indipendenza e lavoro di gruppo erano funzionali alla più libera sperimentazione artistica e a una sua efficacia sociale. Fatta circolare fra amici e conoscenti, la lettera si rivolgeva a chiunque volesse partecipare – artisti e non – e poneva al centro delle attività del CIRA i rapporti tra arte e scienza, arte e industria, politica e società, che il Centro voleva affrontare "dal punto di vista particolare delle attività artistiche nelle loro strutture metodiche e metodologiche", oltre che nella loro "effettiva capacità di rinnovarsi e operare reali trasformazioni radicali".⁵

Due anni più tardi, nell'agosto 1964, l'Internazionale Situazionista, in polemica con Isidore Isou che aveva esposto a marzo all'International Center for Artistic Research di Torino, confuse l'associazione-galleria fondata da Michel Tapié con il CIRA coordinato da Simondo – "exclu de l'IS presque dès l'origine, pour crypto-catholicisme"⁶

⁵ Dattiloscritto di presentazione del CIRA, Torino 1962, APS.

⁶ *Le mois les plus long (février 63 – juillet 64)*, "Internationale Situationniste" 9, agosto 1964, p. 35.

– che, invece, nello stesso mese aveva aperto la sua prima, e unica, collettiva alla Galleria del falò di Alba.⁷ Dalla cooperativa di produzione artistica annunciata nel 1962 alla mostra del 1964, fino al suo scioglimento nel 1967, il progetto del CIRA mutò forma e componenti più volte, mantenendo tuttavia una sua coerenza interna: quella delle aspirazioni e dell’impegno entusiastico del suo principale animatore e teorico, Piero Simondo. Ostracismo e disinteresse dell’IS erano prevedibili, l’avanguardia coordinata dal rivoluzionario Guy Debord e il teorico del CIRA occupavano posizioni diametralmente opposte, anche se in parte scaturite dai medesimi incontri. Già nella lettera del 1962, il testo redatto da Simondo dichiarava da subito il legame del CIRA con le esperienze precedenti la fondazione dell’Internazionale Situazionista: il *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (MIBI), promosso a metà degli anni Cinquanta dal danese Asger Jorn dopo lo scioglimento di CoBrA; il “Laboratorio Sperimentale” del MIBI ospitato da Pinot Gallizio ad Alba; il “Primo congresso mondiale degli artisti liberi” del 1956 nella stessa cittadina. Che il CIRA fosse stato pensato come un proseguimento, o piuttosto una risposta a quelle esperienze era chiaro, tanto che come prima cosa il Centro si proponeva di raccogliere fondi per la pubblicazione degli atti del Congresso del 1956.

Pittore e ceramista ligure, insegnante e filosofo, Simondo aveva seguito una formazione irregolare – divisa fra la passione per l’arte e le scienze e problemi finanziari – tra istituto magistrale e liceo classico, Facoltà di Chimica e Filosofia, con una parentesi all’Accademia Albertina, spostandosi tra la natia Cosio di Arroscia sull’Appennino, Torino e Alba, città della sua compagna e futura moglie Elena Varrone, dove conoscerà il farmacista, chimico e archeologo amatoriale Pinot Gallizio. Qui l’artista ventenne e il cinquantenne Gallizio avevano incominciato a sperimentare con i materiali più disparati, tra cui resine, ceramiche e la tecnica seriale del “monotipo”, che consisteva nell’applicare la pittura su lastre di vetro da usare come matrici per l’impressione su carta. Il loro approccio indipendente e di ricerca collettiva “in laboratorio”, l’opposizione al mercato e la fiducia nell’accessibilità dei linguaggi artistici anche ai non professionisti – per Simondo intrinseca al lavoro dei maestri dell’“antica” Bauhaus Klee e Kandinsky⁸ – si

⁷ *CIRA*, Alba, Galleria del falò, bollettino n. 3, 1964, stampato in occasione della mostra presso la galleria (14 – 28 marzo 1964); *Alla Galleria del falò espone il gruppo CIRA Centro di Cooperazione per un Istituto di Ricerche Artistiche. Alba – 14-31 marzo 1964*, depliant, 1964, APS.

⁸ P. Simondo, *Paul Klee attraverso i diari e la teoria della forma e della figurazione*, appunti dattiloscritti per una lezione al CIRA [1963?], APS. Interessato alle esperienze pedagogiche della prima Bauhaus,

trovarono in immediata sintonia con le iniziative di Jorn, che i due incontrarono ad Albisola nel 1955.⁹

Nella città ligure l'artista danese era arrivato l'anno precedente, tramite i suoi contatti con gli artisti italiani – in particolare con i “nuclearisti” Enrico Baj e Sergio Dangelo – e aveva organizzato in estate i laboratori del primo “Incontro internazionale della ceramica”¹⁰ del MIBI (tra gli altri, con Karel Appel, Corneille, Édouard Jaguer, Baj, Dangelo, Lucio Fontana, Roberto Matta, Emilio Scanavino, Agenore Fabbri e Franco Garelli). Lo stesso anno, una selezione delle ceramiche prodotte durante l'incontro era stata allestita in una sala laterale della X Triennale, al cui Congresso Internazionale dell'Industrial Design Jorn aveva pubblicamente contestato le teorie funzionaliste di Max Bill e della Hochschule für Gestaltung di Ulm. Lo stesso Movimento Internazionale per un Bauhaus Immaginario era nato dal contrasto con le teorie di Bill: al razionalismo della “buona forma” e alla formazione di talenti individuali, Jorn opponeva una “libera metodologia artistica”. Un apparente paradosso – tipico di Jorn – che, come chiarisce la storica dell'arte Karen Kurczynski, era intrinseco alla stessa pratica dialogica dell'artista, da lei definita un'“espressione singolare-collettiva”.¹¹ Nella metodologia degli artisti liberi, “*amateur* professionisti” secondo Jorn, era infatti necessario un contesto di lavoro ed esperienza collettivo perché da questo si potesse poi sviluppare l'espressione individuale. Non si trattava tuttavia di uno sviluppo armonioso: il messaggio di emancipazione sociale di Jorn abbracciava piuttosto la contraddizione e l'errore, secondo un approccio sperimentale che si dichiarava erede dei propositi dell'Arts and Crafts di William Morris, abbandonando però ogni anelito morale e spirituale. In quest'atmosfera di libera comunità, ma non necessariamente stretta collaborazione, si attuò il secondo “Incontro della ceramica” del 1955, questa volta trasferitosi ad Alba dopo l'incontro con Simondo e Gallizio. Oltre agli artisti presenti nel 1954 ad Albisola e a nuovi arrivati, come Constant, Pierre Alechinsky, Christian Dotremont, Wifredo Lam, Ettore Sottsass e il musicista Walter Olmo, fu invitato anche un gruppo di bambini che insieme alla

Simondo legge e commenta, presumibilmente negli anni del CIRA, il libro di Argan a riguardo (Einaudi 1951), si ringrazia Luca Avanzini per aver rintracciato il volume nella biblioteca privata di Simondo.

⁹ P. Simondo, *Ricordo Asger Jorn* (1986), in *L'immagine imprevista – rendiconti opere interviste*, a c. di S. Ricaldone, Genova, Il Canneto Editore 2011, pp. 29-30.

¹⁰ K. Kurczynski, *The Arts and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Farnham, Ashgate 2014, pp. 119-21.

¹¹ Ivi, p. 131.

famiglia di Jorn decorò decine di piatti.¹² Qui nacque il Laboratorio Sperimentale di Alba del MIBI, il cui manifesto fu pubblicato sulla rivista “Eristica” nel 1956 e i cui componenti si riunirono nello stesso anno con altri simpatizzanti italiani ed europei del Bauhaus Imaginiste e con la francese Internazionale Letterista, di cui faceva parte Debord, rappresentata ad Alba dal poeta e artista Gil J. Wolman in quel “Primo congresso mondiale degli artisti liberi” che pose le basi per la formazione dell’Internazionale Situazionista.

Dalla creazione del Laboratorio ad Alba alla fondazione dell’IS, non trascorsero neanche due anni.¹³ Simondo, in primo piano nella creazione del Laboratorio, fu immediatamente in disaccordo con le tesi e le conseguenze del *Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l’organisation et de l’action de la tendance situationniste internationale* presentato da Debord a Cosio nell’estate del 1957; nei mesi seguenti si ruppero i rapporti tra i due e la seconda conferenza dell’IS del gennaio 1958 sancì la sua esclusione dal movimento, insieme a quella di Elena Varrone e di Walter Olmo.¹⁴ Comprendere il disaccordo tra i due giovani intellettuali è utile per chiarire i propositi che animeranno l’esperienza del CIRA negli anni Sessanta.

Cosa fosse per Simondo il Laboratorio Sperimentale di Alba è riassunto nello stesso numero della rivista “Eristica” che ne annuncia l’apertura. Insieme alle linee programmatiche del MIBI, a un articolo di Jorn e uno della Varrone, furono qui pubblicati due testi dell’artista: un lungo articolo intitolato *Per una teoria generale delle arti figurative. L’uso metodologico del concetto di “struttura”*, e un trafiletto finale dedicato a

¹² Ivi, p. 122.

¹³ Jorn, Gallizio e Simondo firmano l’atto di fondazione del Laboratorio il 29 settembre 1955, vedi *Cosa noi vogliamo*, “Eristica” 2, luglio 1956, s.p., riprodotto in *Documents relatifs a la fondation de l’Internationale Situationniste*, a c. di G. Berreby, Paris, Editions Allia 1985, p. 374. Il Congresso si riunisce ad Alba i primi di settembre 1956; Debord annuncia che l’I.S. è stata fondata nel luglio del 1957 – per l’intellettuale francese dopo la “conférence de Cosio d’Arroscia”, per Simondo durante una vacanza tra amici nella sua casa di Cosio dopo la celebrazione del matrimonio con Elena Varrone. Vedi, G. Debord, “Potlatch” 29, 15 novembre 1957, riprodotto in *Documents relatifs a la fondation de l’Internationale Situationniste*, cit., p. 249; P. Simondo, *A modo di presentazione*, in *Una mostra: Jorn in Italia. Gli anni del Bauhaus Imaginista 1954-1957* (Biblioteca Civica “A. Arduino”, Moncalieri, 7 marzo – 24 aprile 1997), a c. di S. Ricaldone, Moncalieri, Edizioni d’Arte Fr.lli Pozzo, 1997, p. 28; R. Rumney, *Le consul*, Parigi, Allia 1999, p. 46.

¹⁴ *Nouvelle de l’Internationale. Deuxième conference de l’I.S.*, “Internationale Situationniste” 1, giugno 1958, p. 27.

*METODOLOGIA metodica – metodografia.*¹⁵ L'articolo di Simondo discuteva l'utilizzo del concetto di "struttura" da parte dell'estetica e della critica d'arte e delle discipline tecnico-scientifiche, proponendone un nuovo uso in funzione della futura definizione di una "teoria generale delle attività figurative" (Kunsttheorie), che chiamò utilizzo "metodologico-operativo". Per l'artista, l'estetica si avvaleva del concetto di "struttura figurativa" per operare un giudizio di valore – ne faceva cioè un uso "prescrittivo", "morale, e non creativo" –; le scienze, in cui incluse l'architettura, ne facevano invece un utilizzo "descrittivo" per individuare le caratteristiche del prodotto finale di un processo, per esempio un'architettura dalla "struttura inorganica" (razionalismo) o "organica". Seppure utile, questo impiego era per Simondo limitante; propose quindi per il concetto di "struttura" un modo d'uso metodologico, che definì come "strumentale" (intenzionale) e "tecnico". Si trattava di "uno schema mentale":

[...] uno strumento *figurativo* linguistico, che permetta di definire la DIREZIONE E LO SCOPO di una operazione e nello stesso tempo, di controllare le fasi successive di produzione fino all'evento finale, l'opera compiuta – come risultato provvisorio di un impianto produttivo sperimentale.¹⁶

Ancora di argomento metodologico era il trafiletto finale a firma di Simondo, che spiegava l'intitolazione della rivista: l'eristica degli antichi sofisti adottata come simbolo di un metodo sperimentale anti-idealista per eccellenza, un'"arte delle ipotesi di lavoro"¹⁷ aperta a ogni possibilità, antagonista a qualsiasi forma di conoscenza unilaterale. Assiduo frequentatore dei corsi universitari del filosofo Nicola Abbagnano, fondatore del Centro studi metodologici di Torino, con cui discuterà la sua tesi,¹⁸ Simondo era attratto tanto dal pragmatismo quanto dalle posizioni anti-idealiste del "neoillumista" italiano, che unì in modo originale alle istanze degli "artisti liberi" del Bauhaus Imaginiste. Si può dire che per Simondo, il ruolo dell'artista negli anni dell'industrializzazione, della "crisi delle

¹⁵ P. Simondo, *Per una teoria generale delle arti figurative. L'uso metodologico del concetto di "struttura"*, "Eristica" 2, agosto 1956, riprodotto in *Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste*, cit., pp. 12-15; Id., *METODOLOGIA metodica – metodografia*, ivi, s.p.

¹⁶ P. Simondo, *Per una teoria generale delle arti figurative*, cit., p. 14.

¹⁷ P. Simondo, *METODOLOGIA metodica – metodografia*, cit.

¹⁸ Dopo aver frequentato brevemente la Facoltà di Chimica, Simondo si iscrive a Filosofia nel 1950. Interrotti gli studi nel 1952 per problemi finanziari, li riprenderà nel 1959 laureandosi nel 1962.

avanguardie”¹⁹ – ma anche della repressione della Rivoluzione ungherese da parte dell’URSS –, non poteva essere quello politico del “rivoluzionario”, piuttosto quello del “metodologo”. Una figura che tentava di unire la prassi interrogativa del metodo scientifico a quella creativa dell’arte per verificarne tutte le possibilità; proponendosi così, in questa sospensione “in laboratorio”, di garantire la libertà del lavoro creativo da qualsiasi strumentalizzazione esterna – mercantile, di giudizio estetico o ideologico.²⁰

Nulla di più lontano dalle convinzioni e proposizioni di Debord, che nell’autunno del 1957, rigettando in una comunicazione interna una proposta di articolo inviata da Olmo, criticò ferocemente la tendenza emersa nella sezione italiana dell’IS, che chiamò “l’italo-expérimentalisme”.²¹ Pur partendo da simili aneliti radicali, l’avanguardismo internazionale del francese e l’empirismo libertario di Simondo non potevano convivere.²² I due ruppero i rapporti, tacciandosi a vicenda di “idealismo”: una fede “religiosa” nell’applicazione acritica e “salvifica” del metodo scientifico per Debord;²³ un attaccamento a posizioni “rivoluzionare” di carattere “angusto e sostanzialmente

¹⁹ P. Simondo, testo di presentazione nel depliant *Alla Galleria del falò espone il gruppo CIRA*, cit., sp.

²⁰ Ibidem. Anche, L. Avanzini, *Piero Simondo et le groupe CIRA : une expérience d’artiste-pédagogue à Turin dans les années 1960*, Memoire de Master 2, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2014, pp. 37-38.

²¹ G. Debord, *Remarques sur le concept d’art expérimental*, 15 ottobre 1957, documento interno all’IS in 17 esemplari, riprodotto in *Textes et documents situationnistes*, a c. di G. Berréby, Paris, Allia 2004, pp. 26-33. Il documento rispondeva all’articolo di W. Olmo, *Per un concetto di sperimentazione musicale*, approvato dai membri della sezione italiana, eccetto Gallizio e figlio, nel settembre 1957.

²² “Noi siamo un po’ rivoluzionari, un po’ anarchici, anche un po’ interplanetari ma sufficientemente tradizionalisti, cioè dentro la civiltà Occidentale, forse anche dentro quella dell’Oriente, dentro la Civiltà Cristiana e dentro non importa quale altra civiltà (autoelogio anti-ideologico)”, P. Simondo *METODOLOGIA metodica – metodografia*, cit.

²³ Già nella citazione di Johan Huizinga che introduce ironicamente il testo, Debord si riferisce a Simondo come esperto di “casuistica”: la branca della teologia morale cattolica adibita all’analisi dei diversi “casi di coscienza” e alla formulazione di indicazioni generali basate sui dettami della Rivelazione. Ancora: “La pensée idéaliste est naturellement portée à accorder le valeur primordiale à la conception d’une idée ; et celui qui participe à cette illusion [...] tend à tout remettre à son extraordinaire mérite personnel qui a, le premier, trouvé l’idée – les précurseurs étant en quelque sorte diminués de n’y avoir pas pensé : si Léonard de Vinci avait été un peu plus génial, il nous eût épargné d’attendre Piero Simondo.” G. Debord, *Remarques sur le concept d’art expérimental*, cit., p. 29. Che i *Remarques* fossero indirizzati alle teorie di Simondo si desume, oltre che dai contenuti, da una successiva lettera di Debord a Olmo, *Pour un concept d’expérimentation musical*, 18 ottobre 1957, in cui dice di apprezzare la sua ricerca musicale, ma di rigettare i concetti sottesi al suo articolo; *Textes et documents situationnistes*, cit., p. 31-3.

conservatore”, basate sulla nozione di un impossibile “sorpasso”, per Simondo.²⁴

Soprattutto, l’artista ligure disapprovò la sostituzione dell’idea iniziale di un “laboratorio di artisti liberi” con quella di un movimento internazionale rigidamente organizzato.

Tornato dal 1959 con la moglie a Torino, colse quindi una nuova occasione per proseguire, e sviluppare ulteriormente, l’esperienza del Laboratorio Sperimentale. Questa si presentò con la richiesta di alcune persone estranee all’ambito dell’arte, tra cui alcuni operai FIAT, di formare e coordinare un gruppo che si dedicasse ad attività artistiche al di fuori degli orari di lavoro.²⁵ Tra la primavera e l’estate del 1962 fu quindi costituito il CIRA, che riprendeva inizialmente l’impostazione del Laboratorio Sperimentale del MIBI come descritta in “Eristica” nel 1956, aggiungendovi tuttavia un importante nuovo fattore: la partecipazione di “nuove energie”²⁶ di differente provenienza sociale ed estranee al discorso dell’arte.

II.1.2. Il CIRA per Piero Simondo. Un metodo “topologico” tra prassi e dialogo

Prendere in considerazione le attività del CIRA dalla sua nascita nel 1962 al suo scioglimento a cavallo tra 1966 e 1967, significa raccontare un processo di “auto-analisi” e ricostruzione di questa esperienza collettiva dal punto di vista di Piero Simondo. Come si è visto, Simondo fu il principale fautore della struttura del progetto, che legò fin dagli inizi alle contrastate vicende del Laboratorio di Alba. Inoltre, la piega “discorsiva” che prese l’attività del CIRA alla metà degli anni Sessanta – non più una cooperativa ma un gruppo ristretto di persone – ne vincola la narrazione alle fonti sopravvissute nell’archivio personale dell’artista, a sue interviste rilasciate nel tempo e alle testimonianze conservate da qualcuno dei più assidui partecipanti. Come dirà Simondo stesso, la precarietà del progetto CIRA, in costante fase di rielaborazione, determinò un via vai di presenze più o meno interessate, “fluttuanti” o “permanenti”,²⁷ alcune di queste rintracciate da Lisa

²⁴ P. Simondo, testo di presentazione nel depliant *Alla Galleria del falò espone il gruppo CIRA*, cit., s.p.; P. Simondo, *Il Rapport di Debord*, in Id., *Guarda chi c’era, guarda chi c’è. L’infondata fondazione dell’Internazionale Situazionista*, Genova, Odra Press 2004 pp. 49-137.

²⁵ Il gruppo di giovani operai è mezionato in F. De Bartolomeis, *Jorn e l’arte come inadattamento*, “Rivista filosofica” LIII 2, aprile 1962, pp. 204-13.

²⁶ P. Simondo, testo di presentazione nel depliant *Alla Galleria del falò espone il gruppo CIRA*, cit., s.p.

²⁷ P. Simondo, *Che cosa è il CIRA, considerazioni autostoricizzanti I II III puntata*, manoscritto [1965?], APS, trascritto in L. Avanzini, *Piero Simondo et le groupe CIRA*, cit., Annexes.

Parola – critica d’arte e figlia del medico chirurgo e membro CIRA Sebastiano Parola – nell’unico resoconto storico pubblicato sull’esperienza.²⁸

Dei sei firmatari della lettera di fondazione del 1962, all’aprirsi del nuovo anno ne erano rimasti solo due – Simondo stesso e l’operaio Arnaldo Cagliero.²⁹ Il Centro di Cooperazione per un Istituto Internazionale di Ricerche Artistiche aveva faticato a trovare risorse per il proprio sostentamento, si era così pensato di promuovere la sua attività organizzando dei corsi di “informazione e perfezionamento in materie artistiche”, specificando come non si trattasse di lezioni scolastiche, ma di “libere conversazioni” seguite dalla discussione collettiva dei temi trattati, dove si incoraggiavano inoltre le “esercitazioni pratiche”.³⁰ Fu così abbandonato il tentativo iniziale di realizzare un vero e proprio atelier collettivo per la produzione di “monotipi”, per cominciare un lavoro più pedagogico e di volontaria produzione individuale, che però portò nuovi partecipanti. È difficile dire quali fossero i semplici frequentatori occasionali e quali i membri effettivi del CIRA tra i nomi che apparvero un anno dopo sul depliant della mostra ad Alba. Tra questi comparivano giovani medici (tra cui il neurologo Davide Schiffer), architetti, ingegneri, qualche operaio, insegnanti e appassionati di letteratura; ma anche artisti come Filippo Scropo e Pietro Fogliati, oppure l’attore Lionello Gennero, futuro partecipante allo Zoo di Michelangelo Pistoletto alla fine degli anni Sessanta e scettico frequentatore di alcune riunioni del CIRA;³¹ infine, la firma, forse più d’appoggio, del critico Aldo Passoni, allora conservatore alla Galleria Civica d’Arte Moderna di Torino. Frequentarono il CIRA anche diverse donne: mogli, compagne, omosessuali, insegnanti, professioniste o meno, che forse vi trovarono un primo spazio per attuare “un tentativo con abbastanza ‘volontà’ di ‘essere’”.³²

Gli incontri settimanali coordinati da Simondo divennero tra 1963 e 1964 un luogo indipendente, occasione di ritrovo e libero apprendimento reciproco, all’insegna di quello che l’animatore del CIRA definirà, nel testo per la mostra, il “principio di equivalenza

²⁸ L. Parola, *Uno spazio indipendente: il CIRA di Torino, 1962-1967*, in L. M. Barbero (a c. di), *Torino sperimentale 1959-1969. Storia di una cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, Torino, Umberto Allemandi 2010, pp. 293-308.

²⁹ I firmatari della lettera del 1962 erano: Piero Simondo, Arnaldo Cagliero, Mario Cerchio, Franco Bogge, Silvio Granello, Carlo Robotti.

³⁰ Annuncio e programma dattiloscritto dei corsi, Torino 1963, APS.

³¹ Lettera dattiloscritta di Lionello Gennero a Piero Simondo, Torino, 26 marzo 1964, APS.

³² Anonimo [Luisa], nota manoscritta in risposta al questionario “Cosa è il CIRA per me” [1965?], APS.

delle forme espressive”³³. Nella partecipazione allargata alla base del progetto CIRA, Simondo trovò il compimento del suo totale rifiuto di qualsiasi preoccupazione valoriale in arte – sui soggetti produttori (professionisti o meno), i modi di produzione e la forma assunta dai prodotti. Lo stesso rifiuto di operare una scelta di valore (un atto prescrittivo) presente nel suo testo in “Eristica” – e contestatagli da Debord –,³⁴ a cui sostituì quella di occuparsi di una ricerca epistemologica attraverso la prassi del fare. Tuttavia, se alla fine degli anni Cinquanta e nella prima fase di vita del CIRA Simondo sembrava concentrarsi sull’applicazione di un metodo “sperimentale” che gli permettesse di affrancarsi dal mercato (cooperativa) come dalle etichette della critica d’arte (partecipazione allargata), dopo la mostra nel marzo del 1964 l’oggetto delle sue riflessioni divenne il gruppo stesso.

La prima apparizione pubblica del CIRA si rivelò un disastro: la mostra non ebbe praticamente riscontri e alcuni dei partecipanti – compreso ormai che il Centro non era il luogo per il “lancio” di una carriera artistica professionale, anzi tutto il contrario – abbandonarono gli incontri.³⁵ Alla Galleria del falò erano stati esposti acquarelli, dipinti su tela, a olio o tecniche miste, dei “monotipi”, sculture, oggetti e mobili auto-costruiti, oltre che delle “costruzioni” architettoniche. Queste creazioni amatoriali e multiformi assomigliavano alle produzioni dei laboratori di Jorn, soprattutto per la loro “anti-estetica”, caotica e quasi “primitiva” e l’uso spericolato di tecniche miste. Nel depliant Simondo spiegava come parte di queste fosse il frutto delle attività collaborative promosse dal CIRA, mentre per altre si trattasse di realizzazioni personali. Specificava poi che sì, questi erano prodotti di artisti non professionisti, ma che erano però impegnati in un preciso lavoro programmatico. I punti di questo programma erano delineati ampliando quelli descritti nella lettera del 1962 – incluso il legame con il Bauhaus Imaginiste –; tuttavia, si chiese Simondo in seguito, corrispondevano “al pensiero dei

³³ P. Simondo, testo di presentazione nel depliant *Alla Galleria del falò espone il gruppo CIRA*, cit., s.p.

³⁴ Debord fa delle critiche puntuali alle teorie e sperimentazioni di Simondo, di cui possiamo vedere una risposta precisa nell’esperienza pedagogica del CIRA: “Ce que l’on retient d’abord de l’expression monotone de la pensée italo-expérimentale, c’est qu’elle prétend refuser toute préoccupation valorative, et se réclame d’une objectivité opérative pure sur le modèle de la méthode expérimentale scientifique. Aussitôt apparaît sa première contradiction flagrante. Si l’on met à part quelques recherches sonores, non seulement les *productions effectives* mais encore les *projets* des tenants de cette conception se sont bornés jusqu’ici à des réalisations picturales.” E soprattutto: “(je ne conteste pas les motifs que l’on peut avoir de faire ces tableaux : je dis que tant que l’on n’a rien fait d’autre et que l’on enseigne ex cathedra l’art expérimental, on fait sourire)”; G. Debord, *Remarques sur le concept d’art expérimental*, cit., pp. 27-28.

³⁵ P. Simondo, *Che cosa è il CIRA, considerazioni autostoricizzanti I II III puntata*, cit.

partecipanti? o soltanto al pensiero del firmatario? o all'ideologia del gruppo?". Erano tutte ipotesi da discutere, ma era certo che il testo si rivolgesse, più che all'esterno, verso "l'interno del gruppo".³⁶

I membri del CIRA rimasti tornarono a riunirsi dopo l'estate del 1964. Da alcuni documenti conservati da Simondo, emerge come l'artista incominciò a dirigere il lavoro del gruppo – ormai non più cooperativa né "centro di ricerca" allargato – verso l'analisi di temi specifici, piuttosto che alternare momenti di discussione su argomenti di estetica e storia delle avanguardie artistiche e di libera sperimentazione materiale. Due di questi furono il concetto di "alienazione" e i "mass media". Entrambi furono svolti nel modo più rigoroso possibile: assegnando ai membri del gruppo l'analisi semantica della parola "alienazione", anche dal punto di vista del loro vissuto; dividendosi l'esame di diverse tipologie di mass media – principalmente i quotidiani – per individuarne il messaggio celato "tra le righe".³⁷ Queste prime fasi analitiche ebbero poi uno sviluppo progettuale. Si tentò cioè di dare forma alle conclusioni cui si era giunti insieme, attraverso una possibile visualizzazione grafica del concetto di "alienazione", oppure con un progetto espositivo che immergesse, anche ironicamente, il visitatore nel mondo della "carta stampata" (dov'erano ad esempio un "necrologificio automatico", una "borsa italiana", una sezione "disastri" o "specchio dei tempi"),³⁸ oppure configurasse spazialmente un giornale indipendente ideale. Mai realizzati, questi progetti avevano in comune la loro forma: quella del labirinto.

Nel 1963 il Groupe de Recherche d'Art Visuel (GRAV)³⁹ aveva vinto il premio della 3^a Biennale di Parigi per la sezione "Travail d'équipe" con il suo *Labyrinth*, un ambiente percorribile volto a sollecitare la partecipazione dello spettatore attraverso diversi stimoli visivi; tre anni prima era naufragato il grande progetto di una mostra dell'Internazionale Situazionista allo Stedelijk Museum di Amsterdam, che doveva includere un grande "labirinto" progettato da Debord, Jorn, Constant e dalla sezione olandese dell'IS. Lontano tanto dalle ottimistiche soluzioni tecnico-scientifiche del

³⁶ Ibidem.

³⁷ P. Simondo, in *Piero Simondo. Topologie anni 60* (Galleria Leonardi, Genova, gennaio-febbraio 1994), a c. di S. Ricaldone, Genova, V-idea 1994, p. 167.

³⁸ Schizzi a penna su carta intestata "dott. Sebastiano Parola" [1965-66?]; *Progetto CIRA – "Giornale indipendente tipo"* (GIT), Tav. 1, *Topologia generale*, pianta 1:50, matita su carta [1965-66?], APS.

³⁹ Il gruppo era allora composto da Horacio Garcia, Julio Le Parc, François Morellet, Francisco Sobrino, Joël Stein e Jean-Pierre Yvaral.

GRAV, quanto dall'avanguardismo delle "situazioni" disorientanti, Simondo era interessato al "labirinto" come possibile "forma" topologica. In questo modo, applicando considerazioni metodologiche di topologia "détournée",⁴⁰ aveva analizzato per Jorn il concetto di "labirinto" in un articolo apparso nel 1963 sulla rivista "Situationist Times" – fondata da Jacqueline de Jong l'anno precedente, dopo l'espulsione della sezione scandinava dall'IS. Combinando testi scientifici e progetti artistici, grafici iconografici, disegni, fotografie di reperti archeologici e manufatti etnici da tutto il mondo, tra 1963 e 1964 la rivista si era dedicata specificatamente a temi topologici (i nodi; il labirinto; anelli e catene), in collaborazione con l'artista surrealista e insegnante di matematica Max Bucaille e con Jorn, che dal 1961 aveva ufficialmente fondato l'"Istituto Scandinavo per il Vandalismo Comparativo", ricercando e documentando insieme al fotografo Gérard Franceschi "diecimila anni" di arte popolare nordica.⁴¹ A questa branca della matematica moderna, che studia le proprietà di quelle figure che si deformano in altrettanti "equivalenti" mantenendo la loro identità iniziale (tra gli esempi più noti, il nastro di Möbius – spesso ripreso da Max Bill – i tori, la bottiglia di Kline), Simondo aveva dedicato la sua tesi di laurea, analizzando il concetto di spazio negli scritti epistemologici del matematico Henri Poincaré.⁴²

Se si può dire che nei lavori di gruppo del CIRA sull'alienazione e i mass media i due temi fossero affrontati e visualizzati come superfici "non-orientabili" (dove non esiste distinzione tra "interno" ed "esterno", "fronte" e "retro", che sono entrambi percorribili), forse un'ulteriore caratteristica della topologia ad attrarre Simondo era quella di poter analizzare le possibilità intrinseche di forme e spazi continui, non progressivi, che escludevano (o meglio inglobavano) un altro da sé (trascendente) e che, pur mutando, rimanevano autentiche e "coerenti" con se stesse.

Con in mente questo modello metodologico,⁴³ Simondo decise di iniziare nel 1965 con i membri del gruppo un lavoro di auto-analisi – che chiamò "archeologia" – e

⁴⁰ P. Simondo, s.t., "Situationist Times" 4, ottobre 1963, p. 11; anche, Id., *Ipotesi e elementi di topologia del labirinto*, ivi, pp. 9-10.

⁴¹ K. Kurczynski, *Red Herrings: Eccentric Morphologies in The Situationist Times*, in M. B. Rasmussen, J. Jakobsen (a c. di), *Expect Everything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, Copenhagen/Brooklyn (NY), Nebula/Autonomedia 2011, pp. 131-82.

⁴² P. Simondo, *Il concetto di spazio negli scritti epistemologici di Henri Poincaré*, Università di Torino, Tesi di laurea in di Lettere e Filosofia, relatore Nicola Abbagnano, a.a. 1961-62, APS.

⁴³ L. Avanzini, *Piero Simondo et le groupe CIRA*, cit., p. 52.

costruzione di un racconto polifonico del CIRA, o “auto-storicizzazione”.⁴⁴ Mise quindi mano al suo archivio personale per dettagliare le varie fasi che il Centro aveva attraversato dalla sua nascita. Offrendo questa prima narrativa al gruppo, costruì poi un questionario che chiedeva, tra l’altro: “Lei viene al CIRA per curiosità? Perché si sente solo/a? [...] Perché si sente artista?”, “Il CIRA è un gruppo? Se no, che cos’è? [...] Le operazioni sono soddisfacenti?”; ma anche: “Quali tipi di rapporti sociali desidera? [...] La funzione del gioco è positiva? [...] Ha dei desideri improvvisi, imprevisti?”.⁴⁵ Le risposte furono raccolte e comparate in grandi tabelle. Vennero poi le biografie creative, i racconti, i saggi, le poesie. Si accarezzò anche l’idea di proporre alla Biennale di Venezia un progetto di struttura visibile nei due sensi, ove esibire il gruppo “come tale”.⁴⁶

Nella sua scheda biografica Simondo sintetizzò lucidamente la sua attuale occupazione: la cura di “un micro-gruppo a struttura societaria embrionale”, specificando come questa fosse un’attività alla quale, “in vari contesti ambientali”, si era in fondo dedicato dal 1955.⁴⁷ Se per Simondo l’analisi delle trasformazioni omeomorfe del CIRA aveva evidenziato la continuità delle sue intenzioni e operazioni – in una personale mitopoiesi – non fu lo stesso per altri membri. Le discussioni di storia dell’arte ed estetica e piccoli esperimenti creativi continuavano parallelamente al libero dialogo autobiografico del gruppo, tuttavia i membri del CIRA avevano incominciato a perdere fiducia negli obiettivi “sperimentali” e nel metodo logico-scientifico perorato da Simondo.⁴⁸ Esauritisi gli entusiasmi iniziali, volevano iniziare a occuparsi anche d’altro.⁴⁹ Scioltosi il gruppo, Simondo tentò di sistematizzare l’esperienza del CIRA redigendo con la collaborazione di Giulio Ceré e Fogliati tre “bollettini”, in cui includeva questo “auto-esperimento di gruppo” nelle sue personali teorie: di un gioco “all’autonomia” (dalle

⁴⁴ P. Simondo, *Che cosa è il CIRA, considerazioni autostoricizzanti I II III puntata*, cit.; P. Simondo, dattiloscritto di comunicazione interna al CIRA, 16 settembre 1966, APS.

⁴⁵ Si veda il questionario, i fogli di risposta e le tabelle che analizzano le risposte conservati presso APS.

⁴⁶ S. Ricaldone, *Topologie anni '60*, intervista con P. Simondo, Torino 19 dicembre 1993, visualizzata il 30 aprile 2015, <http://www.quatorze.org/simint2.html>.

⁴⁷ P. Simondo, *Abbozzo di scheda biografica*, dattiloscritto, 15 aprile 1966, APS.

⁴⁸ G. Vaglio, *Spariamoci a vicenda*, dattiloscritto, 1966, APS.

⁴⁹ Alcuni membri del CIRA formeranno il Gruppo '70 (o Freidour 14) dedicandosi alla sperimentazione letteraria; L. Parola, *Uno spazio indipendente: il CIRA di Torino, 1962-1967*, cit., p. 308.

“acque placentari del social-neo-capitalismo) e del “ritorno” (matematico o nietzschiano che fosse) su se stesse delle istanze artistiche.⁵⁰

Simondo si dimostrava al corrente delle attuali tendenze, citando nei suoi scritti i gruppi gestaltici, quelli di derivazione situazionista, le vicende dell’informale e del realismo, ma anche del Gruppo 63, della musica elettronica e dell’*happening*. La sua ricerca di un ambito libero e autonomo per la sperimentazione creativa sceglieva programmaticamente di “restringere il campo” rispetto alla contestazione della società in generale – che finiva per esserne sfruttata –, operando su quella che si può definire una “micro-situazione”, attraverso gli strumenti emancipativi delle teorie pedagogiche libertarie. Con la sua consueta chiarezza, posizionava così il CIRA in una terza direzione, tra quella della produzione artistica che si lascia consumare dalla società del benessere e l’emotività delle espressioni individuali:

Non voglio fare una analisi di tutte la situazione storica dell’oggi, [...] vorrei soltanto aggiungere che la direzione arte per il benessere, si biforca in una sotto linea che chiamerei “arte-educazione”.

Se mi permettete questa definizione, vorrei dire che il Cira a prescindere da qualsiasi caratterizzazione interna è nell’incrocio di questa doppia crisi del fare e del discutere e con minor modestia è questa stessa crisi vissuta in vitro.⁵¹

Dalle aspirazioni di libera didattica allargata del Bauhaus Imaginiste al pragmatismo di Dewey (la sua pedagogia “democratica-fruitoria-e-progressiva”⁵²), dalle teorie libertarie e pacifiste dell’americano Paul Goodman⁵³ fino alle vicende italiane e torinesi della “nuova” o “anti” pedagogia,⁵⁴ Simondo mutuava i suoi modi paritari e il lavorare allo

⁵⁰ *Bollettino Cira* 1, 2 e 3, dattiloscritti, 1966, APS.

⁵¹ P. Simondo, dattiloscritto, 16 settembre 1966, cit.

⁵² *Bollettino Cira* 2, a c. di P. Simondo, dattiloscritto, 1966, APS, p. 12.

⁵³ P. Simondo, comunicazione dattiloscritta, 1 aprile 1966, APS, p. 4; ripresa in *Bollettino Cira* 2, cit., pp. 10-16. Qui Simondo imbastisce il suo discorso da una citazione di Goodman: “lo scopo essenziale dell’avanguardia deve essere il ristabilimento della comunità” (orig., “The essential present-day advance-guard is the physical reestablishment of community [...]”, P. Goodman, *Advance Guard Writing 1900-1950*, “The Kenyon Review” XIII 3, estate 1951, pp. 357-380).

⁵⁴ Amico di Simondo e occasionale frequentatore del CIRA era il professore Francesco De Bartolomeis, direttore dell’Istituto di Pedagogia torinese, autore in quegli anni de *La ricerca come antipedagogia*

stesso tempo “dentro” e “fuori” dal gruppo, attraverso il dialogo e la prassi esperienziale. Il suo esperimento di creatività emancipatrice (“per il benessere”) insieme ai compagni del CIRA era terminato, dagli anni Settanta inizierà a collaborare con i nuovi laboratori della Facoltà di Pedagogia dell’Università di Torino, organizzando attività collettive e formando nuovi giovani insegnanti.

II.2. Maieutica del progetto.⁵⁵

Riccardo Dalisi dall’architettura all’“animazione”

II.2.1. Forma, relazione, partecipazione

Il superamento delle teorie funzionaliste e la volontà di rinnovare il metodo scientifico-progettuale attraverso la partecipazione allargata ai non-professionisti sono alla base dell’esperienza dell’architetto e designer Riccardo Dalisi che, invece che con la Torino industriale – città delle “macchine” del boom economico –, si confrontò negli anni Settanta con la Napoli della speculazione edilizia, della disoccupazione diffusa e della sopravvivenza di pratiche artigianali, di appropriazione e riutilizzo, estranee ai meccanismi della grande produzione, se non addirittura illegali.

Di recente, in ambito storico artistico, la documentazione delle attività di Dalisi nelle periferie napoletane è stata inclusa in mostre e pubblicazioni che ricostruiscono il rapporto dell’arte italiana, dal 1968 in poi, con lo spazio sociale e quello progettato della città, riconoscendone un importante ruolo di avvio e snodo per le pratiche partecipative in Italia.⁵⁶ La figura di Dalisi ricorrerà infatti anche in questa narrazione, in particolare nel

(Feltrinelli, 1969) e di importanti riflessioni sulle contraddizioni del “tempo pieno” (*Scuola a tempo pieno*, Feltrinelli, 1972); vedi anche M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola*, cit., p. 243.

⁵⁵ Parte delle ricerche concernenti questo caso di studio è stata pubblicata in S. Catenacci, *Maieutica del progetto. Riccardo Dalisi tra architettura, design e “animazione”, 1967-1974*, “L’uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità” XII 11-12, maggio 2015, pp. 183-202.

⁵⁶ Ad esempio la mostra, *Fuori! Arte e spazio urbano. 1969-1976* (Milano, Museo del Novecento, 15 aprile - 4 settembre 2011), a c. di S. Bignami e A. Pioselli, Milano, Electa 2011; il Centre George Pompidou di Parigi ha di recente acquisito nella propria collezione permanente alcuni oggetti prodotti durante i laboratori di Dalisi negli anni Settanta, esponendoli in occasione della mostra *Un art pauvre* (8 giugno – 29 agosto 2016), a c. F. Paul e B. Blistène. Tra le pubblicazioni: A. Detheridge, *Scultori della speranza. L’arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi 2012, pp. 101-110; A. Pioselli, *L’arte nello spazio urbano. L’esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi 2015, pp. 45-49.

rapporto con il percorso critico di Enrico Crispolti, ma anche nelle ultime vicende dell'architettura e design "radicali". Si seguirà qui lo svilupparsi delle ricerche dell'architetto napoletano, dalle considerazioni teoriche sull'architettura degli anni Sessanta, fino alle esperienze di "animazione" nei rioni sottoproletari di Napoli e alle sue considerazioni sul significato di questa stessa pratica e parola negli anni Settanta.

La ricerca di un nuovo rapporto con il contesto urbano, lo studio di soluzioni flessibili e lo sforzo di ridefinizione metodologica del processo progettuale attraverso il lavoro di gruppo, erano tematiche ricorrenti negli scritti di Dalisi già dagli anni Sessanta.⁵⁷ A metà di questo decennio, nel periodo che precedette l'ottenimento della libera docenza nel 1969 e gli incarichi di insegnamento presso l'Università Federico II di Napoli, Dalisi sviluppò le prime riflessioni tese al superamento del rigido rapporto funzione-forma modernista, ormai in crisi. Il tentativo era quello di sperimentare dei "criteri di flessibilità"⁵⁸ che permettessero di includere relazioni strutturali e sociali non previste, rendendo la progettazione un processo sempre dialettico dove "forma e funzione trovano misura nel rapporto con il contesto".⁵⁹ Le considerazioni di Dalisi provenivano da un serrato lavoro sul campo – come assistente nei corsi universitari – e prevedevano la dilatazione degli strumenti a disposizione dell'architetto verso altre discipline, quali l'urbanistica, la sociologia e l'antropologia. L'attenzione, in questo periodo, ai fattori sociali e ambientali e allo studio integrato delle funzioni si può collocare, anche se in modo eccentrico, vicino alla linea di riforma del CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne) proposta dal gruppo finlandese e dagli architetti del Team Ten dopo l'ultimo congresso del 1959, e in particolare alle ricerche di Giancarlo De Carlo per l'Università di Urbino.⁶⁰ Tra il 1967 e il 1970 Dalisi proseguì alla definizione del suo

⁵⁷ Laureatosi a Napoli nel 1957, durante i primi anni Sessanta Dalisi entra a far parte dello studio di Francesco Della Sala, allievo di Walter Gropius negli Stati Uniti, e collabora con Massimo Pico Ciamarra e Michele Capobianco alla realizzazione di diversi progetti, tra cui il palazzo della nuova Borsa Merci di Napoli (1965).

⁵⁸ R. Dalisi, *Considerazioni sul rapporto struttura forma in una esperienza metodologica*, in *Configurazione urbana e società. Interventi, tesi e consuntivi metodologici*, a c. di M. Capobianco, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno 1966, p. 165.

⁵⁹ R. Dalisi, *Considerazioni*, cit., p. 168.

⁶⁰ Oltre a essere citato negli scritti di Dalisi, De Carlo è in quegli anni redattore per l'Italia della rivista "Le Carré Bleu", dove Dalisi pubblica alcuni brevi articoli: R. Dalisi, M. P. Ciamarra, *Activités simples et fonctions flexibles*, "Le Carré Bleu" 1, 1966, s.p., e Id., *Recherche d'une structure urbaine*, "Le Carré Bleu" 2, 1966, s.p.

approccio metodologico con una serie di brevi pubblicazioni, in cui si concentrò sui problemi della forma e del processo della sua creazione, in relazione allo spazio e all'imprevedibilità – o disordine urbano.

In *Forma (intervallo) spazio* (Stamperia napoletana, 1967), un progetto inviato nel 1963 a un concorso per la realizzazione di una scuola media a Bologna divenne lo spunto per proporre la sperimentazione di un linguaggio programmatico “libero e nel contempo legato alle precise esigenze di una struttura viva e partecipe della vita d'oggi in ogni suo aspetto, quale può essere una struttura scolastica”.⁶¹ L'interesse per l'edilizia scolastica, e in modo più ampio per temi pedagogici, aveva le sue radici in una concezione della città come “ambiente didattico” e della scuola o università come comunità le cui problematiche, esigenze e modi di organizzazione erano in rapporto di reciproca influenza con quelle della società.⁶² Il libro fu pubblicato per il CESVIS (Centro Studi Sviluppo Scolastico), gruppo interdisciplinare legato alla rivista di cooperazione educativa “Scuola e città”, diretta da Lamberto Borghi, alle cui attività Dalisi aveva partecipato in quegli anni.⁶³ Nel volume Dalisi procedette al chiarimento della sua proposta di metodo progettuale, in un'originale sintesi che discuteva lo specifico architettonico attraversando studi semiotici, di teoria della comunicazione (Barthes, Greimas, Eco) e teorie puro-visibiliste (Klee e il Bauhaus), a cui si mescolavano indicazioni tratte dalla psicologia della forma (Gombrich e Kohler) e dalla matematica biologica (Freudenthal e Tompson).⁶⁴ Questi riferimenti accompagnavano il tentativo di concepire la forma (architettonica) come processo creativo, dinamico, simultaneo – se non anteriore – all'analisi funzionale, strutturale e tipologica: una “forma-processo” intrecciata,

⁶¹ R. Dalisi, *Forma (intervallo) spazio. La città e l'espansione dello spazio didattico*, Napoli, Stamperia napoletana 1967, p. 128.

⁶² Ivi, pp.14-15.

⁶³ *Biografia in Il progetto leggero, Dalisi: venti anni di design*, a c. di Claudio Gambardella, Napoli, CLEAN, 1988, p. 146. Dalisi indica nel progetto per la scuola di Bologna il punto di partenza della sua sperimentazione: R. Dalisi, *Manualità e sperimentazione*, in *Riccardo Dalisi*, Firenze, Centro Di, 1977, s.p. Per i movimenti di riforma educativa nei Sessanta vedi M. L. Tornese, *Il sogno di una scuola*, cit., pp. 29-43.

⁶⁴ B. Gravagnuolo, *L'architettura del “barocco povero”*, in *Il progetto leggero*, cit., pp. 7-8. Per un approccio organicistico nell'arte e architettura del dopoguerra, compreso il caso di Dalisi, vedi anche, E. Termine, *L'habitat e la città. Il dibattito arte/architettura in Italia tra gli anni Cinquanta e i Sessanta*, tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2009-10.

compenetrata con lo spazio, dal cui rapporto si generava quel momento comunicativo, culturale, che Dalisi chiama “intervallo”.⁶⁵

Ciò che sembra più concreto, più vero, più misurabile, è la relazione (o la relazionabilità) di una cosa con altre. Ma la relazione è proprio ciò che sta in mezzo, un ponte tra due fatti, attraverso un ‘vuoto’, un inconnoscibile. La relazione rappresenta pertanto una sorta di miscuglio tra il certo ed il non certo; ed è proprio il suo carattere di dinamicità, di non concretezza che lo fa immaginare come una capacità che ha l’oggetto di diventare un rapporto con un altro [...].⁶⁶

Le argomentazioni di Dalisi erano tutte rivolte a scardinare il pensiero per dicotomie (scienza-tecnica, analisi-creazione), in una visione della ricerca progettuale che includesse un concetto allargato di “contesto”: quello storico, quello sociale e quello possibile. Quest’ultimo era quello cui si doveva aprire e che doveva creare la forma architettonica pensata da Dalisi. L’ambito da cui partire era la città reale, “un’apparente continua contraddizione alla concezione di architettura”⁶⁷ nel suo caos, nella stratificazione e incongruenza dei comportamenti. Se da un lato s’interessava agli studi su estetica e paesaggio, in particolare le tesi di Rosario Assunto e Roberto Pane,⁶⁸ dall’altro la sua attenzione era rivolta alle potenzialità creative, generatrici di forme e relazioni, del disordine. Seguiva quindi il dibattito in corso nelle arti visive: degli interventi critici di Argan, Solmi e Barilli, coglieva le riflessioni attorno all’oggetto artistico come fenomeno e l’esigenza di legare il momento immaginativo all’esperienza, alla prassi del fare.⁶⁹ I

⁶⁵ “Terzo spazio” che Dalisi ipotizza con libera digressione dalle considerazioni sull’articolazione tra elemento architettonico e valore spaziale nel concetto di “astanza” dell’opera in Brandi: C. Brandi, *Struttura e architettura*, Torino, Einaudi 1967, cit. in R. Dalisi, *Forma (intervallo) spazio*, cit., p. 19.

⁶⁶ R. Dalisi, *Forma (intervallo) spazio*, cit., pp. 24-25.

⁶⁷ Ivi, p. 89.

⁶⁸ C. Gambardella, *Il progetto indisciplinato: arte, architettura, design nel rapporto ri-creativo di Riccardo Dalisi con la città storica*, “Aváγκη” 21, marzo 1998, pp. 56-63.

⁶⁹ R. Dalisi, *Forma (intervallo) spazio*, cit., pp. 50-51. Dalisi cita i cataloghi della Sesta Biennale d’arte di San Marino, *Nuove tecniche d’immagine*, e della Seconda Biennale della giovane pittura di Bologna, *Il tempo dell’immagine*, oltre che l’intervento di Barilli al convegno della giovane critica ad Amalfi (in R. Barilli, *Informale oggetto comportamento. La ricerca negli anni Settanta*, Milano, Feltrinelli 1979, vol. II, p. 9). Manifestazioni tenutesi tutte nel 1967. Va segnalata anche la Prima rassegna di pittura presso gli Arsenali di Amalfi, *Aspetti del “ritorno alle cose stesse”*, curata da Barilli nell’ottobre 1966.

testi di Eco (*Opera aperta*, 1962; *Semiologia delle comunicazioni visive*, 1967) lo affascinavano per le considerazioni sull'intercambiabilità dei campi semantici, mentre nelle soluzioni dell'arte programmata prediligeva la novità dell'approccio di ricerca, in bilico tra sperimentazione scientifica e creazione collettiva dell'"operatore estetico", e la carica eversiva dell'aspetto ludico, partecipativo delle opere⁷⁰. Estraneo a qualsiasi utopia tecnologica, Dalisi interpretava le ricerche visuali che s'interessano al binomio programmazione-casualità dal suo personale punto di vista, rivolto allo sviluppo di un metodo progettuale capace di organizzare una forma architettonica che dialogasse non con un contesto storico intoccabile o un futuro idealizzato, ma con le esigenze di una società in fieri. Nello specifico, *Forma (intervallo) spazio* era dedicato alla ricerca di una forma per un nuovo ambiente didattico, che Dalisi avrebbe voluto espressione delle urgenze dei metodi educativi sperimentali (Raymond Buyse), del fare (John Dewey), della creatività (Herbert Read), della ricerca degli interessi individuali e dell'autoeducazione, o educazione di gruppo.⁷¹

L'esperienza del Sessantotto e ancor più l'insegnamento nei corsi universitari "di massa" (tra i 150 e 300 studenti) contribuirono ad accentuare l'aspetto partecipativo della ricerca di Dalisi. Il lavoro collettivo con gli studenti dei corsi di Tecnologia dell'Architettura e Composizione Architettonica dell'Università Federico II fu alla base delle riflessioni e dei progetti (proposte per la Facoltà di Scienze e Farmacia dell'Università di Messina e residenze universitarie a Tokyo) pubblicati in *L'architettura dell'imprevedibilità* (Argalia, 1970). Qui Dalisi ritornò a discutere i punti salienti della sua metodologia progettuale: il primato del momento pratico, il confronto diretto con la realtà urbana e l'applicazione creativa delle mutazioni geometriche alla ricerca di una forma aperta all'imprevedibilità delle relazioni. I riferimenti teorici si spostarono dalla filosofia di Dewey alle teorie sociologiche di Henri Lefebvre,⁷² nel tentativo di individuare in questa sua progettualità un'opportunità di cambiamento politico. Lo strumento della geometria, applicato durante i corsi di massa non solo al disegno, ma anche al libero uso di modelli di cartone, legno e altri materiali di recupero, si fece

⁷⁰ Per la diffusione di un discorso critico tra arte, architettura, design e teorie della comunicazione in ambito napoletano vedi la rivista "Op. cit", fondata da Renato De Fusco nel 1964.

⁷¹ R. Dalisi, *Forma (intervallo) spazio*, cit., p. 132.

⁷² Henri Lefebvre, *Sociologia di Marx*, Il Saggiatore 1969, cit. in R. Dalisi, *L'architettura dell'imprevedibilità*, Urbino, Argalia 1970, p. 37.

linguaggio combinatorio vitale, che riuniva in modo singolare gli studi linguistici di Noam Chomsky e le considerazioni su logica e psicologia di Jean Piaget:⁷³

La geometria “generativa” non è altro che un tentativo di controllare il gioco delle trasformazioni nello spazio, di registrarle in senso progressivo, di dirottarle, di maturarle, di tradurre le pressioni che vengono da altri tipi di processi, in opportunità creative dello spazio; è la metodologia delle progettazioni interpersonali.⁷⁴

Unico terreno di sperimentazione di queste “progettazioni interpersonali” erano i laboratori universitari, nessuno tra i progetti proposti sarà mai eseguito. Anche l’asilo pensato per il Rione Traiano di Napoli (1969-1971) non sarà realizzato. Prima di affrontare l’iniziativa con i bambini del rione napoletano è tuttavia opportuno precisare l’idea e il tipo di progettazione “partecipata” che Dalisi sviluppò tra il 1969 e il 1971. In questo è utile la breve corrispondenza con De Carlo, pubblicata come prefazione a *L’architettura dell’imprevedibilità*.

L’architetto genovese, a due anni dalla contestazione della Triennale del *Grande numero*, lesse e commentò il libro di Dalisi mentre stava avviando due progetti di architettura e urbanistica “partecipata”: il nuovo Villaggio Matteotti a Terni (1970-75) e il Piano Particolareggiato per il centro di Rimini e borgo San Giuliano (1970-72). In entrambi, la novità metodologica consisteva nella partecipazione dell’utente, con le sue esigenze e valori, al processo di progettazione. Per l’architetto, la delega veniva sostituita dal “rendere conto diretto e continuo alla collettività referente”,⁷⁵ ma anche dal rendere disponibili le proprie competenze alla critica di conformismi o comportamenti pregiudiziali, per svelare le diverse possibilità offerte dalla disciplina. A questo scopo, per esempio, erano organizzate le mostre per gli operai delle acciaierie di Terni: un ventaglio di proposte non comuni per stimolare l’immaginazione ed evitare richieste scontate o una

⁷³ Noam Chomsky, *Saggi linguistici*, Torino, Bollati Boringhieri 1969-1970; J. Piaget, *Logica e psicologia*, Firenze, La Nuova Italia 1969. Dalisi aveva iniziato a sviluppare il concetto di geometria “generativa” nel testo *Logica generativa ed immaginazione di gruppo* [1969], di cui sono state consultate le bozze presso ACAC.

⁷⁴ R. Dalisi, lettera a Giancarlo De Carlo, 7 aprile 1970, in Id., *L’architettura dell’imprevedibilità*, cit., p. 8.

⁷⁵ G. De Carlo, *Architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet 2013, p. 88, originariamente in Id., *Progettazione e partecipazione. Il caso di Rimini*, in *Le radici malate dell’architettura*, Milano, Moizzi 1976.

sottovalutazione delle proprie esigenze. Affrontato il “problema della piastrella”, come ricorda il sociologo Domenico De Masi collaboratore di De Carlo,⁷⁶ si procedeva con incontri in cui far emergere i bisogni della comunità. Nelle intenzioni dell’architetto si sarebbe così attuato un superamento dell’*advocacy planning*, di progettazione “per” la comunità, attraverso un processo di progettazione “con” la comunità:⁷⁷

La partecipazione [...] non è né rapina del consenso [...] né condiscendenza neutralistica [...]. Lo scopo della partecipazione urbanistica è di introdurre nel processo di decisione sulla trasformazione del territorio i gruppi sociali che da sempre ne sono stati esclusi e questo scopo può essere raggiunto solo se lo si ancora alla fondazione di un nuovo sistema di valori corrispondente alla novità ideologica e pragmatica che la partecipazione stessa implica.⁷⁸

Tra i valori che De Carlo avrebbe voluto far emergere da questa pratica di progettazione integrata “dal basso” rivestivano una grande importanza quelli vitalistici e contestativi del “disordine creativo urbano”, contrapposto nella sua entropia a un ordine (architettonico) istituzionale sovraimposto. A questo proposito, pur apprezzando gli spunti sulla geometria “generativa” del libro di Dalisi, De Carlo ne contestò l’uso del concetto di disordine, percepito come estetizzante, precisando la propria posizione a riguardo:

Nei luoghi urbani dove si rivelano alterazioni delle prescrizioni d’uso istituzionali – cioè disordine – c’è spesso presenza di due qualità di effrazione: quella che deriva da un rifiuto della prescrizione in termini di contraddizione esterna e quella che deriva dallo scavalco della prescrizione in termini di contraddizione interna. La prima

⁷⁶ “Chiedere a persone prive di esperienza che tipo di casa e di quartiere desiderano significa ottenere risposte scontate: vale a dire la casa del medico condotto di Terni, ossia un’abitazione come quella di un operaio, però un po’ più grande, con più piastrelle, con qualche gadget in più.”, D. De Masi, *Partecipazione e progetto*, in M. Guccione e A. Vittorini (a c. di), *Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell’architettura*, Milano, Electa-DARC 2005, pp. 66-69, cit. in S. Marini, *Scegliere la parte*, G. De Carlo, *Architettura della partecipazione*, cit., p. 26.

⁷⁷ Il Piano per Rimini fu ricusato dall’amministrazione e del Villaggio Matteotti fu realizzato un quarto dell’impianto previsto. Per una visione critica dei metodi di De Carlo vedi H. Schlimme, *Il “Nuovo Villaggio Matteotti” a Terni di Giancarlo De Carlo. Partecipazione fallita e capolavoro di architettura*, intervento al II congresso Associazione Italiana di Storia Urbana, Roma, Università di Roma Tre, 24-26 giugno 2004, Biblioteca Hertziana, Roma.

⁷⁸ G. De Carlo, *Architettura della partecipazione*, cit., p. 94.

è positiva e genera disordine attivo, materiale di contestazione, alternative creative; la seconda è negativa e genera disordine passivo, sopraffazione, efferatezza protetta dalla corazza istituzionale.⁷⁹

Anche se partendo da interessi disciplinari e sociali comuni, i due architetti discutevano da piani completamente diversi. L'architetto, tecnico libertario,⁸⁰ di De Carlo stimolava e mediava le richieste della comunità all'interno di un processo amministrativo ed economico con obiettivi stabiliti. Il momento partecipativo s'inseriva nell'iter progettuale e ne modificava in parte la realizzazione. Le spinte creative che si ispiravano al disordine urbano erano selezionate, la distinzione di De Carlo era operata prima del coinvolgimento dei futuri utenti.⁸¹ La sperimentazione di Dalisi si collocava invece a monte del procedimento progettuale, durante i laboratori "di massa", e s'interessava alla liberazione dell'invenzione formale attraverso l'imprevedibilità degli apporti, al di là di una realizzazione fattuale. L'ambito era quello della didattica, sia interna all'insegnamento disciplinare, sia esterna – nella formazione delle relazioni sociali. Il disordine era un dato storico, naturale, non classificabile nelle sue manifestazioni con giudizi di valore, ma piuttosto fertile terreno d'indagine.

Vero è che le considerazioni di Dalisi pubblicate nel 1970 erano esclusivamente teoriche, questa fu l'ulteriore critica che gli mosse De Carlo, spingendolo a una verifica sul campo della sua "progettazione interpersonale".⁸² Forse anche in seguito a queste esortazioni, Dalisi decise di spostare le sue ricerche per la realizzazione di un asilo al Rione Traiano, ideato con il metodo della geometria "generativa", negli scantinati dei lotti 140 e 141, insieme ai bambini cui sarebbe stato destinato: un'iniziativa personale, non legata ad alcuna commissione pubblica o privata, d'immersione nella "condizione

⁷⁹ G. De Carlo, stralcio di lettera a Dalisi, 15 aprile 1970, in R. Dalisi, *L'architettura dell'imprevedibilità*, cit., pp. 13-14. G. De Carlo, *L'architettura della partecipazione*, cit., pp. 73-74 (G. De Carlo, *An Architecture of Participation*, Royal Australian Institute of Architects, Melbourne Papers 1972; poi in J. M. Richards, P. Blake, G. De Carlo, *L'architettura degli anni Settanta*, Milano, Il Saggiatore 1973).

⁸⁰ S. Marini, *Scegliere la parte*, cit., p. 17.

⁸¹ Per un primo confronto con altre pratiche partecipative negli anni Settanta vedi F. Irace, *A volo sulla creatività. Partecipazione e pedagogia nel lavoro di Dalisi*, "Paese sera", 19 novembre 1977, ARD.

⁸² G. De Carlo, in R. Dalisi, *L'architettura dell'imprevedibilità*, cit., p. 11-12.

magmatica”⁸³ del rione sottoproletario, tanto lontana dalle aule universitarie quanto dai quartieri operai vicini alle grandi aree industriali.

II.2.2. Dentro e fuori il Rione. Dalla “tecnica povera” all’“animazione”

Un triangolo equilatero e la sua spirale sono al centro dello svilupparsi di tre spazi o “campi” coperti. Generati dalla libera combinazione delle spezzate, vi s’innestano reticoli, forme quadrangolari e a raggiera. La spirale e il reticolo ordinano e uniscono i diversi spazi e, allo stesso tempo, aprono l’insieme al paesaggio esterno lungo tre direttrici. L’impressione è di una forma unitaria, tuttavia non impositiva, possibile d’usi variabili, di modifiche e aggiunte lungo l’estendersi delle sue direttrici, o proseguendo per paratassi la mutazione delle forme geometriche. Questo il progetto di Dalisi per l’asilo al Traiano, pensato “fino all’ultimo bullone”⁸⁴ tra il 1969 e il 1971 e continuamente modificato negli anni seguenti fino a divenire forma simbolica della sua presenza nel quartiere.

Nell’autunno del 1971 l’architetto si affiancò ad alcuni operatori sociali che già lavoravano con i bambini del rione. Collocato nella conca di Soccavo, alla periferia nord-occidentale della città partenopea, vero e proprio insediamento di fondazione per una popolazione di 24.000 abitanti, il Quartiere Cep Traiano era uno dei trentuno “quartieri autosufficienti” programmati in tutta Italia dal Comitato di Coordinamento per l’Edilizia Popolare (Cep) all’interno della nuova politica di riorganizzazione delle attività costruttive sovvenzionate dallo Stato nel secondo dopoguerra. Il progetto urbanistico di Marcello Canino del 1957 (con modifiche fino ai primi anni Settanta), ispirato alle coeve esperienze di edilizia sociale del Nord Europa, venne del tutto travisato, se non distrutto, in corso d’opera, lasciando spazio a una situazione di completo degrado e segregazione degli abitanti in un ghetto isolato dal resto della città⁸⁵. Privo di qualsiasi infrastruttura o

⁸³ “[...] un lavoro di quartiere così fatto è un modo di penetrare a fondo, in una condizione sociale, il metro di paragone e l’obbiettivo non può essere la condizione del benessere borghese (né può essere un esempio). Accanto alla alternativa culturale proletaria [...] emerge una condizione magmatica del sottoproletariato-proletariato del sud, che va studiata nelle sue caratteristiche creative e nei comportamenti singolari”, R. Dalisi, *Architettura d’animazione*, Roma, Carucci 1974, p. 21.

⁸⁴ Ivi, p. 20.

⁸⁵ Per un’analisi delle vicende del Cep Traiano vedi G. Frediani, *Il quartiere Traiano di Marcello Canino. Distruzione di un modello*, “ArQ” 2, dicembre 1989, pp. 67-77, e L. Pagano, *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l’edilizia pubblica*, Napoli, Electa 2001.

servizio e circondato dalle discariche abusive dei cantieri della speculazione edilizia, il quartiere si presentava come uno “scheletro urbano”⁸⁶ popolato negli interstizi dei lotti, tra i rifiuti e negli scantinati, dalla vivace, incontrollata e violenta presenza dei moltissimi bambini e ragazzi.

Dalisi incominciò qui un difficile rapporto di collaborazione con i bambini, adattando gli scantinati – unici ambienti di socialità del quartiere – a luogo di libera sperimentazione creativa; con lui gli studenti del corso di Tecnologie dell’architettura, dirottato dall’università direttamente al Traiano. In un primo momento l’architetto incoraggiò la partecipazione dei bambini “scettici ironici”⁸⁷ al disegno e alla realizzazione di modelli in scala 1:1. Erano strutture semplici fatte di legno, spago e filo di metallo, che si sorreggevano grazie alle diverse soluzioni trovate di volta in volta durante la manipolazione dei materiali. L’obiettivo era di interessare i ragazzi attraverso il lavoro pratico, osservare il modo in cui trovavano delle nuove forme in relazione allo spazio dei loro giochi. I laboratori collettivi, studenti-bambini, erano momenti, spesso difficili, di invenzione sfrenata e continuo scambio di ruoli. Insieme ai modelli 1:1, durante i “laboratori del legno” furono assemblati anche piccoli oggetti d’uso quotidiano, o meglio, l’idea di assemblare un lume, una sedia o uno sgabello era un pretesto per provocare una risposta creativa alternativa ai consueti metodi progettuali.⁸⁸ A questi si affiancheranno poi i ricami, realizzati dalle donne del rione dai disegni dei bambini. Esperimento di “produttività disperata”,⁸⁹ tra i numerosi, poi falliti, per avviare un processo di educazione all’operosità che avrà come unico riscontro quello dei premi di design cui Dalisi inviava i materiali eseguiti con la collaborazione dei bambini del Traiano.⁹⁰

⁸⁶ Per una descrizione delle condizioni di vita nel quartiere e del livello di scolarizzazione e disoccupazione, vedi R. Dalisi (a c. di) *Architettura nelle lotte di quartiere*, “IN” 13, autunno 1974, numero monografico.

⁸⁷ R. Dalisi, *La partecipazione creativa è possibile*, “Casabella” 368-369, agosto-settembre 1972, p. 95.

⁸⁸ A posteriori Dalisi affermerà: “La funzione è dunque ridotta a stimolo formale [...]. Siamo alle soglie del laboratorio. È provocatorio dire: disegna una sedia e che non si riesca in nessun modo a capire che è una sedia. [...] L’animazione è dunque provocazione”; R. Dalisi, in *Il ruolo dell’operatore visivo*, “Spazio Arte” 8, gennaio-marzo 1977, p. 11.

⁸⁹ R. Dalisi, *Tecnica povera e produttività disperata*, “Casabella” 382, ottobre 1973, p. 46.

⁹⁰ R. Dalisi, *Tecnica povera*, “Marcazero” 65/66 1, gennaio 1972, pp. 89-95. Per le modalità di autofinanziamento adottate, R. Dalisi, *Il Traiano e Ponticelli (Napoli): il recupero dell’autoespressione*, “Spazio e società” 2, aprile 1978, pp. 44-46.

Sfumato il progetto di realizzare l'asilo, pur concepito per adattarsi alle esigenze dei bambini,⁹¹ Dalisi fu travolto dall'energia del lavoro collettivo e dall'interesse per le soluzioni formali scaturite dall'interazione con i piccoli non-tecnici. Un rapporto che all'inizio si stabilì come contratto – Dalisi offrì piccoli compensi in denaro – e si determinò poi come scambio reciproco: un'alleanza tra la cultura del progetto e l'incontrollata comunità minorile del Traiano. A unirle era l'esperienza creativa, basata sul vissuto, nuova ed elettrizzante per entrambi. Si sviluppò in questo modo un circuito di scambio e continua rielaborazione che potenzialmente non avrebbe mai avuto fine: l'architetto procurava i materiali, i primi disegni o modelli, i ragazzi vi intervenivano liberamente, quindi Dalisi analizzava e rielabora le soluzioni inventate dai bambini, riportava loro le sue modifiche e così via.

Questo inestinguibile dialogo delle forme, a un tempo sistematico ed emotivo, basato sull'errore, il frammento, la ricreazione e l'approssimazione, era indirizzato da un lato, per l'architetto, alla “rottura del proprio cerchio specialistico”⁹² e, dall'altro, alla provocazione di una creatività “allargata” come opportunità di emancipazione emotiva e sociale. La possibilità di perdersi nel gioco delle variabili e non garantirsi rispetto alle proprie scelte era un pericolo di cui Dalisi era consapevole.⁹³ La compromissione dello specialista era dichiarata, in un costante processo di autocritica, come dichiarata era la provenienza degli oggetti poi presentati al di fuori del rione (modelli, sedie, sgabelli, lumi, ricami): quelli costruiti dai ragazzi, quelli frutto dei laboratori collettivi e quelli realizzati da Dalisi nel suo studio (i *Cartapestemi*).⁹⁴ Se l'azione sull'incertezza, o sui “limiti di insicurezza”,⁹⁵ che Dalisi operava al Traiano era tanto estrema da non poter portare a una riduzione in termini di risultati verificabili, quello che l'architetto portò entusiasticamente all'esterno del rione fu la sua metodologia ri-creativa, che chiamò “tecnica povera”.

⁹¹ R. Dalisi, *Struttura architettonica per i bambini del Rione Traiano a Napoli*, “Casabella” 365, maggio 1972, p. 32. “Incendiare è un gran loro divertimento, una sera ho visto molti fuochi punteggiare il buio delle strade e degli spazi liberi dell'intorno. Incendieranno l'asilo che costruiremo? (Comincio a pensare preoccupato ai materiali previsti)”; R. Dalisi, *Architettura d'animazione*, cit., p. 39.

⁹² R. Dalisi, *L'Avanguardia del Disordine*, “Spazio Arte” 10-11, giugno-ottobre 1977, p. 15.

⁹³ R. Dalisi, *Il Traiano e Ponticelli (Napoli)*, cit., pp. 66-68.

⁹⁴ R. Dalisi, *Cartapestemi*, “Casabella” 391, luglio 1974, p. 10-11.

⁹⁵ A. Branzi, *Tecnica povera*, “Casabella” 385, gennaio 1974, p. 6.

La tecnica povera in rivolta fu pubblicato nel maggio del 1972 su “Casabella”, diretta in quel periodo da Mendini e impegnata nell’elaborazione e promozione delle poetiche avanguardistiche del design “radicale”⁹⁶ italiano, in mostra quello stesso anno al Museum of Modern Art di New York.⁹⁷ Lo stupore per la novità e l’irruenza dell’operazione di Dalisi al Traiano fu tale da interessare immediatamente la redazione, che pubblicherà anche un appello per il reperimento dei materiali necessari ai laboratori. Andrea Branzi del gruppo Archizoom e autore delle rubriche *Radical Notes*, intervenne commentando la “tecnica povera”:

Correttezza o non-correttezza strutturale è l’ideologia civile che separa in due il mondo delle cose costruite: l’unica energia costruttiva finora riconosciuta è la Scienza, mentre l’Ignoranza non è mai stata individuata come energia potenziale di segno inverso. [...] Riccardo Dalisi guida con abiezione mistica la scoperta dell’energia creativa (o costruttiva) dell’Ignoranza (o dello stato Selvaggio) [...] Senza alcun metodo e senza alcun destino.⁹⁸

Branzi individuò come punti critici della “tecnica” di Dalisi: la messa in discussione della conoscenza disciplinare, il pericoloso procedimento tra disordine ed errore e l’assenza di un fine ultimo oltre la sperimentazione delle potenzialità di un’energia creativa diffusa. Per questo motivo definì i laboratori napoletani un “esperimento scientifico”, che al di fuori della ricerca rischiava di trovare sbocco in una pratica “scoutistica” o in un’estetizzazione della miseria. In questo però non considerava, come noterà più tardi Lisa Licitra Ponti, il valore esperienziale, seppur disperato, dell’operazione.⁹⁹ Parallelamente alle critiche disciplinari, alle considerazioni sull’artigianato e la produzione del design industriale,¹⁰⁰ dentro il rione Dalisi creò un rapporto e cercò di dare

⁹⁶ F. Raggi, *Radical story. Storia e destino del pensiero negativo nella pratica del Radical Design dal '68 ad oggi – Il ruolo delle avanguardie tra evasione e impegno disciplinare*, “Casabella” 382, ottobre 1973, pp. 37-45. Per l’area napoletana vedi A. De Angelis, *Per un’architettura eventuale*, “Progettare INPIÙ” 1, ottobre-novembre 1973, pp. 72-80, e Id., *L’antidesign*, “Op. cit.” 26, gennaio 1973, pp. 89-109.

⁹⁷ *Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design* (New York, Museum of Modern Art, 26 maggio - 11 settembre 1972), a c. di E. Ambasz, Firenze, Centro Di 1972.

⁹⁸ A. Branzi, *Tecnica povera*, cit.

⁹⁹ L. Licitra Ponti, *Riccardo Dalisi: “Architettura d’animazione”*, “Domus” 551, ottobre 1975, p. 53.

¹⁰⁰ Per il dibattito sullo stato dell’industrial design e della formazione professionale: *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70*, cit., a cui Dalisi partecipa. Per una discussione sul ruolo

forma, o rendere conto nella forma, dell'esperienza di questo vissuto condiviso e della sua carica sociale. Non volle fondare una nuova didattica, ma per strutturare la sua azione trasse spunto da differenti teorie pedagogiche e psicologiche, in circolazione in Italia in quegli anni, basate sulla processualità e il dialogo paritario, in particolare la “pedagogia degli oppressi” di Paulo Freire e il metodo maieutico di Donilo Dolci.¹⁰¹ L'approccio al problema della “scientificità” era invece mediato dalla storia della scienza nel confronto tra antico e moderno, in particolare tra il “pressappoco” della fabbricazione artigianale e il pensiero teorico alla base dello sviluppo degli strumenti tecnologici, come delineato negli scritti di Alexandre Koyré.¹⁰² Al di là di qualsiasi nostalgia pre-moderna, il tentativo di Dalisi era quello di rivitalizzare la prassi progettuale tramite la collaborazione di due realtà coesistenti nell'attualità della città di Napoli. La posizione critica e lo sconfinamento disciplinare erano evidenti e lo accomunavano ai protagonisti del design “radicale”, con cui parteciperà nel 1973 alla fondazione della Global Tools – “Laboratori didattici per la creatività individuale” (vedi II.3). Dalisi dirà, infatti: “discutendo [con Branzi], apparve che il lavoro che svolgevo al Traiano, poteva essere considerato totalmente opposto a quello degli Archizoom (a No stop City) tanto da renderli affiancabili; limiti estremi di un unico discorso”.¹⁰³

Nel 1973 ebbero luogo due altri incontri: quello con la parola “animazione”, tramite Giuseppe Bartolucci, e con il critico Enrico Crispolti, che in quell'anno iniziava la docenza presso L'Università di Salerno.¹⁰⁴ Da quest'ultimo nacque l'iniziativa di pubblicare, sotto forma di diario, il racconto dell'esperienza al Rione Traiano con il titolo

dell'artigianato nell'attività dei designer italiani, compreso Dalisi, vedi C. Rossi, *Crafting Design in Italy. From post-war to postmodernism*, Manchester, Manchester University Press 2015.

¹⁰¹ P. Freire, *La pedagogia degli oppressi*, Milano, Mondadori 1971; ma anche riferimenti al metodo montessoriano, all'analisi transazionale di Eric Berne, ai collettivi autogestiti di Anton Semenovyc Makarenko. Per la diffusione delle teorie di Freire e Dolci negli anni Settanta, M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola*, cit.

¹⁰² A. Koyré, *Dal mondo del pressappoco all'universo della precisione*, Torino, Einaudi 1967; cit. in R. Dalisi, *Tecnica povera. La funzione del pressappoco nell'universo della precisione*, con la collaborazione di F. Alison e D. Rossi, in *Contemporanea* (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, novembre 1972 - febbraio 1973), a c. di Incontri Internazionali d'Arte, Firenze, Centro Di 1973, pp. 323-324, e “Casabella” 386, febbraio 1974, pp. 43-44.

¹⁰³ R. Dalisi, *L'Avanguardia del Disordine*, cit., p. 13.

¹⁰⁴ *Intervista a Riccardo Dalisi*, in E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo 1978, pp. 96-97, e *Intervista a Enrico Crispolti*, ivi, pp. 79-80.

Architettura d'animazione (1974) che, nella varietà dei contributi (l'introduzione di Mendini, i testi di Branzi e Crispolti) rende conto delle diverse prospettive sul lavoro di Dalisi. Il libro fu anche un momento di passaggio e considerazione critica della vicenda: Dalisi già metteva in discussione l'uso diffuso della parola "animazione" ed esprimeva il bisogno di ridefinire i modi del suo intervento nella periferia napoletana.

II.2.3. Presenza e progettualità continua vs estetiche evenemenziali

Attorno al 1974, Dalisi decise di concludere l'attività al Traiano e negli anni successivi si dedicò al coordinamento di piccoli laboratori di produzione artigianale, molti dei quali aperti dai suoi studenti e collaboratori, tra cui Eduardo Alamaro ed Anna Liguori, con l'obiettivo di ridar vita alle microeconomie dei quartieri napoletani.¹⁰⁵ In seguito, inizierà a lavorare a stretto contatto con le associazioni di lotta per la casa, definendo sempre di più la sua ricerca architettonica in senso "poetico-antropologico", verso lo studio di soluzioni di edilizia vernacolare, di appropriazione e modificazione dell'ambiente da parte degli abitanti delle periferie.¹⁰⁶

Il termine "animazione", e il corrispettivo di "animatore", come inteso da Dalisi, proveniva dall'accezione italiana della parola¹⁰⁷, che iniziava a essere utilizzata dopo il Sessantotto per circoscrivere iniziative sorte all'interno della scuola primaria che si univano a quelle del teatro "di strada" o periferia, sperimentate tra 1968 e 1970 da

¹⁰⁵ E. Alamaro, A. Liguori, *Lavoro di quartiere con i ragazzi: laboratorio come scuola*, in *Avanguardie e cultura popolare* (Bologna, Galleria d'arte moderna, 1 maggio – 15 giugno 1975), a c. di G. M. Accame e C. Guenzi, Bologna, Comune di Bologna 1975, pp. 71-73; C. Cuomo, Silvana Ler, *Ripristino attivo dell'antico ruolo sociale dell'artigianato*, "Casabella" 414, giugno 1976, pp. 49-51; E. Alamaro, *Scuola Laboratorio. Un'esperienza di progettazione della comunità e dell'ambiente con i ragazzi sottoproletari del Rione Traiano a Napoli*, Milano, Emme 1976.

¹⁰⁶ R. Dalisi, *Il Traiano e Ponticelli (Napoli)*, cit.

¹⁰⁷ Dal francese *animation*, nato nel dibattito sull'*éducation populaire* e il ruolo delle istituzioni statali negli anni Sessanta, in particolare delle *Maisons de la culture* istituite da André Malraux. Sviluppatesi nei Settanta nella pratica volontaria o professionale dell'*animateur socioculturelle*, attività legata a concetti di emancipazione della persona e democrazia attiva (P. Freire, *La pedagogia*, cit.) e alle esperienze di *community organizing* in area anglosassone (S. Alinsky, *Rules for Radicals: A Pragmatic Primer for Realistic Radicals*, New York, Random House 1971). Per l'ambito delle istituzioni artistiche, P. Gaudibert, *Azione culturale. Integrazione e/o sovversione*, Milano, Feltrinelli 1973, tr. it. M. Vitta [Id., *Action culturelle: integration et/ou subversion*, Paris-Tournai, Editions Casterman 1972].

Giuliano Scabia, Remo Rostagno, Franco Passatore e Loredana Perissinotto tra gli altri.¹⁰⁸ Sono gli anni che succedono al Convegno sul nuovo teatro a Ivrea (1967) e in particolare a Torino, dove Bartolucci è condirettore del Teatro Stabile, avviene un'intensa collaborazione tra arti visive, teatro e movimento dei "nuovi insegnanti".¹⁰⁹ Da queste prime sperimentazioni di educazione antiautoritaria attraverso la creatività e l'uso del corpo nacquero una serie di esperienze che si diffusero in tutta Italia. Verso la metà degli anni Settanta, quando Dalisi pubblicò il suo diario, la rinnovata attenzione da parte delle istituzioni – tra cui anche la riformata Biennale di Venezia – per i temi educativi e del decentramento amministrativo riaprì il dibattito sull'animazione, sminuendone tuttavia in parte la carica propositiva nel tentativo di codificarla.

Dalisi guardò alla sua attività dei primi anni Settanta attraverso le proposte dell'animazione, ne rintracciò la genesi nel lavoro di gruppo con gli studenti universitari e scrisse a Crispolti inviandogli la documentazione dei corsi.¹¹⁰ Il critico, dal canto suo, vide nel metodo applicato da Dalisi un importante esempio di lavoro creativo collettivo in ambito urbano, né paternalistico né divulgativo, che s'inseriva nel suo percorso di interesse per le operazioni artistiche che dal rapporto con la città e "la base" sociale sviluppavano le proprie istanze (vedi III.1). Una serie di esperienze e gruppi che si moltiplicarono a metà degli anni Settanta nell'area napoletana anche grazie alla presenza del critico d'arte,¹¹¹ operando, per esempio, all'interno dell'ospedale psichiatrico Frullone (A/social group), tra città e paesi limitrofi (gruppo Humor Power Ambulante, Gruppo Salerno 75), anche attraverso azioni teatrali (Vincenzo De Simone), e che Crispolti documenterà insieme a molte altre nel padiglione italiano alla Biennale di Venezia del 1976 (vedi IV.2). Non è possibile ripercorrere qui l'attività di questi gruppi, ma è importante rilevare come già tra il 1969 e il 1970 a Napoli le azioni dadaiste della Galleria Inesistente e gli interventi urbani per il Natale 1970 avessero reso manifesto un

¹⁰⁸ M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola*, cit., pp. 332-365.

¹⁰⁹ *Intervista a Giuseppe Bartolucci*, in E. Salvatori Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, cit., p. 61-72; G. Bartolucci, *Il teatro dei ragazzi*, Rimini-Firenze, Guaraldi 1972.

¹¹⁰ R. Dalisi, lettera di accompagnamento agli allegati ai corsi di Composizione architettonica [1974-1975], ACAC. Anche, R. Dalisi, *Guerriglieri della cultura e gioco dell'emarginazione*, in *Avanguardie e cultura popolare*, cit., pp. 65-70.

¹¹¹ M. Picone Petrusa, *Fra ironia e impegno: una generazione prima e dopo il '68*, in Id., *La pittura napoletana del '900*, Napoli, Franco Di Mauro 2005, p. 107; R. Pinto, *Il Movimento dell'Arte nel sociale*, in Id., *La pittura napoletana del Novecento*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano 2002, pp. 300-345.

desiderio di sconfinamento dell'arte dai suoi ambiti linguistici e territoriali specifici, in un clima di “tensione positiva che tentava di coinvolgere nel discorso artistico la città”,¹¹² stabilendo un dialogo ironico, spesso più di opposizione che attrazione, con i precedenti della rassegna amalfitana del 1968 (*Arte Povera + Azioni Povere*) e le proposte internazionali della galleria di Lucio Amelio.¹¹³

Attento alle iniziative delle arti visive, e consapevole dell'area di confine tra design, azione sociale e proposizione artistica in cui si collocavano le sue operazioni, Dalisi aveva posto subito delle distinzioni tra la sua pratica e quelle dei movimenti artistici coevi. Al di là dei toni polemici e di qualche approssimazione, queste osservazioni risultano preziose per individuare quei tratti del suo lavoro nei primi anni Settanta che gli permetteranno di riconoscersi nel ruolo di “animatore”.¹¹⁴ Già nel primo articolo in cui proponeva la sua “tecnica povera”, ne asseriva la distanza dalle poetiche che “utilizzano i rifiuti”, dalla Pop Art, dai “modi contestativi delle abitazioni fatte con i residui di auto” o dagli “oggetti consumati che si vedono ad Amsterdam o a Londra”.¹¹⁵ Il suo interesse non risiedeva nella critica dell'oggetto e della sua vita all'interno, o al di fuori, del circolo dei consumi, ma nel processo e nei diversi modi della creazione. Sull'uso dell'aggettivo “povero”, oltre a sfruttare uno slogan critico ormai diffuso, non è possibile rintracciare alcun riferimento diretto agli artisti e opere del movimento concettualizzato da Germano Celant. Dalisi altre volte preferì parlare di “tecnica di propagazione” o “tecnica di partecipazione”.¹¹⁶

Dal 1973, anno della sua partecipazione alla mostra *Contemporanea* a Roma (sia nella sezione architettura curata da Mendini, sia in quella dedicata da Bartolucci all'animazione) e alla Triennale di Milano con “Casabella”,¹¹⁷ le sue osservazioni

¹¹² M. P. Petrusa, *Fra ironia e impegno*, cit.

¹¹³ S. Taccone, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana*, Napoli, Phoebus 2013.

¹¹⁴ “Io sono arrivato all'animazione partendo dall'architettura, e questo forse è un fatto singolare”, trascrizione della video-intervista di Luciano Giaccari realizzata durante la mostra *Ambiente come sociale* (Biennale di Venezia, 1976), a c. di E. Crispolti e R. De Grada, ACAC, p. 1.

¹¹⁵ R. Dalisi, *La tecnica povera in rivolta*, cit., p. 28.

¹¹⁶ R. Dalisi, *Designers senza design: una città senza design*, in *Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70*, cit., p. 112.

¹¹⁷ *Contemporanea*, cit. In copertina a “Casabella” 382, ottobre 1973, due sedie in cartapesta di Dalisi presentate alla mostra *La tecnica povera in rivolta – funzione del pressappoco nell'universo della precisione*, organizzata dalla rivista per la XV Triennale nell'ottobre 1973.

s'interessarono maggiormente a quegli interventi artistici che utilizzavano lo spazio urbano, come quelli del Living Theatre, o i *wrapping* di Christo e Jeanne-Claude, di cui sottolineò la qualità di evento progettato. Dal suo punto di vista, questa “estetività eventuale”¹¹⁸ che si trasferiva nelle strade all'inseguimento di un pubblico impreparato risultava un gioco autoreferenziale. Il termine di paragone che lo separava da queste esperienze era la durata del rapporto e il diverso grado di “incidenza”¹¹⁹ della sua attività nei quartieri napoletani. La qualità che Angelo Trimarco chiamò “ascolto del politico”, e Achille Bonito Oliva “sensibilità armata”,¹²⁰ era nel lavoro di Dalisi una tensione tra ricerca di rinnovamento disciplinare ed effettivo cambiamento sociale, attraverso una continua pratica di critica dialogica (maieutica) con la città e i suoi abitanti.

La metodologia di lavoro sviluppata durante gli anni al Traiano rimarrà una costante nella pratica di Dalisi: sia come metodo progettuale basato sull'incessante e diretta reinvenzione delle forme e dei materiali – indagine storica, non filologica ma esperienziale, e allo stesso tempo momento creativo partecipato –, sia come rivalutazione delle tecniche artigianali e introduzione di una poetica fiabesca e ironica nel design del prodotto.¹²¹ Esempio ne fu la vicenda della ricerca, poi premiata con il Compasso d'Oro nel 1981, per il design della caffettiera napoletana Alessi: un processo d'indagine sulle origini, gli usi, la fabbricazione della caffettiera “a rovesciamento” condotto per otto anni nei paesi e nelle botteghe dei lattonai del napoletano, producendo una quantità infinita di disegni, prototipi e sculture di personaggi-caffettiera. Un metodo certamente non canonico, percepito in un primo momento come caricaturale – se non “terroristico” – dai

¹¹⁸ R. Dalisi, *Architettura - comportamento estetico - lavoro di quartiere*, comunicazione al convegno “Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive”, Biennale di Venezia, 17 e 18 luglio 1976, ACAC; parzialmente pubblicato in Id., *Estetica e lavoro di quartiere*, “IN” 14, aprile 1977, pp. 5-6.

¹¹⁹ “Le rappresentazioni del Living sulle strade delle città e le rappresentazioni provocatorie degli artisti nei luoghi pubblici hanno minore incidenza [...] rispetto al clima di simpatia, di curiosità, di lotta, di utilizzazione di collaborazione che si verifica quando per mesi e mesi gruppi fluttuanti di studenti lavorano in un quartiere”, R. Dalisi, *Scheletri metodologici in fuga. I corsi di massa contro la storia da laboratorio*, “IN” 9, febbraio-marzo 1973, p. 70.

¹²⁰ A. B. Oliva, *La sensibilità armata*, in Riccardo Dalisi (Roma, In-arch, Palazzo Taverna, 7-14 febbraio 1977), cit., s.p., A. Trimarco, *L'ascolto del politico*, ivi, s.p.

¹²¹ A. Mendini, *Introduzione*, in R. Dalisi, *La caffettiera e Pulcinella. Ricerca sulla caffettiera napoletana, 1979-1987*, Crusinallo, Officina Alessi 1987, pp. 9-12.

tecnici del design industriale.¹²² Allo stesso modo Dalisi realizzò lo studio sui mobili e oggetti di Antoni Gaudì, pubblicato per Electa nella collana diretta da Filippo Alison. Un lavoro “apparentemente estraneo alla stessa collana”, dove “non sono evidenti segni di catalogazione o sistemazione del portato di Gaudì”,¹²³ ma in cui l’indagine sulla produzione del maestro catalano si spinge fino alla ri-creazione in cartapesta della sedia di casa Batlló, eseguita, come le numerose interpretazioni grafiche, con la partecipazione della piccola comunità di studenti e collaboratori di Dalisi.

II.3. La Global Tools.

Descolarizzazione, creatività e lavoro manuale¹²⁴

II.3.1. Dall’“architettura radicale” alla Global Tools

Su un verbale dattiloscritto, intitolato *Global Tools* e datato 13 marzo 1973, Riccardo Dalisi annotò a mano alcune frasi.¹²⁵ Abbozzava di getto alcune righe riguardo la creatività come possibilità di “comunicazione allargata”, e non condizione di eccezionalità, e ricopiava inoltre un passo dell’introduzione di Argan al suo *Walter Gropius e la Bauhaus* (Einaudi, 1951). Passo in cui lo storico dell’arte, riferendosi allo studio di Pevsner, collocava il tentativo della didattica della scuola di Weimar di colmare la contraddizione tra sapienza del fare artigianale e meccanizzazione industriale sul solco dell’Arts and Crafts di Ruskin e Morris; rintracciando una causa della crisi dell’artigianato (e dell’arte) nel dominio dello “spirito di menzogna” dell’individualismo e auspicando un ritorno “alla moralità artistica dei ‘primitivi’, alla collaborazione, alla comunità di artisti”.¹²⁶

¹²² A. Alessi Anghini, *Nota del produttore*, in R. Dalisi, *La caffettiera e Pulcinella*, cit., pp. 5-8.

¹²³ F. Alison, *Premessa*, in R. Dalisi, *Gaudì, mobili e oggetti*, Milano, Electa 1979, p. 6.

¹²⁴ Si aggiornano e inseriscono negli scopi di questa tesi le ricerche su Global Tools condotte con Jacopo Galimberti nel 2014 e in corso di pubblicazione in S. Catenacci, J. Galimberti, *Deschooling, Manual Labour and Emancipation: Global Tools’ Architecture and Design (1973 - 1975)*, in M. Brown e M. Millar Fisher (a c. di), *Collaboration and its (Dis)Contents: Collaborative Practices in Art, Architecture and Film since 1910*, Londra, Courtauld Books Online 2016. Si ringrazia Jacopo Galimberti per aver accettato che io adattassi e inserissi qui il nostro lavoro.

¹²⁵ Global Tools, verbale del 13 marzo 1973, documento dattiloscritto con note manoscritte, ARD.

¹²⁶ “L’individualismo (Argan 51) ha fatto dell’arte che era espressione di umiltà di fronte al miracolo della creazione un’impressione di orgoglio e di dominio; l’orgoglio è spirito di menzogna, per riconquistare lo

Gli appunti di Dalisi preparavano probabilmente un documento più ampio, che i redattori del verbale chiedevano di consegnare per iniziare un “lavoro collettivo di definizione della creatività”, in previsione della riunione successiva. A riunirsi a Milano, erano i fondatori e partecipanti – tra cui Dalisi stesso – della Global Tools, definita come “un sistema di laboratori per la propagazione dell’uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti”, con l’obiettivo di “stimolare il libero sviluppo della creatività individuale”.¹²⁷ La Global Tools voleva, infatti, essere una “scuola”; o meglio, un progetto embrionale e atipico di laboratori d’arti applicate,¹²⁸ ma tutt’altro – se non l’esatto opposto – rispetto all’ormai mitologica istituzione fondata nel primo dopoguerra da Gropius e alla sua “pedagogia formale”,¹²⁹ o al metodo razionale della Ulm di Bill. Si cercherà qui di comprendere meglio la breve vicenda della Global Tools, che durerà solo due anni, e le molteplici idee che la informarono.

La Global Tools fu fondata il 12 gennaio 1973 negli uffici redazionali di “Casabella”, come riportato nel numero di maggio della rivista che lanciò l’evento e diede illustrazione del suo primo documento programmatico e dei suoi partecipanti. Il progetto includeva membri singoli, come Remo Buti, Dalisi, Aldalberto Dal Lago, La Pietra, Gaetano Pesce, Pettena ed Ettore Sottsass jr, e gruppi già più o meno noti come Archizoom, il Gruppo 9999, Superstudio, UFO e Zziggurat, oltre che la redazione di “Casabella” stessa, diretta dal 1970 da Mendini.¹³⁰ Attorno all’iniziativa si erano riuniti quindi i principali rappresentanti di quelle tendenze che l’anno precedente Germano

spirito di verità bisogna rinunciare all’individualismo, ritornare alla moralità artistica dei ‘primitivi’, alla collaborazione, alla comunità di artisti”, ibidem. Originariamente, G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 36.

¹²⁷ Global Tools, *Documento 1*, “Casabella” 377, maggio 1973, p. 4; bozza del documento approvato e del primo regolamento provvisorio si trovano allegati al verbale del 13 febbraio 1973, in ARD.

¹²⁸ V. Borgonuovo, S. Franceschini, *When Education Coincides with Life*, in V. Borgonuovo e S. Franceschini (a c. di), *Global Tools*, Istanbul, SALT/Garanti Kültür AŞ 2015, p. 16.

¹²⁹ G. C. Argan, *Walter Gropius e la Bauhaus*, cit., p. 31.

¹³⁰ Archizoom Associati era formato da: Andrea Branzi, Gilberto Corretti, Paolo Deganello, Massimo Morozzi, Dario Bartolini e Lucia Bartolini. La redazione di “Casabella” era allora composta, oltre il direttore Alessandro Mendini, da Carlo Guenzi, Enrico Bona, Franco Raggi e Luciano Boschini. Il Gruppo 9999 includeva: Giorgio Birelli, Carlo Caldini, Fabrizio Fiumi e Paolo Galli. Superstudio includeva: Adolfo Natalini, Piero Frassinelli, Alessandro Magris, Roberto Magris e Cristiano Toraldo di Francia, e Alessandro Poli nei Settanta. UFO era composto da: Carlo Bachi, Lapo Binazzi, Patrizia Cammeo, Riccardo Forese e Titti Maschietto. Zziggurat includeva: Alberto Breschi, Giuliano Fiorenzuoli, Roberto Pecchioli, Nanni Cargiaghe e Gigi Gavini.

Celant aveva accumulato sotto il nome di “architettura radicale”.¹³¹ Questi avevano incominciato a lavorare ed esporre in modo indipendente attorno alla metà degli anni Sessanta (a parte i gruppi Archizoom e Superstudio che debuttarono insieme nel 1966 con la mostra di design *Superarchitettura* a Pistoia), soprattutto a Firenze, Torino e Milano. La definizione “architettura radicale” del 1972 ebbe il merito di sottolineare la loro comune critica degli assunti del metodo progettuale moderno e dei limiti della disciplina architettonica, nonostante produzioni, attitudini ed esperienze di formazione completamente differenti. Il loro approccio critico, di reazione ai dettami dei maestri del Movimento Moderno, ancora prevalenti negli insegnamenti universitari, si incarnò nella seconda metà dei Sessanta in iniziative e strategie sperimentali, descritte, a seconda dei casi e dei personaggi, come “superarchitettura”, “architettura inconscia”, “architettura disequilibrante”, “architettura concettuale”, “architettura eventuale” e “progettazione di comportamento”.¹³² Facendo spesso uso di un’ironia provocatoria, il loro principale obiettivo era smantellare i principi tradizionali del “buon” design e delle aree di applicazione dell’architettura e dell’urbanistica, non accontentandosi di un mero rinnovamento di linguaggi e forme. Come sintetizzò nel 1974 Andrea Branzi di Archizoom, piuttosto che “riproporre al mondo un ordine architettonico e valori di una cultura formale al di là delle semplici funzioni abitative” (utopistici, poiché di fatto irrealizzabili), l’“architettura radicale” capovolgeva il processo, esponendo e analizzando attraverso visualizzazioni di utopie estreme tutte le contraddizioni della disciplina progettuale e della società che si avrebbe voluto ordinare.¹³³

Di recente, sulla scorta di un rinnovato interesse per le proposte degli architetti “radicali” italiani, numerose pubblicazioni hanno esplorato le loro implicazioni con i mutamenti sociali dell’Italia degli anni Sessanta e le correnti di pensiero filosofico e politico di quegli anni.¹³⁴ In particolare, sono state messe in luce le connessioni tra le

¹³¹ Celant, G., *Radical Architecture*, cit.

¹³² U. La Pietra, *L’architettura radicale è morta: viva l’architettura radicale*, “Spazio Arte” IV 10-11, giugno-ottobre 1977, p. 2.

¹³³ A. Branzi, introduzione a P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura radicale*, Milano, Documenti di Casabella 1974, pp. 11-12.

¹³⁴ P. Lang, *Suicidal Desires*, in *Superstudio: Life Without Objects*, a c. di P. Lang, W. Menking, Milano, Skira 2003, pp. 31-51.

teorie operaiste e le proposte dei fiorentini Archizoom;¹³⁵ è stata sottolineata l'importanza dell'insegnamento di Umberto Eco presso la Facoltà di Architettura di Firenze, i cui studi semiotici e sulla comunicazione avevano fornito la base concettuale delle sardoniche performance del gruppo UFO.¹³⁶ Oltre alle specificità del dibattito italiano, altri studi hanno inserito le ricerche degli architetti “radicali” in una più ampia rete di relazioni con simili esperienze sviluppate in Europa e Stati Uniti negli stessi anni, da quelle dell'austriaco Hans Hollein, con il suo manifesto *Alles ist Architektur* (1967), alle proposte tecno-pop degli inglesi Archigram, le azioni del francese gruppo Utopie e di Yona Friedman, fino alle iniziative immerse nella controcultura californiana degli Ant Farm e di Anne e Lawrence Halprin, tra gli altri.¹³⁷ Anche la vicenda della Global Tools ha riscosso nuovo interesse negli studi internazionali sul design degli anni Sessanta e Settanta;¹³⁸ in particolare, si cercherà qui di chiarire il tipo di progetto collaborativo – la “scuola” e il “sistema di laboratori didattici” – sviluppato dai suoi fondatori, tra i quali figuravano alcuni protagonisti di altre esperienze di lavoro creativo in ambito urbano negli anni Settanta, come Dalisi, ma anche Ugo La Pietra.

Architetti e designer di formazione, i futuri membri della Global Tools avevano sperimentato con media e strategie artistiche già negli anni Sessanta, partecipando a diverse mostre e rassegne culturali (vedi I.1.2), oltre che improvvisando azioni estemporanee. Il gruppo UFO, ad esempio, aveva partecipato alle proteste del Sessantotto a Firenze realizzando oggetti gonfiabili e aveva messo in atto un provocatorio “rituale”

¹³⁵ P. V. Aureli, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Amsterdam, Buell Centre 2008 (Quodlibet 2016); A. Wolf, *Discorsi per Immagini: Of Political and Architectural Experimentation*, “California Italian Studies” III 2, 2012, da eScholarship: <http://www.escholarship.org/uc/item/8dg290qj>.

¹³⁶ A. Wolf, *Superurbefimero n. 7*, cit.; *UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale* (Prato, Centro Pecci, 30 settembre 2012 – 3 febbraio 2013), Firenze e Prato, Archivio Lapo Binazzi e Centro Pecci, 2012.

¹³⁷ M. Carboni, T. Powell, *Sconfinamenti*, in *Radicals: Architettura e design 1960/75* (Venezia, 4^a Mostra Internazionale di Architettura, 15 settembre – 17 novembre 1996), a c. di G. Pettena, Venezia, La Biennale di Venezia 1996, pp. 42–43; *Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956–1976*, a c. di M. Van Schaik, O. Máčel, Monaco, Prestel 2005.

¹³⁸ Oltre alcuni brevi resoconti dei protagonisti stessi, come A. Branzi, *Il design italiano, 1964–2000*, Milano, Electa, 2008, pp. 166–68, si vedano i più recenti studi sulla Global Tools: M. Arnoux, J. Baptiste Dardel, *La Global Tools: Fin de l'utopie radicale*, “Azimuts” 30, 2008, pp. 68–81; C. Rossi, *Crafting Design in Italy*, cit., pp. 153–55; *Global Tools, 1973–1975*, V. Borgonuovo, S. Franceschini, cit.

durante il IV Premio di pittura Masaccio a San Giovanni Valdarno, cui aveva partecipato anche Pettena, curandone gli allestimenti.¹³⁹ In quegli anni, l'amicizia e l'intensa collaborazione con artisti, musicisti e attori si erano spesso materializzate in spazi alternativi: ad esempio, il club Space Electronic a Firenze, progettato dal Gruppo 9999, e il Piper di Torino, disegnato da Giorgio Ceretti, Pietro Derossi e Riccardo Rosso, che li organizzarono le serate *Piper Pluriclub*, includendo nel loro "plurigramma" opere e azioni di artisti come Michelangelo Pistoletto (*La fine di Pistoletto*, 1967), di compagnie internazionali come il Living Theatre, dell'Arts Laboratory di Londra, o del nuovo teatro italiano.¹⁴⁰ Sebbene numerosi erano i contatti e gli scambi con i rappresentanti dell'architettura e del design d'avanguardia nel nord Europa e negli Stati Uniti, tuttavia fu soltanto nel 1972, al Museum of Modern Art di New York, che le loro sperimentazioni acquisirono fama internazionale, oltre che ricevere un primo commento e definizione critica unitaria, col nome di "architettura radicale".

La mostra al MoMA, *Italy: The New Domestic Landscape; Achievements and Problems of Italian Design*, aprì nel maggio del 1972, concepita dal curatore argentino Emilio Ambasz come una grandiosa messa in scena della produzione del design italiano. Divisa nelle sezioni "Oggetti" – in alte teche di legno nel giardino del museo – e "Ambienti", la mostra forniva inoltre un'abbondanza d'informazioni contestuali, sotto forma di testi, modellini, volantini e altri stampati, ma soprattutto film d'ambientazione prodotti per l'occasione.¹⁴¹ Un apparato didattico voluto da Ambasz per introdurre il pubblico americano a un'Italia che vedeva il design non solo come produzione d'oggetti, ma come occasione di operare una critica interna, domestica, alla società; critica

¹³⁹ UFO, *Effimero urbanistico scala 1/1*, "Marcatre" 37-40, maggio 1968, p. 198; Id., *Urboeffimeri avvenenti scala 1/1*, "Marcatre" 41-42, giugno 1968, pp. 76-92; T. Trini, *Masaccio a UFO*, "Domus" 466, settembre 1968, pp. 55-56; G. Pettena, *L'An architetto: Portrait of The Artist as a Young Architect*, Rimini, Guaraldi, 2010 (facsimile dell'ed. originale, Guaraldi, 1973).

¹⁴⁰ F. Pola, *Intersezioni e sconfinamenti. Luoghi di un'identità plurale*, in L. M. Barbero (a c. di), *Torino sperimentale 1959-1969*, cit., pp. 427-54; le mostre: *Space Electronic: Then and Now*, a c. di C. Rossi, inclusa nella sezione *Monditalia* della 14. Mostra Internazionale di Architettura (Venezia, La Biennale, 7 giugno – 23 novembre 2014), a c. di R. Koolhaas; *Radical Disco: Architecture and Nightlife in Italy, 1965 – 1975* (Londra, ICA, 8 dicembre 2015 – 10 gennaio 2016), a c. di C. Rossi e S. Upham.

¹⁴¹ F. D. Scott, *Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press 2010 (prima ed. 2007), pp. 117-49. Anche, W. Menking, *The Revolt of the Object*, in *Superstudio: Life Without Objects*, cit., pp. 53-63.

informata da preoccupazioni politiche, sociali ed ecologiche.¹⁴² Il curatore indicava quindi diversi atteggiamenti progettuali, suddividendo gli oggetti in “conformisti”, “riformisti” e “contestatari” (una protesta micro-politica vicina alle teorie di Lefebvre)¹⁴³ e gli ambienti – commissionati per l’occasione – in “di commento”, “pro-design” e “contro-design”. Quest’ultima sottosezione presentava “counter-environments” di Ugo La Pietra, Archizoom, Superstudio (accompagnato dal film *Supersuperficie*), i fotoromanzi del Gruppo Strum (i torinesi Ceretti, Derossi, Carlo Giammarco, Rosso e Maurizio Vogliazzo) e il progetto d’orto domestico del Gruppo 9999.

I saggi commissionati per il catalogo da un lato contestualizzavano storicamente queste molteplici produzioni; dall’altro, le affrontavano criticamente, per opposizione (Tafuri), o prendendo le parti delle sperimentazioni “radicali” (Celant) o di “nuovi comportamenti” (Menna).¹⁴⁴ Menna e Celant immergevano il lavoro degli “architetti radicali” nel contesto delle pratiche artistiche contemporanee, di “estetività diffusa” o concettuali; tuttavia le loro perorazioni, come la politica culturale di Ambasz, apparvero collidere con una mostra dall’allestimento quasi fieristico e finanziata dalle imprese e dagli enti governativi italiani. Gli stessi ambienti e film erano realizzati grazie ai contributi delle industrie di design e nella sezione oggetti apparivano gli articoli disegnati dai “radicali” per note firme come Poltronova o Gufram. Se questo atteggiamento poteva apparire ambiguo, se non opportunistico, a uno sguardo esterno, non presentava invece nessuna contraddizione per i protagonisti italiani. Come chiarirono in seguito Adolfo Natalini di Superstudio e Branzi di Archizoom, un’architettura “concettuale”, impegno sociopolitico e design orientato al mercato non erano posizioni antitetiche in Italia.¹⁴⁵ Negli anni Sessanta, vista la difficoltà a trovare un impiego dopo gli studi universitari, molti giovani architetti sperimentavano con il design di prodotto, intessendo rapporti

¹⁴² E. Ambasz intervistato in *La conferma: “Italy, the new domestic landscape” al MOMA di New York*, puntata TV parte del programma *Lezioni di design*, di A. Del Gatto, S. Casciani, M. Malabruzzi, condotto da U. Gregoretti, regia M. Malabruzzi, VHS, Rai Educational [2001]: <http://www.arte.rai.it/articoli/1972-italy-the-new-domestic-landscape-al-moma-di-new-york/14621/default.aspx>.

¹⁴³ F. D. Scott, *Architecture or Techno-Utopia*, cit., p. 126.

¹⁴⁴ Tra i saggi storici in catalogo figurano testi di Portoghesi, Fagiolo dell’Arco, Benevolo e Gregotti; tra quelli critici, di Cominotti, Insolera, Argan e Mendini, e soprattutto *Radical architecture* di Celant, cit., *Design and Technological Utopia* di Tafuri, cit., e *A Design for New Behaviours* di Menna (pp. 405-14).

¹⁴⁵ Menking, *The Revolt of the Object*, cit., p. 60; O. Kazi, *Interview with Andrea Branzi*, in B. Colomina, C. Buckley (a c. di), *Clip Stamp Fold: The Radical Architecture of Little Magazines*, Barcellona, Actar, 2010, pp. 249-51.

spesso informali con le manifatture italiane che, non ancora indirizzate verso una vera e propria produzione di massa, permettevano ai giovani collaboratori di entrare nel mercato degli oggetti di lusso senza rinunciare alle loro posizioni polemiche. Tornare a investigare e mettere in crisi le basi stesse della progettazione in film e racconti, oggetti e ambienti, era allora quasi un atto di “coerenza”, e interna via di fuga, per l’architetto d’avanguardia, riconosciutosi come ormai costretto in un ruolo prefissato – quello tragicomico del “giovane amante” in una commedia.¹⁴⁶

La Global Tools fu lanciata qualche mese dopo la chiusura della mostra al MoMA. Da un lato, *Italy: The New Domestic Landscape* aveva portato visibilità internazionale e una nuova “etichetta” unitaria; dall’altro, questo riconoscimento era forse arrivato troppo tardi, quando i protagonisti di queste pratiche stavano differenziando, su piani sempre più incompatibili, le loro ricerche.¹⁴⁷ Nell’autunno del 1972, Branzi propose di reagire adottando una nuova “strategia dei tempi lunghi”:

Un impegno che dovremmo assumerci tutti è quello di un confronto, su tesi riconosciute come portanti, che permettano di costituire le premesse per un lavoro più incisivo [...] Non un richiamo all’ordine, ma la preparazione dell’attacco finale.¹⁴⁸

Qualche mese più tardi, questo attacco contro posizioni accademiche e istituzionali, e in particolare contro il movimento della Tendenza, influenzato dagli scritti di Aldo Rossi e Manfredo Tafuri,¹⁴⁹ fu dichiarato sotto il nome di Global Tools. Se il nuovo progetto collaborativo permetteva agli “architetti radicali” di riunire le forze, servì anche, come notarono Paola Navone e Bruno Orlandoni, da attraente “brand” autopromozionale,

¹⁴⁶ Superstudio, *Fragments from a personal museum*, in *Sottsass Superstudio Mindscapes* (Minneapolis, Walker Art Centre, 12 agosto – 23 settembre 1973), “Design Quarterly” 89, Minneapolis, Walker Art Centre 1973, s.p.

¹⁴⁷ P. Lang, W. Menking, *Only Architecture Will Be Our Lives*, in *Superstudio: Life Without Objects*, cit., p. 25; A. Natalini, *Com’era ancora bella l’architettura nel 1966*, cit., p. 7.

¹⁴⁸ A. Branzi, *Strategia dei tempi lunghi*, “Casabella” 370, ottobre 1972, p. 13.

¹⁴⁹ Tra gli architetti che figuravano nel movimento della Tendenza, o “scuola russiana”, erano Carlo Aymonino, Ezio Bonfanti, Giargio Grassi e Massimo Scolari. La XV Triennale del 1973, ordinata da Aldo Rossi, è considerata come il maggiore momento di esposizione delle teorie del movimento. A. Mendini, *Triennale e manette. La polemica fra architettura razionale e architettura radicale*, “Casabella” 382, ottobre 1973, p. 5.

soprattutto in quel mondo dell'arte che aveva scoperto gli "architetti radicali" al MoMA.¹⁵⁰

Con la nomina di Alessandro Mendini a direttore di "Casabella" nel 1970, la rivista incominciò ad agire come principale organo di presentazione dei "radicali" e nel 1973 Mendini iniziò a prendere parte diretta alle attività della Global Tools.¹⁵¹ La rivista "Progettare in più" diretta da Ugo La Pietra si aggiunse alla causa, promuovendo le iniziative della Global Tools, che avevano trovato un finanziatore in Franco Ignazio Castelli, proprietario della galleria milanese L'Uomo e l'arte, che aveva stampato l'ultimo numero della sua omonima rivista proprio nel gennaio 1973, e che pubblicherà gli unici due bollettini della Global Tools nel 1974 e nel 1975.¹⁵² La Global Tools si costituì inizialmente come associazione, istituendo un comitato tecnico formato dai suoi membri fondatori, responsabile della proposta didattica e della sua programmazione.¹⁵³ Dai primi lavori interni, nacque l'idea di suddividere le ricerche in cinque ambiti: "Il corpo", "Costruzione", "Comunicazione", "Sopravvivenza" e "Teoria". Questi rispecchiavano gli interessi dei diversi membri che, suddividendosi in ciascuno di questi gruppi, erano chiamati a portare avanti le loro ricerche in modo indipendente, per poi definire dei laboratori aperti al resto dei partecipanti e a collaboratori esterni. Tra questi ultimi apparivano inizialmente i nomi di Germano Celant, Giuseppe Chiari, Fabro e Franco Vaccari.¹⁵⁴ I laboratori e le collaborazioni avrebbero dovuto moltiplicarsi, dando così luogo a una vera e propria rete orizzontale di "scuole"; tuttavia questo ambizioso e quasi utopistico progetto non ebbe mai luogo. Soltanto due gruppi realizzarono effettivamente dei laboratori e produssero qualcosa che andasse oltre lo scritto teorico: Mendini, Davide Mosconi e Franco Raggi realizzarono un laboratorio su "Il corpo e i vincoli" nel 1975 a Milano,¹⁵⁵ e solo Vaccari contribuì alle ricerche del gruppo sulla "Comunicazione",

¹⁵⁰ P. Navone, B. Orlandoni, *Architettura 'radicale'*, cit., pp. 82-83. Nel 1973 tutti i membri di Global Tools parteciparono alla mostra *Contemporanea* a Roma, inclusi nella sezione curata da Mendini; *Contemporanea*, cit., pp. 289-332.

¹⁵¹ O. Kazi, *Interview with Alessandro Mendini*, in *Clip Stamp Fold*, cit., pp. 389-92.

¹⁵² Verbale dattiloscritto della Global Tools, Milano, 22-23 giugno 1974, punto 8, p. 3, ARD.

¹⁵³ *Global Tools. Documento 2. Regolamento provvisorio*, allegato al verbale del 13 febbraio 1973, ARD.

¹⁵⁴ Verbale dattiloscritto della Global Tools, Milano, 22-23 giugno 1974, punto 13, p. 3, ARD.

¹⁵⁵ F. Raggi, *Disfunctional Objects for an Heretical "Inverse Ergonomics"*. *Notes on the Global Tools workshop "The body and constrains"*, Milan 1975, in V. Borgonuovo e S. Franceschini (a c. di), *Global Tools, 1973-1975*, cit., pp. 51-62. Il laboratorio del gruppo sul "Corpo" vide anche la realizzazione di una

formato da Guido Arra, La Pietra e Pettena, che si materializzarono nella documentazione fotografica della loro crociera, mimetizzati tra i turisti, sul fiume Reno.¹⁵⁶ L'unico seminario collettivo a riunire i membri della Global Tools fu quello realizzato nella campagna vicino a Firenze, che ospitò le discussioni e le sperimentazioni dei gruppi dall'1 al 3 novembre 1974. Tuttavia, già nello stesso anno i fiorentini Superstudio e il Gruppo 9999 avevano incominciato a distaccarsi gradualmente dal progetto Global Tools,¹⁵⁷ che si dissolse nel 1975, anno in cui Mendini lasciava la direzione di "Casabella".

Come premesso, la Global Tools si era definita un "sistema di laboratori", più che una scuola propriamente detta, le cui attività collaborative s'indirizzavano, secondo le intenzioni dei membri, verso:

[...] un processo di autoeducazione che porti all'affrancamento, prima psicologico e poi materiale, dell'individuo dal sistema di bisogni che una cultura a ciclo chiuso gli induce barattandoli per scelte autonome dell'individuo stesso.¹⁵⁸

Questa "autoeducazione" collettiva doveva avvenire tramite il "libero sviluppo della creatività individuale" e una "rifondazione ideologica del lavoro manuale".¹⁵⁹ Per comprendere a cosa si riferissero i membri della Global Tools nel loro documento programmatico, si cercherà qui di rintracciare le loro fonti e ispirazioni nel contesto socioculturale di quegli anni.

III.3.2. Utensili, corpi, cataloghi. Gli strumenti del lavoro manuale

La Global Tools iniziò la propria attività durante un momento cruciale sia per la produzione industriale, sia per le politiche nazionali italiane. All'ultimo grande sciopero degli operai FIAT nel 1973 era seguita la crisi energetica dovuta alla guerra del Kippur e

"Stanza Global", dove furono realizzate nell'arco di una giornata performance e sequenze fotografiche con la partecipazione di alcuni membri del Teatro Arsenale di Milano.

¹⁵⁶ "Global Tools" 1, gennaio 1975, s.p.; F. Vaccari, *Viaggio sul Reno, settembre 1974*, Brescia, Nuovi Strumenti, 1974.

¹⁵⁷ Verbale dattiloscritto della Global Tools, Milano, 22-23 giugno 1974, punto 9, p. 3, ARD; A. Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966*, cit., p. 10.

¹⁵⁸ F. Raggi, *Radical story*, cit., p. 45.

¹⁵⁹ Global Tools, *Documento 1*, cit.; *Global Tools: Programma 1975; falegnameria storica*, "Global Tools" 1, gennaio 1975, s.p.

le conseguenti misure di austerità messe in atto dal governo di Mariano Rumor. Questa battuta di arresto mise fine a un periodo di crescita e relativo pieno tasso occupazionale, esponendo inoltre i cambiamenti che stava attraversando il settore industriale italiano, oramai modificato dalle nuove tecnologie e dallo sviluppo del terziario. Anche i maggiori gruppi militanti extraparlamentari nati nelle lotte del 1968 e 1969, che basavano le loro ambizioni rivoluzionarie sulla figura dell'operaio di fabbrica, stavano attraversando una crisi, che culminerà con il fallimento della coalizione elettorale Democrazia Proletaria alle politiche del 1976.¹⁶⁰ Proseguiva inoltre la serie di attentati iniziati con la strage di Piazza Fontana del 1969, mentre il golpe cileno dell'11 settembre 1973 portò le maggiori forze politiche ad allinearsi sotto la comune bandiera della difesa della democrazia e dell'antifascismo. È in questo contesto che si colloca la "rifondazione ideologica del lavoro manuale" della Global Tools, in un periodo in cui il termine "ideologico" e le sue varianti pervadevano non solo il discorso politico, ma anche quello artistico, educativo, culturale e privato.

L'uso di questo termine da parte dei membri della Global Tools rifletteva inoltre interessi antropologici e per le scienze sociali, dove indicava un complesso omogeneo di valori e credenze. Non tutti i partecipanti della Global Tools erano infatti marxisti; piuttosto, l'ambivalenza del termine "ideologico" fungeva da collante attorno a temi sentiti come condivisi. Anche la parola "rifondazione", suggerendo sia un profondo rinnovamento sia un ritorno alle origini o a un "grado zero", contribuiva a creare consenso all'interno di questa poliedrica rete di designer; la Global Tools combinava infatti propensioni marxiste con la ricerca di un approccio *hippie*, olistico all'ambiente. La fotografia di un martello sulla copertina del primo bollettino della Global Tools ne è un esempio: se falce e martello erano un simbolo infuso di retorica politica, il dettaglio del singolo utensile dichiarava piuttosto un desiderato ritorno all'autenticità del lavoro artigianale.

I partecipanti alla Global Tools erano affascinati dalle tecniche e dagli strumenti dell'artigianato, dalla cultura materiale contadina, indigena o tribale, dal riuso di materiali di recupero e, non da ultimo, dallo stile di vita autarchico di alcuni abitanti delle campagne. Questo era il caso di Zeno Fiaschi, contadino della Maremma toscana, le cui autoproduzioni furono l'oggetto di uno studio quasi etnografico, portato avanti da Superstudio con la collaborazione di Alessandro Poli, e poi presentato alla Biennale di

¹⁶⁰ A. Branzi, *Il sospetto*, "Casabella" 411, marzo 1976, pp. 10-11.

Venezia nel 1978, con il titolo *La coscienza di Zeno*.¹⁶¹ Gli studi etnografici e di folklore avevano una lunga tradizione in Italia e godevano di una buona popolarità, soprattutto dopo la pubblicazione tra 1948 e 1951 dei *Quaderni dal carcere* di Antonio Gramsci, dove si discutevano le possibilità rivoluzionarie delle “culture subalterne”. Dalla metà degli anni Sessanta, soprattutto nei circoli della sinistra libertaria e giovanile, erano state le attività dell’Istituto Ernesto de Martino di Milano ad attrarre i più, con il suo archivio di ricerche sul campo riguardo il mondo proletario e popolare, con i suoi nastri magnetici che raccoglievano testimonianze orali, di eventi storici o di lotte, ma anche canti, danze e rituali, in particolare dal Sud Italia. È in quest’atmosfera di fascinazione per tradizioni e arti che rischiavano di scomparire con l’avanzare dell’industrializzazione che va collocata l’attenzione della Global Tools per gli strumenti del lavoro manuale. I suoi membri negarono un ritorno al mito del “buon selvaggio”, all’Arcadia e al luddismo, o alle teorie sulla decadenza dell’immaginazione nelle società moderne di Giambattista Vico.¹⁶² Tuttavia, non erano immuni da quello che si può definire come un certo “primitivismo”: un’idealizzazione delle abilità e delle forme d’espressione che potevano generarsi anche dall’ignoranza, dal diletterismo e dall’utilizzo di quell’insieme di prodotti degradati che originariamente erano parte della “cultura ufficiale”.¹⁶³

L’interesse della Global Tools per l’autosufficienza, la risposta creativa alle avversità e l’isolamento dalla società,¹⁶⁴ trovava un ulteriore parallelo nello spostamento delle attività militanti di alcune organizzazioni verso il Sud Italia e il loro nuovo concentrarsi sulla figura del sottoproletario all’inizio degli anni Settanta. Una di queste era Lotta Continua, il maggiore avvocato della “spontaneità rivoluzionaria” delle masse, che dal 1971 incominciò a estendere la propria militanza al sud, in particolare a Napoli, e

¹⁶¹ P. Frassinelli, A. Natalini, *Superstudio: La moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, Venezia, La Biennale di Venezia 1978; L. V. Masini (a c. di), *Utopia e crisi dell’antinatura: Momenti e intenzioni architettoniche in Italia – Topologia e morfogenesi*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978, pp. 35–39.

¹⁶² A. D’Auria, *L’ideologia artigiana*, “Casabella” 389, maggio 1974, pp. 10–12; M. Dezzi Bardeschi, *Il solino di Golia: Per una psicanalisi dell’avanguardia; Note a margine della mostra “Avanguardie e cultura popolare” Bologna 1975*, “Casabella” 402, giugno 1975, pp. 6–7.

¹⁶³ A. M. Cirese, *Per una nozione scientifica di arte popolare*, in F. Frattini (a c. di), *Arte popolare moderna*, Bologna, Cappelli Editore, 1968, pp. 11–21. C. Rossi, *Crafting a Design Counterculture: The Pastoral and the Primitive in Italian Radical Design, 1972–1976*, in G. Lees-Maffei, K. Fallan (a c. di), *Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, London, Bloomsbury 2013, pp. 145–60.

¹⁶⁴ *Conversazione fra Binazzi, Branzi, Celant, La Pietra, Mendini, Natalini, Raggi, Sottsass Jr.*, “Global Tools” 1, gennaio 1975, s.p.

a focalizzarsi sulle figure del disoccupato, della casalinga e del sottoproletario attraverso lo slogan “Riprendiamoci la città” – approccio che s’intensificò con la disoccupazione portata dalla crisi energetica. Altro punto di riferimento per chi cercava d’individuare un nuovo soggetto rivoluzionario alternativo all’operaio di fabbrica era quello del Maoismo. Già dopo il Sessantotto gli attivisti di Servire il Popolo si erano diretti al sud con lo scopo di politicizzare i ceti contadini e più impoveriti, secondo l’esempio di Mao. Non è sorprendente allora scoprire come nei loro testi diversi membri di Global Tools dichiarassero simpatie maoiste, come i redattori di “Casabella” Carlo Guenzi e Franco Raggi. In un reportage sulla stessa rivista, Raggi aveva elogiato i prodotti del design della Repubblica Popolare Cinese;¹⁶⁵ tuttavia quest’ammirazione incondizionata, espressa dopo un viaggio di due settimane, può essere piuttosto collocata sulla scia della “lunga durata” del primitivismo nel ventesimo secolo. Anche il culto della saggezza popolare e delle sue antiche tradizioni poteva risultare un terreno scivoloso e pericoloso dopo la Seconda Guerra Mondiale: come osservò Branzi, era lo stesso terreno su cui il Fascismo italiano basava il suo elogio della vita rurale e della sua disciplina essenziale, equiparando “italianità” a “latinità”.¹⁶⁶ Il combinarsi nelle intenzioni programmatiche della Global Tools di aneliti di politica radicale, primitivismo, romanticismo ed etnologia, così come di una cultura ecologista alternativa, può apparire quantomeno inusuale, ma anche dalla prospettiva del mondo dell’arte si può dire che gli anni successivi al Sessantotto furono caratterizzati da un alto livello di sincretismo. Un buon esempio ne era stata *documenta 5*, inaugurata a Kassel nel 1972 e curata dallo svizzero Harald Szeemann: accanto a opere concettuali erano stati qui messi in mostra, tra gli altri, lavori dei malati di mente (*Geisteskranken*), oggetti del kitsch quotidiano etichettati come “realismo triviale”, rappresentazioni agit-prop, opere del pittore maoista Jörg Immendorf e immagini devozionali del diciannovesimo secolo.

Diversamente dai militanti italiani, i membri della Global Tools non ricercavano soggetti rivoluzionari, ma piuttosto corpi rivoluzionari, capaci di alterare radicalmente la loro relazione con l’ambiente. La Global Tools vide nel corpo una forma ultima di architettura, un oggetto d’analisi che permetteva di distanziarsi dalle strettoie in cui la

¹⁶⁵ F. Raggi, *Cina 14-30 maggio '74. Cronaca di un passaggio*, “Casabella” 400, maggio 1975, pp. 32–45.

¹⁶⁶ A. Branzi, *Avanguardie e produzione intellettuale di massa*, in *Avanguardie e cultura popolare*, cit., p. 52. Riguardo la questione dell’“italianità” e dell’architettura vernacolare si veda M. Sabatino, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli 2013 (University of Toronto Press 2011).

disciplina architettonica era confinata. Il corpo umano divenne così un altro tema comune attorno a cui aggregare le loro diverse ricerche. Nei bollettini della *Global Tools* e negli articoli pubblicati su “*Casabella*” inerenti a queste ricerche, il corpo era invocato come il luogo in cui un potenziale creativo e politico attendeva d’essere liberato; ma il corpo-architettura di chi? Certamente non quello del consumatore o dell’operaio alienato. *Global Tools* cercava piuttosto corpi capaci di dormire all’aperto, resistenti a tutte le avversità, corpi in mistica unione tra mente e muscoli, che sviluppavano antiche tecniche di meditazione ed estranei alla vergogna come all’idea di bellezza borghese. Accanto ai loro testi i partecipanti alla *Global Tools* fornivano alcuni esempi che rivelavano un’idealizzazione di culture sconosciute così come il desiderio, tipicamente maschile (la maggioranza dei designer e architetti erano uomini), di un fisico eroico e indistruttibile. Evocavano o davano illustrazione di individui nomadi (il *bushman* australiano), il cowboy, l’autostoppista, il judoka, lo yogi, l’*hippe*, il contadino autarchico, il monaco buddista, lo *shaker* e, non da ultimo, lo *squatter* londinese di Camden, a cui “*Casabella*” dedicò un intero articolo.¹⁶⁷

Per chiarificare le divergenze ma anche la volontà di trovare un compromesso comune all’interno della *Global Tools* è utile riprendere il dialogo tra Branzi di Archizoom e Riccardo Dalisi (vedi II.2.2.). Come già accennato, gli “architetti radicali” avevano scoperto nel 1972 le attività di Dalisi a Napoli, iniziando a promuoverle sulle pagine di “*Casabella*”. Qui era apparsa anche la critica di Branzi alla “tecnica povera”, che dal suo punto di vista – vicino alle teorie degli operaisti italiani –, rimproverava all’architetto napoletano di non porsi nei suoi laboratori didattici alcun obiettivo politico finale, con il rischio di creare dall’ignoranza e dalla povertà una nuova “categoria culturale” pronta per essere cooptata dal capitalismo.¹⁶⁸ Se Dalisi, in termini marxisti, focalizzava infatti la propria attenzione sulla riappropriazione dal valore d’uso, le teorie

¹⁶⁷ A. Mendini, *Il corpo. Oggetto naturale*, “*Casabella*” 399, marzo 1975, p. 5; F. Allison, *Le comunità: Oggetti e comportamento*, in *Avanguardie e cultura popolare*, cit., pp. 113–17; Superstudio, *Essi sono quello che noi non siamo*, ivi, pp. 106–12; C. Fontana, *Squatting 1960–1973*, “*Casabella*” 389, maggio 1974, pp. 4, 12-13. Vedi anche il numero monografico *Le comuni: ridefinizione*, “*IN*” V 12, dicembre-gennaio 1974.

¹⁶⁸ A. Branzi, *Tecnica povera*, cit.

operaiste enfatizzavano il ruolo del valore di scambio della forza lavoro.¹⁶⁹ Tuttavia, i cambiamenti economici e sociali in atto nei primi anni Settanta portarono diversi militanti a riconoscere l'importanza di strategie di riappropriazione esterne ai classici luoghi di lavoro. Dopotutto, aveva argomentato Branzi nel 1974, i proprietari terrieri avevano sempre sfruttato a loro vantaggio le conoscenze sviluppate nella pratica dai lavoratori e dai contadini.¹⁷⁰ Così, nel dibattito politico dell'Italia dei primi anni Settanta, si trovarono vicine due figure antidogmatiche di sinistra come quelle di Branzi e Dalisi; e non vi fu inoltre alcuna contraddizione quando nel 1973 Branzi e sua moglie Nicoletta crearono insieme una serie di ricami e arazzi,¹⁷¹ sfidando le convenzioni del design ufficiale, ma anche sottolineando le nuove implicazioni del lavoro manuale. All'interno della Global Tools tuttavia s'incominciò a ragionare non più sulla "tecnica povera" di Dalisi, ma su quella che fu definita come "tecnologia semplice": un binomio che invocava il bisogno di un approccio più sistematico all'indagine degli utensili del lavoro manuale rispetto alla metodologia forse per loro troppo "spontanea" di Dalisi.¹⁷²

Se ora i riferimenti della Global Tools agli "strumenti" del lavoro manuale, contestualizzati nello specifico del dibattito italiano di quegli anni, sono più chiari, resta da capire cosa intendessero i suoi membri con l'aggettivo "globale", apposto come primo termine di distinzione del loro progetto. La parola era relativamente nuova all'inizio degli anni Settanta e nel caso della progettazione architettonica e del design industriale poteva riferirsi alla "totalità" dell'impresa, che ambiva a determinare l'intera gamma di relazioni tra la forma progettata e il suo contesto, soprattutto nel caso dell'esordiente *environmental design* – lo stesso discusso nei convegni riminesi del 1968 e 1969, fino alla Prima biennale di metodologia della progettazione *globale* del 1970, appunto. Nel caso della Global Tools, informata dalle atmosfere delle culture *beat* e *hippie*, l'aggettivo si caricava di sfumature eco-olistiche. Nel 1968 erano state rilasciate le prime immagini del globo terrestre visto dalla luna; questa sfera blu apparve fragile e bisognosa di protezione per alcuni, mentre per altri la sua visione offrì un nuovo senso di appartenenza al genere umano (e alle specie viventi in generale) che oltrepassava le convenzioni dei confini

¹⁶⁹ Si veda per esempio la critica "operaista" di Ennio Chiggio alla Global Tools in E. Chiggio, *C'è un'alternativa a una alternativa?*, "IN" 13, autunno 1974, pp. 53–54. M. Tronti, *Operai e capitale*, Torino, Einaudi, 1966.

¹⁷⁰ Branzi, *Avanguardie e produzione intellettuale di massa*, cit., p. 52.

¹⁷¹ C. Rossi, *Crafting Design in Italy*, cit., p. 155.

¹⁷² F. Allison, A. Branzi, R. Dalisi, E. Sottsass, *Co-n-stru-t-z-ion-e*, "Global Tools" 1, 1975, s.p.

nazionali. Non bisogna dimenticare che mentore degli “architetti radicali” e membro di Global Tools era lo stesso Ettore Sottsass fondatore con Fernanda Pivano della rivista *beat* “Pianeta Fresco” e amico di Allen Ginsberg; inoltre le teorie discusse dalla Global Tools includevano le tesi ormai popolari del sociologo canadese Marshall McLuhan, che nel suo *War and Peace in the Global Village* (1968) aveva popolarizzato il termine per porre l’accento sulla diffusione pervasiva dei nuovi mezzi di comunicazione e le sue conseguenze.¹⁷³

Lo strumento che in apparenza si avvicinava maggiormente alle ricerche della Global Tools era tuttavia una delle pubblicazioni più note della controcultura californiana, il *Whole Earth Catalog* (1968-72). Questo elencava, illustrava e pubblicizzava nelle sue uscite periodiche tutta una serie di oggetti e tecniche “fai da te” utili come guida aperta a tutti coloro che avessero voluto intraprendere uno stile di vita ecologicamente sostenibile.¹⁷⁴ Ecco allora apparire, dietro il ritratto fotografico dei membri della Global Tools in veste di “contadini” e “artigiani” durante il seminario fiorentino del 1974, una tavola dalla sezione *Architecture Maçonnerie* dell’ *Encyclopédie* di Diderot e Dalambert.¹⁷⁵ Forse un monito ai lettori, per ricordare quanto umanesimo, cultura progressista e sviluppo della tecnica fossero inestricabilmente legati. Tuttavia, come ha spiegato recentemente lo storico dell’architettura Simon Sadler, il pragmatismo e l’ottimismo trascendentale che informavano il californiano *Whole Earth Catalog* erano completamente differenti da quello che definisce come il “tool globalism” dei designer italiani: un approccio, come si è detto, soprattutto ecologico e olistico, che voleva attuare un’incessante, libera e policentrica indagine euristica del problema degli strumenti creati dall’uomo.¹⁷⁶ Nel ripercorrere le vicende dell’“architettura radicale” e della Global Tools, anche Natalini di Superstudio porrà una differenza sostanziale tra le pubblicazioni della controcultura americana, la catalogazione illumista del sapere e le loro ricerche sulle

¹⁷³ Il documento del gruppo Comunicazione della Global Tools si apre riprendendo le tesi di McLuhan e Fiore in *Il medium è il massaggio* (Einaudi, 1967); G. Arra, U. La Pietra, G. Pettena, F. Vaccari, *Comunica-t-z-ion-e*, in “Global Tools” 1, 1975, s.p.

¹⁷⁴ F. Turner, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

¹⁷⁵ Collage pubblicato in “Global Tools” 1, gennaio 1975, s.p.; C. Rossi, *Crafting Design in Italy*, cit., p. 159.

¹⁷⁶ S. Sadler, *The Hammer and the Garrote: A parable of “Tool Globalism”*, in V. Borgonuovo e S. Franceschini (a c. di), *Global Tools*, cit., pp. 69-88.

culture materiali di quegli anni, studiate e sperimentate come un'enorme enciclopedia – “che non è Diderot e nemmeno il Whole Earth Catalogue”.¹⁷⁷ Se l'antropologia forniva loro uno strumento interpretativo e la prassi del fare un modo per riappropriarsi del proprio corpo e ambiente, il metodo e gli scopi dell'intera operazione si andavano definendo, già nella Global Tools e poi soprattutto per Superstudio, come eminentemente didattici. A quale tipo di didattica o “autoeducazione” attraverso la creatività facessero riferimento, lo si può evincere continuando quest'analisi ravvicinata della “scuola” Global Tools.

III.3.3. Creatività e convivialità. Gli strumenti del libero apprendimento

Nell'autunno del 1973 Franco Raggi concludeva il suo articolo *Radical Story* introducendo la Global Tools come un nuovo stadio nelle sperimentazioni del “contro-design” italiano. In particolare, sottolineava l'importanza della tipologia di “scuola” proposta dalla Global Tools come un “progetto collettivo in continua trasformazione e verifica”, che appariva loro “lo strumento più adatto a superare l'impasse [sic] della ‘carboneria culturale’ portata avanti anche se in maniera continua sulle riviste specializzate”. Infine, riassumeva così gli obiettivi di questa impresa di educazione allargata:

Rendere trasmissibile e moltiplicabile una esperienza lasciandone aperti gli sviluppi. Manifestare i risultati in una sorta di laboratorio collettivo. Uscire dai segreti degli “studi”, per suggerire, anche in senso generale, un'alternativa alla educazione tradizionale ma non un modello [...]¹⁷⁸

L'interesse per l'educazione antiautoritaria e lo “sviluppo della creatività individuale” erano linee guida che percorsero l'intera esperienza della Global Tools.

L'educazione era una preoccupazione centrale per un movimento architettonico nato, nelle parole di Piero Frassinelli di Superstudio, “nelle università occupate”.¹⁷⁹ Le prime occupazioni delle Facoltà di Architettura iniziarono a Firenze e Milano nel 1963, tuttavia, ancora all'inizio degli anni Settanta le proteste degli studenti presentavano questioni aperte. Come si è in precedenza accennato a proposito dell'occupazione della

¹⁷⁷ A. Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966*, cit., p. 10-11.

¹⁷⁸ F. Raggi, *Radical story*, cit., p. 45.

¹⁷⁹ La testimonianza di Frassinelli è riportata in P. Lang, *Suicidal Desires*, cit., p. 45.

Triennale (vedi I.2.1), nel 1968 gli studenti della Facoltà di architettura del Politecnico di Milano avevano promosso una serie di attività didattiche autogestite, che avevano ridefinito i programmi didattici universitari ed erano in parte supportate dai professori più progressisti e dall'allora preside della Facoltà. Queste classi sperimentali, basate sul lavoro collettivo e di gruppo, sulla ricerca multidisciplinare e l'impegno sociale – inclusa l'ospitalità degli sfollati da un complesso di case popolari milanesi –, durarono tre anni. Nel 1971 intervenne il Ministero della Pubblica Istruzione, sostituendo la presidenza con un Comitato Tecnico e sospendendo otto membri del Consiglio di Facoltà, tra cui Paolo Portoghesi, Franco Albini, Guido Cannella, Carlo De Carli, Aldo Rossi e Vittoriano Viganò.¹⁸⁰ Il dibattito e le proteste che seguirono l'intervento ministeriale furono prontamente documentate da "Casabella" e "IN".¹⁸¹ L'occupazione e l'autogestione della Facoltà di Architettura di Milano era solo uno dei numerosi tentativi di iniziare dei percorsi d'apprendimento alternativi a quelli istituzionali, il più famoso dei quali rimane quello attuato nella Facoltà di Sociologia a Trento già nel 1966. La fine degli anni Sessanta, ma anche i primi Settanta, furono un periodo di vivace, e a volte controversa, sperimentazione di didattiche allargate e antiautoritarie, nelle università, nella scuola dell'obbligo come al di fuori di questi istituti. L'affermazione di Natalini, secondo cui l'attività di Superstudio era sempre stata "didattica", ancor prima della fondazione della Global Tools, deve essere considerata all'interno di questo contesto.¹⁸²

Oltre l'incarico di Natalini presso l'Università di Firenze, la prima impresa "didattica" di Superstudio fu la S-Space (Separate School for Expanded Conceptual Architecture), fondata nel 1970 in collaborazione con il Gruppo 9999. I laboratori multidisciplinari della S-Space erano solitamente tenuti durante il giorno negli spazi del club fiorentino Space Electronic. Queste esperienze erano intese come momenti di riappropriazione sensoriale dello spazio, e univano eventi effimeri, performance, sperimentazioni con musica elettronica, campionamenti di rumori ambientali e video.¹⁸³

¹⁸⁰ M. Biraghi, *Università: La facoltà di Architettura del Politecnico di Milano (1963–1974)*, in Id. (a c di), *Italia 60/70: Una stagione dell'architettura*, Padova, Il Poligrafo, 2010, pp. 87–97.

¹⁸¹ *La facoltà di architettura nel processo di dequalificazione*, numero monografico a c. di M. Sartori e P. Spada, "IN" 9, febbraio-marzo 1973.

¹⁸² Natalini, *Com'era ancora bella l'architettura nel 1966*, cit. p. 10.

¹⁸³ *S-Space – Outdoor – Dawn in the Pool 1970; S-Space – Outdoor Control of Sonorous Trees 1970; S-Space – Indoor Jam Session n. 1*, in F. Fiumi, P. Galli, C. Caldini, G. Birelli, *Ricordi di architettura e di decorazione arte moderna*, Firenze, Tipolitografia G. Capponi, 1972, pp. 175-98.

Le attività della S-Space culminarono nel 1971 con l'organizzazione dell'internazionale S-Space Mondial Festival, che vide la partecipazione, tra gli altri, del gruppo inglese Street Farmer e dei collettivi californiani Ant Farm e Portola Institute, l'ultimo dei quali era il responsabile della pubblicazione del *Whole Earth Catalog*.¹⁸⁴ L'anno seguente Superstudio pubblicò lo *storyboard* del film *Educazione* su "Casabella".¹⁸⁵ *Educazione* doveva essere il secondo film della serie intitolata *I cinque atti fondamentali*, che introduceva un concetto espanso, olistico di architettura. Combinando i toni di una favola e quelli di una lezione universitaria in tecnologie dell'informazione e antropologia, il film descriveva le origini del "rituale" dell'istruzione, la sua natura repressiva e, non da ultimo, la conseguente ribellione delle giovani generazioni contro le precedenti. Quando la Global Tools fu fondata, Natalini stava già insegnando presso la Facoltà di Architettura di Firenze. Nel 1973, iniziò a condurre una serie di corsi che coinvolgevano gli studenti in una specie di riscoperta etnografica degli strumenti artigianali e degli oggetti prodotti nella campagna toscana; corsi che più tardi si svilupparono nel progetto di ricerca "Cultura materiale extra-urbana".¹⁸⁶ La sua presenza negli incontri preparatori della Global Tools riguardanti lo sviluppo del metodo didattico della "scuola" può essere vista come una logica conseguenza delle attività "didattiche" di Superstudio. Risultato di questi incontri fu un documento che elencava diversi "strumenti" per una "autoeducazione creativa". Questa prima bozza dichiarava il proprio indebitamento sia all'approccio di Superstudio, sia al metodo della "tecnica povera" adottato da Dalisi a Napoli.¹⁸⁷ Tuttavia, il termine "autoeducazione" e il più largo approccio all'apprendimento adottato dalla

¹⁸⁴ *S-Space Mondial Festival n. 1 Florence Italy*, ivi, pp. 245–70; G. Celant, *Sulla scena della S-Space*, "Domus" 509, aprile 1972, pp. 44-45. Anche, A. Brown, *A Night at the Space Electronic, or the Radical Architectures of 1971's "Vita, Morte e Miracoli dell'Architettura"*, in *29th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: Fabrication; Myth, Nature, Heritage*, Australia, SAHANZ, 2012, online in Griffith University: <http://hdl.handle.net/10072/48822>; P. Lang, *The Mondial Festival Presents*, in D. Augaitis, B. Grenville, S. Rebeck (a c. di), *MashUp: The Birth of Modern Culture*, Vancouver, Vancouver Art Gallery and Black Dog Publishing, 2016.

¹⁸⁵ Superstudio, *Vita educazione cerimonia amore morte: Cinque storie del Superstudio; Educazione*, "Casabella" 372, maggio 1972, pp. 27-31.

¹⁸⁶ A. Natalini, *Cultura materiale extraurbana*, Firenze, Alinea 1983; 2A+P/A, "La coscienza di Zeno": *Notes on a Work by Superstudio*, "San Rocco" 8, inverno 2013, pp. 6–13.

¹⁸⁷ Verbale della riunione Global Tools del 13 febbraio 1973, punto 5, e *Nota 3. Tipologia didattica*, dattiloscritto allegato al verbale Global Tools del 13 marzo 1973, entrambi in ARD. Remo Buti, Riccardo Dalisi, Adolfo Natalini e Roberto Pecchioli erano i responsabili della redazione della nota.

Global Tools deve essere inserito in un altro, importante riferimento culturale di quegli anni.

L'idea di una "non-scuola", di una serie di "laboratori" paritari e l'intenzione di sviluppare in futuro una più ampia "rete" di momenti educativi derivava principalmente dalle tesi libertarie sviluppate dal pensatore cristiano Ivan Illich.¹⁸⁸ L'interesse per l'approccio "spontaneo" di Dalisi fu sostituito da quello per la teoria della "descolarizzazione". Branzi fu il primo a sottolineare l'importanza degli scritti di Illich, che incominciavano ad essere tradotti in Italia nei primi anni Settanta.¹⁸⁹ All'inizio degli anni Settanta, la popolarità dei metodi pedagogici antiautoritari e libertari, che abbracciavano l'educazione, la politica e l'ecologia, non era limitato alle teorie di Illich. Come si è visto (vedi II.2.2.), l'esperienza di Dalisi era stata, tra l'altro, influenzata dal popolare *Pedagogia degli oppressi* di Paulo Freire (Mondadori, 1971), e come lui anche numerosi insegnanti, animatori e "operatori culturali" (artisti, musicisti e attori di teatro) che dopo il Sessantotto avevano cominciato a lavorare nei villaggi del sud Italia o nelle periferie delle metropoli del Nord.¹⁹⁰ Tuttavia, se questi ultimi lavoravano a contatto con le comunità più emarginate e usavano la creatività, l'uso del corpo, della parola e dell'esperienza del fare con l'obiettivo d'innescare in questi contesti un processo di autocoscienza ed emancipazione sociale, l'interpretazione dell'"educazione liberale"¹⁹¹ di Illich messa in atto dalla Global Tools era diretta verso la "liberazione" dei professionisti

¹⁸⁸ Quest'influenza era stata dichiarata in Superstudio, *Nota 1: Tipologia didattica*, "Casabella" 379, luglio 1973, p. 44.

¹⁸⁹ Andrea Branzi, *L'abolizione della scuola*, "Casabella" 373, gennaio 1973, p. 10. I. Illich, *Descolarizzare la società: Per una alternativa all'istituzione scolastica*, Milano, Mondadori 1972; Id., *Rovesciare le istituzioni: Un 'messaggio' o una 'sfida'*, Roma, Armando 1973; Id., *La convivialità*, Milano, Mondadori 1974.

¹⁹⁰ Per la diffusione delle posizioni pedagogiche e politiche di Freire nell'Italia degli anni Settanta, M. L. Tornesello, *Il sogno di una scuola*, cit.

¹⁹¹ "L'insegnamento professionale può [...] puntare sulla simulazione delle circostanze in cui una certa capacità verrà utilizzata. Viceversa l'educazione a un'utilizzazione esplorativa e creativa delle capacità [l'"educazione liberale"] non può basarsi sulle esercitazioni pratiche. [...] Si fonda infatti sul rapporto tra partner che già posseggono alcune delle chiavi che danno accesso alle conoscenze accumulate nella e dalla comunità. Si fonda sullo spirito critico di quanti si servono di queste conoscenze in modo creativo. Si fonda infine sulla domanda sorprendente e inattesa che apre nuove prospettive a chi l'ha presentata e a chi l'ha ricevuta", I. Illich, *Descolarizzare la società*, cit., p. 45.

della progettazione sia dal loro ruolo all'interno del sistema di produzione, sia dal loro isolamento nei circoli elitari della borghesia colta.

Vedendo nella scuola dell'obbligo un'istituzione burocratica e repressiva in cui si "scolarizza" l'allievo a confondere "insegnamento e apprendimento, promozione e istruzione, diploma e competenza" e ad accettare il "servizio" dell'istruzione al posto del "valore" dell'educazione,¹⁹² Illich ne contestava l'"ideologia" più diffusa, sostenendo che dare a tutti uguali possibilità d'istruzione era un obiettivo auspicabile e raggiungibile, ma identificare questo obiettivo nella scolarizzazione obbligatoria era un errore: la scuola – "pseudo servizio pubblico" – era divenuta "la religione universale di un proletariato modernizzato", che faceva "vuote promesse di salvezza ai poveri dell'era tecnologica".¹⁹³ Promuoveva invece un'istruzione come "scelta delle circostanze che facilitano l'apprendimento"¹⁹⁴, ovvero un processo educativo permanente e auto-diretto, basato sulle relazioni di collaborazione tra pari e liberamente strutturato in "reti" (o "trame di possibilità") autonome. Nel suo libro indicava quattro strumenti non istituzionali per accedere alle risorse dell'apprendimento: dei "Servizi per la consultazione di oggetti didattici"; delle "Centrali della capacità" dove esporre e scambiarsi conoscenze ed esperienze; l'"Assortimento degli eguali"; infine, dei "Servizi per la consultazione di educatori". Anche solo lievemente modificate nei termini per coincidere con le esigenze della Global Tools, questi sono gli stessi punti dettagliati da Raggi nel suo articolo *Radical Story*.

Al termine del suo libro, Illich rileggeva inoltre il mito greco di Pandora (dea della terra per le prime popolazioni matriarcali), di Prometeo (letteralmente "il preveggenete"), che rubò il fuoco – la tecnologia – agli Dei, e di suo fratello Epimeteo ("colui che capisce a posteriori"), che distribuì i doni degli Dei agli animali, ma che nella sua liberalità si dimenticò di riservarne anche per gli esseri umani. Illich riconsiderò la figura di Epimeteo, sposo di Pandora e custode dei suoi doni, considerandolo come colui che sapeva vivere in modo libero e conviviale con il mondo, mentre il fratello Prometeo rimaneva invece incatenato alle sue stesse ambizioni e illusioni creative.¹⁹⁵ La "rinascita

¹⁹² Ivi, p. 21.

¹⁹³ Ivi, p. 34.

¹⁹⁴ Ivi, p. 36.

¹⁹⁵ R. Kahn, *Anarchic Epimetheanism: The Pedagogy of Ivan Illich*, in R. Amster (a c. di), *Contemporary Anarchist Studies: An Introductory Anthology of Anarchy in the Academy*, Londra, Routledge 2009, p. 128.

dell'uomo epimeteico"¹⁹⁶ invocata da Illich era certamente in accordo con le proposizioni della Global Tools, con la disillusione di alcuni "architetti radicali" seguita alla mostra al MoMA e con i loro seminari e ricerche etnologiche nella campagna fiorentina. La critica di Illich toccava tanto la società moderna della produzione tecnologica quanto molto umanesimo rivoluzionario e "prometeico", affascinando quegli architetti "radicali" forse in cerca di un atteggiamento meno oppositivo alla società rispetto a quello proposto dal Marxismo. Doveva, infatti, risuonare familiare alle loro stesse esperienze l'affermazione di Illich secondo cui: il "dubbio che nel concetto di *homo faber* vi sia qualcosa di strutturalmente sbagliato si va sempre più diffondendosi in una minoranza sparsa in tutti i paesi, comunisti, capitalisti e 'sottosviluppati'".¹⁹⁷

4. "Progettare INPIÙ".

Una rivista per l'operatore culturale

II.4.1. Da "IN" a "Progettare INPIÙ". Distruzione e rigenerazione

A meno di un anno dalla fondazione della Global Tools, nel novembre 1973, a Milano uscì una nuova rivista. Diretta da Ugo La Pietra e redatta in collaborazione con l'artista verbo-visivo e docente presso l'Accademia di Brera Vincenzo Ferrari, la rivista si chiamava "Progettare INPIÙ" e il suo sottotitolo recitava: "Interventi e analisi dell'ambiente e del sistema culturale". All'interno, l'editoriale chiarificava le intenzioni della redazione. La rivista era pensata come uno strumento informativo "realizzato per coloro che prescindendo dalle proprie collocazioni culturali e sociali sentono la necessità di una costante attività auto educativa".¹⁹⁸ Erano ripresi qui due concetti cari al progetto della Global Tools, di cui La Pietra era segretario oltre che membro, e alla sua linea pedagogica libertaria: il compromesso "ideologico" attorno a temi condivisi e il concetto di "autoeducazione".¹⁹⁹ Tuttavia, l'editoriale promuoveva un approccio più divulgativo e

¹⁹⁶ I. Illich, *Descolarizzare la società*, cit., pp. 166-81.

¹⁹⁷ Ivi, p. 179.

¹⁹⁸ Editoriale, "Progettare INPIÙ" I 1, novembre 1973, numero monografico, *L'uso dell'oggetto. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, p. 2.

¹⁹⁹ "Progettare INPIÙ" pubblicherà brevi inserzioni della Global Tools, inclusa la fotografia di gruppo. La Pietra aveva inoltre proposto ai suoi membri di realizzare un numero monografico sulle attività della Global Tools; verbale dattiloscritto della Global Tools, Milano, 22-23 giugno 1974, punto 12, p. 3, ARD.

diretto a un pubblico più ampio e vario rispetto alla cerchia di designer, architetti e artisti vicini alla Global Tools. Si rivolgeva esplicitamente a un generico “operatore culturale” e si poneva l’obiettivo di aiutarlo a individuare concretamente comportamenti e spazi adatti a un intervento su “reali” strutture politiche, sociali e culturali, che abbattesse inoltre le distinzioni tra “operatore” e “fruitore”.²⁰⁰

Gli spazi indicati dalla rivista per l’attuazione di questi interventi erano quelli della città e della campagna urbanizzata; tra le possibili azioni, soprattutto quelle di analisi e “riappropriazione” dell’“ambiente”. Quest’ultimo termine, e area operativa, abbracciava molteplici sfumature in discussione in quegli anni: l’interpretazione psico-sociale e antropologica prevalente nella Global Tools, i suoi cataloghi di oggetti, le indagini sugli utensili, il corpo umano e i diversi modi di costruire e sopravvivere nel e al proprio “ambiente” naturale, artificiale e culturale; ma anche l’attenzione alla comunicazione, ai segnali urbani e alle dinamiche di relazione nello spazio della città moderna, caratteristiche dell’impostazione globale della recente disciplina dell’*environmental design*. Infine, assorbiva in sé spunti provenienti da elaborazioni opposte come potevano esserlo, da un lato, il concetto situazionista di “urbanisme unitaire” e le sue pratiche di libera “deriva psicogeografica” e, dall’altro, la reinterpretazione della nozione scientifica di “ambiente” (*Umwelt*) in ecologia – l’“intorno” di relazioni peculiari a ogni essere vivente –, che nel popolare *pamphlet* di Tomás Maldonado del 1970, intitolato *La speranza progettuale*, si sovrapponeva a teorie gestaltiche e preoccupazioni ambientaliste.²⁰¹

Queste erano alcune delle varieguate declinazioni del concetto di “ambiente” sottese alla linea editoriale di “Progettare INPIÙ”. Volendo porsi come strumento didattico per i nuovi operatori culturali, interessati ad agire nello spazio antropizzato e al di fuori delle rispettive cerchie professionali (dell’arte o della progettazione), la rivista propose al lettore, in una prima fase, tre numeri monografici bimestrali: *L’uso dell’oggetto*, dedicato al rapporto tra individuo e ambiente privato; *L’uso della città*, sul

²⁰⁰ Editoriale, “Progettare INPIÙ” I 1, novembre 1973, cit. Anche, G. Pettena, *Il progetto rivisitato*, in Ugo La Pietra: *la sinestesia delle arti 1960-2000*, Milano, Mazzotta 2001, pp. 10-11.

²⁰¹ Maldonado apre il proprio scritto discutendo la nozione di “ambiente umano” in riferimento alle teorie dell’ecologia naturale (von Uexküll; Haeckel), della fenomenologia (Husserl) e della sociologia (Gehlen); T. Maldonado, *La speranza progettuale*, Torino, Einaudi 1970, pp. 12-25.

rapporto individuo e spazio collettivo; infine, *La lettura di una tipologia urbana*, rivolto allo sforzo di leggere in modo diverso lo spazio urbano.²⁰²

Le tre monografie, declinate nei differenti aspetti della ricerca (privato, pubblico, sperimentale) raccoglievano in un unico contenitore gli interessi eclettici e le esuberanti attività del loro principale animatore, l'architetto e artista Ugo La Pietra. Il primo numero, *L'uso dell'oggetto*, dichiarava nei propri contenuti il legame diretto con un'altra rivista in precedenza condiretta da La Pietra dal 1971 al 1973, "IN", altra testata, oltre a "Casabella", a promuovere le ricerche degli "architetti radicali". La collaborazione con Vincenzo Ferrari si materializzava nella pubblicazione dei documenti del Centro di ricerca non finalizzata (Gruppo RNF), creato a Milano nel 1973 da Ferrari, Ugo Carrega e Claudio Salocchi e le cui attività rifluiscono nella galleria del Mercato del Sale, dedicata alle ricerche verbo-visive della Nuova Scrittura;²⁰³ ma soprattutto nei progetti di "decodificazione" dell'ambiente urbano, a partire dal primo lavoro fotografico e testuale di La Pietra e Ferrari, esposto alla Galleria Blu nel 1972 e riproposto su "Progettare INPIÙ" nel 1974.²⁰⁴ Dal gruppo di artisti e critici che frequentavano la galleria diretta da Peppino Palazzoli e dal figlio Luca provenivano altri contributi alle riviste "IN" e "Progettare INPIÙ", come quelli della critica Daniela Palazzoli, di Gianni Emilio Simonetti, Vincenzo Agnetti, con cui Ferrari aveva stretto un profondo rapporto di amicizia, e Franco Vaccari, che nel 1974 aveva partecipato al gruppo Comunicazione della Global Tools insieme a La Pietra e Gianni Pettena. Pettena partecipò inoltre alla redazione del terzo numero monografico di "Progettare INPIÙ", che rielaborava i materiali raccolti durante un'indagine di un gruppo di studenti di architettura per il corso di Virgilio Vercelloni, nel periodo di autogestione e sperimentazione didattica della Facoltà milanese.²⁰⁵

Andando per ordine, nel ricostruire la genesi di "Progettare INPIÙ" è importante considerare l'esperienza di La Pietra nella redazione della rivista "IN". Arrivato a Milano

²⁰² "Progettare INPIÙ" I 1, ottobre-novembre 1973; I 2, dicembre 1973 – gennaio 1974; I 3-4, febbraio-maggio 1974.

²⁰³ Gruppo RNF (C. Salocchi, V. Ferrari, U. Carrega), *Lo stato della creatività*, "Progettare INPIÙ" I 1, cit., pp. 81-86.

²⁰⁴ U. La Pietra, V. Ferrari, *Per la decodificazione dell'ambiente urbano*, "Progettare INPIÙ" I 2, cit., pp. 4-9; U. La Pietra, V. Ferrari, "Progetto Maggio 1972", riproduzione del cat. della mostra *Programma* di La Pietra e Ferrari alla Galleria Blu, maggio 1972, Milano, Derbylius Libreria Galleria d'arte 2013.

²⁰⁵ V. Vercelloni, *L'indagine*, "Progettare INPIÙ" I 3-4, cit., pp. 24.

alla fine degli anni Cinquanta da un piccolo paese dell'entroterra abruzzese per studiare architettura al Politecnico, La Pietra aveva incominciato a partecipare con entusiasmo alla vita artistica della città lombarda, aderendo prima al gruppo della Galleria del Cenobio, alla serie di mostre *La lepre lunare*, e passando poi da un'espressione esclusivamente grafica alla progettazione di dispositivi "programmati" e avveniristici oggetti d'arredamento. Dopo queste esperienze, e in particolare con l'inizio della serie di ricerche sull'architettura "disequilibrante" della fine degli anni Sessanta, La Pietra partecipò con sempre più frequenza alle occasioni espositive di fine decennio, soprattutto ai primi tentativi di mostre diffuse nello spazio urbano, tra cui *Al di là della pittura e Campo urbano* nel 1969, *Fuoco e schiuma* e gli interventi a Zafferana Etnea nel 1970 (vedi I.1.2). Nello stesso anno nacque la rivista "IN: argomenti e immagini di design", su iniziativa dell'artista Paolo Scheggi, degli architetti Pierpaolo Saporito e Ippolito Calvi di Bergolo e dello scrittore Vittorio Cosimini.²⁰⁶ Un primo numero uscì nell'autunno 1970. Intitolato *L'uomo, il sedersi, la sedia*, il ricco volume stampato in otto colori, con testi, illustrazioni e interventi sulla pagina (un "taglio" alla Fontana), introduceva le intenzioni iniziali di questa "rivista-laboratorio": raccontare, senza programmi ideologici predefiniti, il "volto umano" e sperimentale della produzione progettuale, del design, d'architettura, d'arte, senza confini "di genere o di specie".²⁰⁷ All'interno, oltre al testo monografico, i contributi di Dorflès, Bonito Oliva, Franco Quadri, erano poi sintetizzati in inglese, tedesco e francese. La Pietra si unì alla redazione di "IN" probabilmente verso la fine del 1970, su invito di Scheggi.²⁰⁸

Dal suo secondo anno di vita e dopo la morte di Scheggi, attorno alla rivista incominciò a raccogliersi il nucleo di quegli architetti e designer che l'anno seguente, al MoMA, Celant definirà come "radicali"; dapprima nel numero dedicato all'*Utopia* e poi, più sistematicamente, nei numeri successivi, in particolare quelli dedicati a *La distruzione*

²⁰⁶ Nei ricordi di Pierpaolo Saporito, l'idea della rivista nacque nella primavera del 1969, dall'amicizia con Scheggi e con Calvi di Bergolo, con cui condivideva lo studio, e si sviluppò in collaborazione con l'Editrice Brianza di Lissone e lo studio grafico Gaffuri-Sironi-Zanoni (GSZ); colloqui dell'autrice con P. Saporito, 12 settembre e 14 novembre 2012.

²⁰⁷ Editoriale, "IN" I 1, settembre-ottobre 1970, p. 14.

²⁰⁸ Scheggi invitò La Pietra a unirsi alla redazione nell'estate del 1970, durante gli Incontri internazionali di artisti (Međunarodni susreti umjetnika) a Vela Luka, nell'isola croata di Korčula; colloquio dell'autrice con Ugo La Pietra, 10 settembre 2012; U. La Pietra, *Gillo Dorflès: l'avanguardia tradita*, "Interni" 4, aprile 2010, pp. 64-69; G. Dorflès, *Un'utopia da realizzare*, "IN" II 1, gennaio-febbraio 1971, pp. 42-45.

dell'oggetto e alla *Distruzione e riappropriazione della città*.²⁰⁹ La collaborazione fu dichiarata nel maggio del 1972 in apertura al numero su *La distruzione dell'oggetto*, curato su invito di Saporito e La Pietra dai fiorentini Archizoom e Superstudio. Inoltre, fu qui annunciato un programma di uscite monografiche che avrebbe trattato tre temi cari alle neo-avanguardie architettoniche: quello, citato, della “distruzione” del “buon” prodotto di design; l’“eliminazione” della città come progetto progressivo; infine, la “scomparsa” del lavoro (salarinato).²¹⁰ Il terzo e ultimo argomento non venne mai sviluppato, mentre attorno ai primi due si accumularono la maggior parte delle ricerche che, a stretto giro, confluirono o verranno prodotte per la mostra newyorkese.²¹¹ La collaborazione di La Pietra con “IN” continuò fino al febbraio del 1973, con il numero dedicato alle proteste contro la normalizzazione della Facoltà di Architettura di Milano e la fine della sua esperienza di autogestione.²¹² Il crescente disaccordo con Saporito sulla gestione della rivista e l'incontro con l'imprenditore Floriano De Angelis, che nel 1972 aveva commissionato a La Pietra il design dello showroom milanese per le sue Edizioni Jabik & Colophon, determineranno l'uscita di La Pietra dalla redazione di “IN”. Jabik & Colophon lascerà carta bianca all'artista per la creazione di “Progettare INPIÙ” fino al 1975, sostenendo inoltre altre iniziative editoriali.²¹³

“Coppia innamorati, ottomila e cinque. Duemila e cinque, se me le danno: due giorni di lavoro.

Tavolinetto dorato con stampa estera. Su maiolica: trenta ore di lavoro. Cinquemila lire.

Quadro pagliaccio, dieci ore: ventiquattromila. Novemila, cinquemila.

²⁰⁹ “IN” II 1, gennaio-febbraio 1971; III 5, maggio-giugno 1972; III 6, luglio-agosto 1972; III 7, settembre-ottobre 1972.

²¹⁰ P. Saporito, s.t., “IN” II 1, cit., p. 2-3.

²¹¹ Saporito ricorda la visita di Emilio Ambasz durante le sue ricerche preparatorie per la mostra *Italy: the New Domestic Landscape* al MoMA; colloquio dell'autrice con P. Saporito, 12 settembre 2012. Nel numero di “IN” su *La distruzione dell'oggetto* fu pubblicata una prima versione dell'articolo di Celant che apparirà nel catalogo della mostra newyorkese, ma senza la definizione e titolazione “radical architecture”; G. Celant, *Senza titolo*, “IN” II 1, cit., pp. 76-80.

²¹² *La Facoltà di Architettura nel processo di dequalificazione*, numero monografico, “IN” 9, cit.

²¹³ Jabik & Colophon sovvenzionò per un certo periodo la “DATA” di Trini e acquisì per il proprio showroom la biblioteca d'architettura dell'Editrice Mazzotta.

Radio-libro *Promessi sposi*, diecimila in Svizzera, quindicimila a Milano. Eh, me la danno in fronte, guarda.

Vaso cristallo, mandarolo in plastica: duemila lire.

[...]

Se becco, guarda se becco quello che gli è venuto in mente di fa' 'sta roba'.²¹⁴

Ludovico (Lulù) Massa, il metalmeccanico protagonista del film *La classe operaia va in paradiso* o *Lulu The Tool* (1971) di Elio Petri, rimasto disoccupato dopo aver partecipato agli scioperi in fabbrica, valuta in ore di lavoro gli oggetti del kitsch quotidiano accumulati in casa. Da un orologio-termometro a muro, a un Paperon de' Paperoni gonfiabile, arriva fino a un set di candele a gas *Magic moment* per sbottare contro chi "ha avuto l'idea di fa' 'ste robe". E chi sono questi ideatori, se non designer e pubblicitari? La Pietra aprì il primo numero di "Progettare INPIÙ", su l' *Uso dell'oggetto*, mettendo in guardia il lettore da questi "persuasori occulti" al soldo dell'industria. Coloro che speculavano sul desiderio di creatività (personalizzazione del proprio ambiente) di uomini e donne e inducevano inoltre nuovi bisogni, non solo rinnovando tipologie tradizionali di beni, ma sfruttando il falso concetto di oggetto "fai da te", disponibile a tutti, che avrebbe dovuto dare all'utente la "famosa 'possibilità d'intervento'".²¹⁵ Come la cinepresa di Petri, più comprensiva che critica, mostrava Lulù alla presa con questi oggetti che avevano riempito l'intimità della sua casa, così "Progettare INPIÙ" aveva scelto di entrare nelle abitazioni delle persone per indagare il loro rapporto (di desiderio) con gli oggetti di cui si circondavano. Pubblicò quindi una serie di schede d'ispirazione sociologica, dove gli intervistati – diversi campioni di persone (avvocati, impiegati, designer, studenti, operai, artisti, casalinghe e giovani lavoratrici) – rispondevano con disegni e fotografie alla domanda: "Qual è l'oggetto o gli oggetti che vorreste nella vostra casa?". Schede simili, se non identiche, erano state presentate nel numero estivo di "IN", intitolato *Per una rigenerazione dell'oggetto*.²¹⁶ Alla "distruzione" del feticcio si era qui sostituito il tentativo di "ri-generare" e proporre, attraverso una ricerca quasi antropologica, differenti e insoliti utilizzi dei prodotti di mercato. Documenti preparatori

²¹⁴ *La classe operaia va in paradiso*, 1971, regia di E. Petri, soggetto e sceneggiatura di E. Petri e U. Pirro, scena da 94' a 96'40''.

²¹⁵ U. La Pietra, *L'uso dell'oggetto*, "Progettare INPIÙ" I 1, cit., p. 4.

²¹⁶ "IN" IV 10-11, giugno-settembre 1973.

e schede d'indagine si erano evidentemente divisi tra i due precedenti condirettori,²¹⁷ che dal 1973 prenderanno percorsi separati, anche se non del tutto difforni. Della rivista "IN" usciranno ancora tre numeri monografici: nell'inverno del 1974 (*Le comuni: una ridefinizione*, a cura di Emina Cevro-Vukovic, Giannino Malossi e Gianni Emilio Simonetti); nell'autunno dello stesso anno (*Architettura nelle lotte di quartiere*, a cura di Riccardo Dalisi); infine, nell'aprile del 1977 (*La cultura della partecipazione*), numero finale che raccoglierà le testimonianze di diversi "operatori estetici" italiani e stranieri presenti nel 1976 alla Biennale di Venezia, *Ambiente/Arte* (vedi IV.2).²¹⁸

Le schede d'indagine furono le protagoniste anche del secondo volume di "Progettare INPIÙ"; questa volta campionando una serie di luoghi comuni nella percezione dello spazio urbano e le relative strategie di modificazione di questo messe in atto dai cittadini comuni secondo le loro necessità. Considerando la città come un insieme incoerente di spazi privati e allo stesso tempo un "luogo collettivo" stereotipato, le schede chiedevano alle persone di indicare – tramite la parola e il disegno, interpretati poi con immagini fotografiche – quali elementi o situazioni urbane volessero modificare e descrivere la loro proposta.²¹⁹ Una grande differenza intercorreva tra quest'indagine del 1974 e i numeri di "IN" di pochi anni prima dedicati alla *Distruzione e riappropriazione della città*, in cui, ad esempio, Superstudio pubblicava le sue schede metodologiche per ironici e paradossali "salvataggi" di centri storici italiani: inclinare tutti gli edifici del centro di Pisa; drenare e pavimentare in vetrocemento Venezia; interrare il centro di Roma sotto un grande colle artificiale; sommergere Firenze con un sistema di alluvioni permanenti, e altri ancora.²²⁰ Se gli interventi estremi, pop o volutamente *freak* di architetti e gruppi come Archizoom, Archigram, Coop Himmelb(l)au, Haus-Rucker-Co, Salz der elde e Sottsass jr., si erano inseriti – contestandolo per paradosso – nello specifico del linguaggio e del dibattito progettuale (le discussioni sul futuro dei centri storici, sulle periferie industriali, sui metodi del metadesign, ecc.), le indagini e

²¹⁷ In una nota La Pietra specifica che le circa 500 schede dell'indagine sul *Desiderio dell'oggetto* erano state collezionate tra il febbraio e l'aprile 1973 (quando lavorava con "IN"), con la collaborazione di G. Dal Magro, A. Margutti, F. Briganzoli, G. Boiardi e G. Immarone; "Progettare INPIÙ" I 1, cit., p. 8.

²¹⁸ "IN" V 12, dicembre 1973 – gennaio 1974; V 13, autunno 1974; VII 14, aprile 1977.

²¹⁹ *Indagine: "l'uso della città"*, "Progettare INPIÙ", I 2, cit., p. 10.

²²⁰ *Dal suo libro degli esorcismi Superstudio ha estratto per voi: Salvataggi di centri storici italiani, propiziatori alla fortuna delle vostre città*, "IN" III 5, cit., pp. 4-13.

l'impostazione stessa di "Progettare INPIÙ" facevano affidamento più a una dimensione personale, affettiva e narrativa, nell'approcciare la città e i suoi abitanti.

Sia che si trattasse di entrare nelle case dei cittadini per raccontare i loro "oggetti del desiderio", sia che si volessero scoprire le loro abitudini e modi di fare esperienza dello spazio pubblico urbano, la rivista diretta da La Pietra abbandonava il linguaggio corrosivo della precedente "IN" preferendogli un approccio d'intesa. Una "benevolenza che sgombera ogni distopia apocalittica" – come dirà Eugenio Battisti a proposito del lavoro di La Pietra –, che comportava "una riqualificazione potente del banale" senza celebrarlo o congelarlo, grazie "a un leggero atteggiamento ironico, quasi da innamorato in vacanza sentimentale".²²¹ Di là, infatti, dalla retorica di alcune dichiarazioni che talvolta accompagnavano la pubblicazione dei materiali visivi, la ricerca sul campo, il disegno, la fotografia, l'auto-racconto e il disincanto erano i mezzi principali utilizzati dalla nuova rivista per svelare e comunicare ai lettori gli anfratti, le tracce e i comportamenti nascosti, o ignorati, dalle letture accademiche e istituzionali della città. Lo scopo non era quello di convincere i lettori a unirsi a una comune battaglia, o adottare una strategia univoca, piuttosto fornire, attraverso l'esplorazione e la ricerca, degli strumenti per educarsi a "vedere", e quindi "re-agire", nel proprio quotidiano.

II.4.2. "I vestiti nuovi dell'imperatore". Ugo La Pietra e la didattica dello svelamento

...tutti i cortigiani, "adattati", animati da interessi nascosti, videro l'imperatore stupendamente abbigliato. Il monello "antisociale", non aduso al vecchio ambiente, vide chiaramente che l'imperatore non aveva niente addosso. A lui il nuovo ambiente era chiaramente visibile.²²²

Queste righe, che adattavano il finale della fiaba di Hans Christian Andersen *I vestiti nuovi dell'imperatore*, commentavano il titolo della quasi omonima mostra presentata alla Galleria Blu nel gennaio 1974. Organizzata da La Pietra, Ferrari e Luca Palazzoli, l'esposizione presentava opere di designer e architetti tra cui gli austriaci Raimund Abraham, Haus-Rucker-Co, Hans Hollein, Missing Link, Walter Pichler e Salz der elde, l'americano Allan Wexler, i "radicali" italiani Archizoom, Dalisi, Mendini, Pettena, Pesce, Sottsass jr, Strum, Superstudio e Ufo, l'illustratore francese Jacques Carleman e il

²²¹ E. Battisti, *Percorsi in punta di penna*, in *Ugo La Pietra: la sinestesia delle arti*, cit., p. 7.

²²² "Gli abiti dell'Imperatore" (Milano, Galleria Blu, gennaio 1974), a c. di V. Ferrari, U. La Pietra, L. Palazzoli, Milano, Luca Palazzoli 1974, in copertina.

gruppo verbo-visivo del Centro di ricerca non finalizzata. Questi erano presentati come coloro che avrebbero dovuto proporre nuovi prodotti (opere d'arte, d'architettura o di design) e che invece, attraverso i linguaggi dell'immagine, della parola o del progetto, sollecitavano la ricerca di altre vie per “conoscere ed usare ciò di cui possiamo disporre”.²²³ Quest'atteggiamento di svelamento e libero apprendimento era ciò che, secondo gli organizzatori, legava questi interpreti alla “storiella” degli abiti dell'imperatore.

Nel febbraio dello stesso anno, La Pietra riprese la medesima parabola nel numero di “Progettare INPIÙ” dedicato a *La lettura di una tipologia urbana*.²²⁴ Quella della nudità del potente era un'immagine beffarda ricorrente nei circoli della controcultura, primo fra tutti quello della popolare rivista milanese “Re Nudo”, fondata nel 1970 e diretta da Andrea Valcarengi, promotrice dei Festival del proletariato giovanile. Tuttavia, la “messa a nudo” non era invocata da La Pietra nelle sue accezioni più contestative – si discostava anche dallo slogan “distruggiamoci la città” della stessa “Re Nudo”, cui aveva partecipato, non senza attriti, anche Simonetti.²²⁵ Serviva piuttosto a introdurre un elemento di dubbio nel quotidiano vivere la città, appellandosi a uno sguardo non subordinato – “C'è un bambino che dice che [l'imperatore] non ha nulla addosso!” –, o ancora incitando a riconoscere i propri condizionamenti e immaginare delle possibilità originali per trasformare spazi privati e pubblici da “spazi da usare” in “spazi da abitare”.²²⁶

Addomesticare la città per ingentilirne la macrostruttura “aggressiva rumorosa e velenosa”²²⁷ e potervi vivere più armoniosamente era l'obiettivo delle esplorazioni di La Pietra, delle ricerche e delle indicazioni pubblicate su “Progettare INPIÙ”. Negli anni Settanta La Pietra adatterò come proprio motto, negli editoriali della rivista e in una serie di mostre e azioni urbane, la frase “Abitare è essere ovunque a casa propria”,²²⁸

²²³ Ivi, s.p.

²²⁴ “Progettare INPIÙ” I 3-4, cit., p. 10.

²²⁵ “Re Nudo” 8, *Distruggiamoci la città*, ottobre 1971.

²²⁶ U. La Pietra, *Abitare la città*, in Id., *Abitare la città. Ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea 1983, p. 10.

²²⁷ E. Battisti, *Percorsi in punta di penna*, cit.

²²⁸ Una ricorrenza in *Editoriale*, “Progettare INPIÙ” I 3-4, cit. p. 9. Più notoriamente, nel 1977, in una personale al Centro Internazionale di Brera, Milano; nel 1978, su uno striscione stradale a Giulianova (TE), che riproporrà nel 1979 a Linz, Austria.

applicandola a tutta la sua produzione del decennio. L'artista raccontò di aver preso in prestito l'espressione dalle dichiarazioni contro la disciplina ordinatrice dell'urbanistica dell'Internazionale Situazionista.²²⁹ Tuttavia questa affermazione, come le esplorazioni urbane di La Pietra, più che rifarsi a un programma “rivoluzionario” come quello situazionista, o di “guerriglia urbana”, si inserivano in una tradizione del fare esperienza della moderna metropoli che iniziava con il perdersi del *flâneur* ottocentesco di Baudelaire – il suo sentirsi ovunque “chez soi” –, poi filtrata dal nomadismo amato dalla controcultura giovanile degli anni Sessanta e Settanta, fino a essere reinterpretata attraverso il vissuto dell'artista. Come emigrato nella metropoli industriale dell'Italia del nord, l'artista ammetteva di non aver mai avuto un territorio in cui riconoscersi e riconoscere il proprio passato: la città era per lui il luogo da conoscere, cercare di vivere e amare, lo spazio in cui tentare di “ambientarsi”.²³⁰

Da quest'esigenza privata e dalla volontà di fondere “sinesteticamente” espressione artistica e pratica progettuale scaturirono le indagini segniche (con il gruppo della Galleria del Cenobio) e i primi progetti didattici degli anni Sessanta (all'interno della Facoltà di architettura), che si definirono poi alla fine del decennio nella teoria del *Sistema disequilibrante* e, infine, de *I gradi di libertà* all'inizio dei Settanta.²³¹ I dispositivi “disequilibranti” che turbavano la percezione spaziale dello spettatore, attraverso l'uso di materiali plastici o l'adozione sistematica di piani inclinati, erano funzionali allo svelamento di nuove prospettive di conoscenza. Appunto per questo fine educativo del *Sistema disequilibrante*, La Pietra sarà chiamato a presentarlo nel 1970 al Primo Convegno Internazionale “Arte e didattica” alla Biennale di Venezia.²³² Mentre la ricerca (iniziata con Livio Marzot nel 1969) tra i baraccati delle periferie milanesi d'inedite possibilità di appropriazione degli interstizi urbani si materializzò in un

²²⁹ U. La Pietra, *Abitare la città*, cit. “Habiter est le « buvez coca-cola » de l'urbanisme. On remplace la nécessité de boire par celle de boire coca-cola. Habiter, c'est être partout chez soi, dit Kiesler, mais une telle vérité prophétique ne saisit personne par le cou, elle est un foulard contre le froid qui gagne, même si elle évoque un nœud coulant. Nous sommes habités, c'est de ce point qu'il faut partir”, R. Vaneigem, *Commentaires contre l'urbanisme*, “Internationale Situationniste” 6, agosto 1961, p. 34.

²³⁰ U. La Pietra, *Abitare la città*, cit., p. 9.

²³¹ V. Fagone, *Ugo La Pietra. Disegno, design e ridisegno*, in *Ugo La Pietra: la sinestesia delle arti*, cit., p. 5.

²³² Il convegno si svolse a Ca' Giustinian dal 24 al 26 maggio 1970, tra i partecipanti: Max Bill, Paolo Bonaiuto, René Berger, Attilio Marcolli e La Pietra. A Marcolli, *Arte e didattica*, “D'ARS” XI 50, aprile-luglio 1970, pp. 16-21.

inventario figurale – allo stesso tempo documentario e immaginifico – che diverrà la base metodologica dei progetti d’esplorazione e di educazione alla creatività pubblicati su “Progettare INPIÙ” e in altre riviste, o in monografie separate, nel corso degli anni Settanta.²³³

Esempio del carattere “esplorativo” delle attività di La Pietra fu il numero più noto di “Progettare INPIÙ”: la monografia intitolata *La guida alternativa alla città di Milano*.²³⁴ Pubblicata nell’estate del 1974, la “guida” raccoglieva diversi interventi testuali, grafici e fotografici, critici e narrativi, di artisti, designer e intellettuali (quali Branzi, François Burkhardt, Ferrari, Marzot, Mendini, Simonetti, Sottsass jr., Franco Summa e Vaccari, tra gli altri) che mettevano a nudo le parti più nascoste della città meneghina, insieme ai suoi stereotipi e idiosincrasie. Era qui descritta e commentata la Milano monumentale, erotica, religiosa, culturale, del tempo libero e del benessere, popolare, storica ed efficiente “capitale del capitale”, secondo itinerari tutti da scoprire.

Immediatamente prima della “guida”, La Pietra aveva pubblicato il numero di “Progettare INPIÙ” dedicato a *La lettura di una tipologia urbana*, che, come anticipato, riprendendo la parabola dei vestiti dell’imperatore, testimoniava l’aspetto più pedagogico della rivista e delle attività del suo fondatore.²³⁵ L’intero numero era formato dalla riproduzione e dalla rielaborazione di disegni e temi scritti prodotti dai bambini di alcune scuole medie milanesi aventi come soggetto la Piazza del Duomo. Disegni e temi erano stati raccolti tra 1968 e 1969 da alcuni studenti di architettura, del “gruppo psicologia”, dei corsi riuniti di Paolo Portoghesi e Virgilio Vercelloni, per avviare un’indagine sulla possibile ristrutturazione del centro cittadino.²³⁶ Cinque anni più tardi, “Progettare INPIÙ” aveva deciso di elaborare i risultati di questa indagine, già di per sé sperimentale,

²³³ U. La Pietra, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Edizioni Masnata 1971; Id., *I gradi di libertà*, Milano, Jabik & Colophon 1975; Id., *Recupero e reinvenzione*, Milano, Edizioni Grafica Mariano s.n.c, giugno 1976; anche, A. Acocella, “*Abitare la città*”: il ruolo della fotografia nella ricerca di Ugo La Pietra, 1969-1979, in *VisibileInvisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, a c. di S. Adorno, G. Cristina e A. Rotondo, atti del VI Congresso AISU (Catania, Monastero dei Benedettini, 12-14 settembre 2013), Catania, Scrimm Edizioni, 2014, pp. 1797-807.

²³⁴ “Progettare INPIÙ” I 5-6, giugno-settembre 1974.

²³⁵ “Progettare INPIÙ” I 3-4, cit.; in parte ripubblicato in U. La Pietra, V. Ferrari, *Fuori dalle convenzioni: l’atteggiamento creativo del bambino nei confronti della lettura di una tipologia urbana*, “Casabella” 409, gennaio 1976, p. 7.

²³⁶ V. Vercelloni, *L’indagine*, “Progettare INPIÙ” I 3-4, cit.; Brayda, Jacci, Trotto, Milani, Iacini, *I dati dell’indagine*, ivi, pp. 24-27.

non tanto in senso “clinico” ma creativamente, come occasione di riflessione (per gli adulti) sui modi e i processi da utilizzare per decifrare la tipologia urbana della piazza.²³⁷

Il gruppo che lavorò su questi materiali era composto da La Pietra e Ferrari, dal sociologo e documentarista Flavio Vida e da Gianni Pettena, a cui non erano estranei azioni e interventi ambientali, l’insegnamento universitario (negli Stati Uniti tra 1970 e 1972), e che aveva appena pubblicato il suo *pamphlet* intitolato *L’an architetto*.²³⁸ Ai disegni dei bambini si alternavano così immagini fotografiche e libere interpretazioni visive dei redattori. L’esercizio d’apprendimento non era qui obbligo degli scolari, ma di quei professionisti che desideravano scoprire se l’imperatore fosse veramente nudo.

Non priva di una sua leggerezza quasi *naïve*, questa didattica dello “svelamento”, o della “differenza” come suggerì Maurizio Vitta,²³⁹ era caratteristica dell’attività di La Pietra degli anni Settanta e in particolare della rivista “Progettare INPIÙ”, dove l’operatività artistica era concepita come ridefinizione etica, prima che estetica, del raccontare e del progettare. Avendo creato una ampia rete di contatti tra quegli operatori che si prefiggeva di aiutare, la rivista – sottotitolata dal dicembre 1974 *Documenti e ricerche* – continuerà a raccogliere articoli e proposte fino al giugno 1975, costituendo uno strumento ideale per chi avesse voluto documentarsi e impostare le proprie riflessioni sul rapporto tra creatività e “ambiente”.

²³⁷ *L’interpretazione di uno spazio urbano fatta dai bambini: materiale di riflessione e di analisi(per l’adulto) sui processi da usare per la lettura decodificata di una tipologia urbana*, ivi, p. 10.

²³⁸ A. Wolf, *The Education of An Un-Architect*, in E. Piccardo, A Wolf (a c. di), *Beyond Environment*, New York-Barcellona, Actar 2014, pp. 39-48; ; G. Pettena, *L’An architetto*, cit.

²³⁹ M. Vitta, *La ricerca della differenza*, in Ugo La Pietra: *la sinestesia delle arti*, cit., p. 9.

III.

Comunità ed ecosistemi.

Altri territori e altri interlocutori per l'arte

Si tratta [...] di far compiere alla nozione necessaria di arte urbana un salto di livello qualitativo: da intervento cosmetico a intervento formativo, [...] aperto dialetticamente alle componenti di quella realtà dell'“urbano” protagoniste della più ampia (non meramente estetica e formalistica) fruizione dell'arte urbana.

(Enrico Crispolti, 1972)

[...] ciò che vorrei fare qui è unirmi a voi nel vostro sforzo collettivo facendo un'espressione artistica che funga da gesto simbolico di autodeterminazione. [...] Alterare una struttura che sopravvive come un brutto ricordo in qualcosa che lasci spazio alla speranza e alla fantasia.

(Gordon Matta-Clark, 1975)

[...] sto da tempo cercando di realizzare alcune esperienze, complementari e parallele alla produzione di immagini e di oggetti, con una serie di operazioni “agricole” ai confini del territorio dei valori d'uso, con l'idea di giungere a dimostrare a me stesso che la “creatività” [...] non è ormai altro che *la capacità di sopravvivere alla natura e al potere.*

(Gianfranco Baruchello, 1977)*

Nel capitolo precedente sono stati presi in esame alcuni casi di studio legati tra loro dal desiderio di allargare l'attività progettuale o artistica ai cosiddetti “non-specializzati” e dall'attenzione alle metodologie elaborate dalla didattica paritaria, antiautoritaria, per cercare di stabilire dei rapporti orizzontali di reciproco scambio e crescita. Se il caso del

* E. Crispolti, *Per una conclusione*, in *Urgenza nella città*, proposte d'intervento di F. Somaini, testo di E. Crispolti, Milano, Mazzotta 1972, p. 259; G. Matta-Clark, documento italiano dattiloscritto [Proposta per il lavoratori di Sesto San Giovanni], 1975, PHCON2002:0016:001:075, CCA-Estate of Gordon Matta-Clark; G. Baruchello, *Una risposta di Baruchello alla domanda: che vuol dire?*, in *Baruchello* (Roma, Galleria La Margherita, 19 febbraio – 30 marzo 1977), Roma, Galleria La Margherita 1977, s.p.

CIRA di Piero Simondo a Torino negli anni Sessanta può sembrare un caso isolato, anticipò in realtà alcune questioni importanti di etica e metodo che si ripresentarono poi al volgere del decennio. L'interesse per il potenziale immaginativo di una progettazione allargata lo si ritrova nelle esperienze della Global Tools e di Riccardo Dalisi; a loro volta interessati a scardinare le istanze "ordinatrici" e più "razionali" del movimento moderno e delle sue utopie di progresso (contestate dallo stesso Bauhaus Imaginiste di Jorn caro a Simondo) e a far propri i metodi "conviviali" di didattiche "libertarie" per immaginare sistemi alternativi di relazione e creazione.

Le vicende dei laboratori di Dalisi a Napoli, della Global Tools tra Milano e Firenze e l'attività redazionale di Ugo La Pietra, tra didattica ed esplorazione dei "margini" della città, sono state osservate calandole nel mutato clima degli anni Settanta, negli anni seguenti la crisi petrolifera ed economica, il persistere del problema abitativo e l'infittirsi della tensione sociale dopo il Golpe Cileno. Anche i casi di studio raccolti in questo terzo capitolo sono strettamente connessi ai mutamenti in atto alla metà degli anni Settanta, in particolare quelli che cambiarono il "paesaggio" delle grandi città italiane, come disoccupazione, immigrazione e graduale dismissione delle aree industriali, ma anche la crescita di movimenti differenti rispetto ai gruppi nati con il Sessantotto, come quelli delle donne e dei precari senza casa.

Le esperienze che seguono sono unite non solo dal desiderio di allargare agli o per gli altri la pratica creativa, ma soprattutto dalla ricerca di "territori" e "interlocutori" differenti rispetto a quelli che componevano l'allora sistema dell'arte e con cui intraprendere i propri progetti etici. Come si vedrà, alcune di queste esperienze ripresero le fila del dibattito degli anni precedenti: quello di riviste come "NAC" o delle assemblee tenutesi a Reggio Emilia tra 1969 e 1970 (vedi I.3.), oppure tentarono di recuperare, in modo polemico, e di modificare l'eredità delle "mostre diffuse" – *Al di là della pittura e Campo urbano* – moltiplicatesi tra 1968 e 1969 (vedi I.1). Si riteneva essenziale andare oltre una dimensione "spettacolare" o il breve termine dell'"evento". Questa convinzione, espressa anche da Dalisi (vedi II.2.), si scontrava con alcune delle occasioni espositive di quegli anni e soprattutto con i grandi interventi *site-specific*, come quello di Christo e Jeanne-Claude a Roma nel 1973-74. Un generale scetticismo, polemica o incomprensione verso queste operazioni e quelle della Land Art statunitense unisce tutti i casi di studio che qui seguono. Queste colpirono particolarmente chi era impegnato a elaborare nuove metodologie di committenza o partecipazione artistica nel contesto della realtà italiana. Una realtà urbana, culturale e sociale che, per l'altro verso, lasciò traccia anche in chi,

proveniente da esperienze oltreoceano come l'artista americano Gordon Matta-Clark, provò a immergersi in quegli stessi anni.

III.1. Alternative “co-operative”.

Ipotesi e progetti di Enrico Crispolti a Roma

III.1.1. Da Volterra 73 a *Operazione Roma Eterna*¹

Iniziata nel 1974, la vicenda di *Operazione Roma Eterna* può essere considerata la storia di una progettazione, durata tre anni, che si tradusse solo in parte in azione concreta.² Questa manifestazione, dal tema *Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, doveva esser articolata in due parti distinte e complementari. La prima, dal titolo *Proposte progettuali d'intervento e d'interpretazione urbana*, consisteva in interventi artistici immaginativi sulla Roma monumentale e turistica, puramente inventivi, volutamente irrealizzati per preservarne la libertà e la carica fantastica o ironica. La seconda parte, *Azioni di intervento e interpretazione urbana nel Quartiere Testaccio*, corrispondeva, invece, a un momento di concreto rapporto con la città. Gli artisti erano qui posti di fronte alla necessità di allargare la propria pratica individuale per confrontarsi e dialogare con la realtà urbana e sociale di Roma, attivando delle azioni di “co-operazione” capaci di scardinare il rapporto unilaterale “artista-spettatore” (o “operatore-fruttore” nel lessico di allora) e tentare di renderlo paritario.³

Lo scopo della manifestazione non era “abbellire” o decorare la città, quanto agire insieme ai suoi abitanti per avviare dei processi d'indagine “conoscitiva” (di esplorazione e conoscenza dei luoghi e dei suoi residenti) e “emancipativi” (capaci di attivare, da questa conoscenza, delle proposte autonome di azione e modifica del proprio spazio). Per

¹ Parte delle ricerche concernenti questo caso di studio è stata presentata con Elena Drovandini nell'intervento *Un esperimento di rifondazione co-operativa: “Operazione Roma Eterna”, 1974-76*, durante il convegno *Arte Fuori dall'Arte. Incontri e scambi fra arti visive e società negli anni Settanta*, Milano, Università Cattolica di Milano, 12-13 ottobre 2016. Si ringrazia Elena Drovandini per aver accettato che queste ricerche fossero inserite nella presente tesi.

² Per un primo lavoro di ricerca documentaria si veda E. Drovandini, *Operazione Roma Eterna. Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, Tesi di specializzazione in beni storico artistici, Università degli Studi di Siena, a.a. 2012-13.

³ *Operazione Roma Eterna. Dossier N. 1*, Roma, 16 novembre 1975, ACAC.

questo fu scelto il quartiere Testaccio, una zona periferica del centro storico, compresa tra il Tevere e l'ex zona industriale di Ostiense, con una forte connotazione popolare e un vivace attivismo "di base". Era tuttavia prevista anche la possibilità di estendere gli interventi in zone contigue, o con problematiche analoghe. L'intera manifestazione doveva chiudersi nel 1977 con una grande mostra presso il Palazzo delle Esposizioni, ma che, di fatto, non fu mai realizzata.⁴ I documenti di alcune delle azioni progettate o in parte avverate furono esposti dal critico romano Enrico Crispolti alla Biennale di Venezia nel 1976, all'interno della mostra *Ambiente come sociale* (vedi IV.2.), coordinata da Crispolti stesso e da Raffaele De Grada, che costituì la partecipazione italiana alla rassegna veneziana.⁵

La vicenda progettuale di *Operazione Roma Eterna*, divisa in un primo periodo di discussione e ideazione, tra 1973 e 1974, e di avvio operativo, rimasto incompleto, tra 1975 e 1976, s'inseriva nel percorso di critica militante di Crispolti. Un percorso da lui stesso ripreso nelle sue narrazioni biografiche, prima fra tutte la raccolta "in progress" *Arti visive e partecipazione sociale* (De Donato, 1977), che documentava le attività del critico a partire dall'organizzazione della mostra *Volterra 73* fino all'esposizione veneziana *Ambiente come sociale* del 1976, cui doveva seguire inoltre un secondo volume, a testimonianza delle esperienze successive alla Biennale fino all'estate del 1977.⁶ L'ideazione dell'*Operazione* romana risaliva, dunque, all'indomani di *Volterra 73*, la mostra coordinata da Crispolti che si chiuse a metà settembre 1973 e che, nelle ricostruzioni del critico romano, rappresentò l'avvio ideale della sua ricerca di modi e committenze alternative per l'arte nello spazio urbano. A *Volterra* Crispolti era stato

⁴ Ibidem. Nel documento si fa riferimento all'autunno del 1976 come possibile data per la mostra, slittata poi al 1977 (*Operazione Rome Eterna*, comunicato dattiloscritto, Roma, 17 gennaio 1976, ACAC), e quindi mai realizzata.

⁵ B76. *Ambiente Partecipazione Strutture culturali, catalogo generale* (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio – 10 ottobre 1976), a c. di B. Radice, F. Raggi, 2 voll., Venezia, Biennale di Venezia 1976; E. Crispolti, *Esperienze al Testaccio e all'Ostiense nell'ambito dell' "Operazione Roma Eterna"*, in *La Biennale 1976 / Ambiente come sociale / Giardini di Castello / 18 luglio – 10 ottobre*, quaderno pubblicato in occasione della mostra, Milano 1976, pp. 35-39.

⁶ Crispolti annunciò l'uscita di un secondo volume nell'introduzione al libro, E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, vol. I, *Da Volterra73 alla Biennale 1976*, documenti 1-25, Bari, De Donato 1977, p. 43. Il manoscritto preparatorio per il seguito, mai pubblicato, è conservato presso l'archivio del critico: *Arti visive e partecipazione sociale*, vol. II, *Dai convegni della Biennale 1976 al Giugno popolare vesuviano 1977*, documenti 26-64, dattiloscritto, ACAC.

chiamato dall'amministrazione locale per coordinare una rassegna sull'alabastro, patrocinata dal Consorzio per la ricerca, l'escavazione e la commercializzazione dell'alabastro, dal chiaro intento promozionale, soprattutto turistico. Il critico colse invece l'occasione per sperimentare qui un metodo "democratico" per creare una manifestazione artistica, che si muoveva per indagini (territoriali), aggregazione di persone e documenti (assemblee e relativi verbali, interviste, film o video) e collaborazioni tra enti e associazioni già esistenti e artisti partecipanti.

L'interesse di Crispolti per il ruolo che la creatività avrebbe potuto ricoprire nello spazio pubblico risale alle sue esperienze di didattica "laboratoriale" con gli studenti dell'Accademia di Belle Arti di Roma successive al Sessantotto e, soprattutto, alla redazione, insieme allo scultore lombardo Francesco Somaini, del volume *Urgenza nella città*.⁷ Pubblicato per Mazzotta editore nell'estate del 1972, il libro presentava sculture, progetti e schizzi dell'artista per interventi scultorei a scala urbana, la cui poetica era formalizzata nel testo del critico romano che accompagnava le illustrazioni. Qui Crispolti non si limitò a chiarificare le proposizioni dello scultore riguardo al rapporto tra opera, architettura e città, ma realizzò un vero e proprio saggio programmatico. Riprendendo il noto libro dell'antropologa e attivista americana Jane Jacobs, *Vita e morte delle grandi città* (Einaudi, 1969),⁸ ripercorse gli studi dei sociologi statunitensi (Howard, Geddes, Mumford), le teorie di Le Corbusier e l'opposizione tra la tendenza allo smembramento di aree e funzioni della città e quella alla sua riqualificazione interna, alla ricerca di un nuovo equilibrio "ecologico" responsabilmente progettato.⁹ Unendo le considerazioni dell'attivista americana sul "capitale sociale" delle relazioni umane all'interno di quartieri e comunità urbane a quelle del Lefebvre de *Il diritto alla città* (Marsilio, 1970), Crispolti invocò per l'intervento artistico nello spazio pubblico – come per il progetto urbano democratico – un ruolo di "autorappresentazione" delle comunità cittadine, contestataria rispetto allo *status quo*. Un "destino antico"¹⁰ per l'opera d'arte pubblica, piuttosto che di ricerca avanguardistica o utopistica, da realizzarsi tuttavia non come espressione di poteri

⁷ Intervista a Enrico Crispolti, in E. S. Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, cit., p. 80

⁸ Crispolti cita dalla traduzione italiana del testo *The Death and Life of Great American Cities*, New York, Random House 1961.

⁹ *Urgenza nella città*, cit., pp. 6-18. Sono citati e utilizzati da Crispolti, tra gli altri, testi di L. Mumford (*La città nella storia*, Etas 1967), S. Chermayeff e C. Alexander (*Spazio di relazione e spazio privato*, Il Saggiatore 1968), H. P. Bahrdt (*Lineamenti di sociologia della città*, Marsilio 1966).

¹⁰ Ivi, p. 1.

o visioni imposte “dall’alto”, ma come “critica operativa”,¹¹ azione “realistica” interna alle dinamiche della città contemporanea. Già in questo libro del 1972, il critico d’arte prendeva le distanze sia da interventi artistici estemporanei (come quelli del Nouveau Réalisme, di Christo e Jeanne-Claude, o gli *happening* di Kaprow e Fluxus), meramente critico-ironici (Oldenburg) o immaginativi (Dubuffet), sia da rassegne che giudicava come eventi sostanzialmente unilaterali e spettacolari (*Campo urbano* a Como).¹² È possibile sostenere che le manifestazioni che organizzerà, o tenterà di realizzare, nel corso degli anni Settanta si svilupperanno come declinazioni personali delle teorie di rigenerazione urbana *grassroots*, principalmente americane, nel contesto delle sfaccettate realtà che andavano moltiplicandosi in Italia in quegli anni.¹³ L’approccio “dialogico” promosso da Crispolti si rivolse, infatti, dal 1973 in poi, alle amministrazioni progressiste di piccoli centri, alle recenti circoscrizioni o comitati di quartiere cittadini, ad associazioni locali della sinistra parlamentare o civili (Case del Popolo, circoli ARCI, Feste de L’Unità, cooperative di artigiani o lavoratori), a università, accademie e scuole, piccoli laboratori indipendenti di teatro e “animazione”.¹⁴ Quella galassia d’iniziativa capillari che cercavano una via intermedia – di compromesso da sinistra – per l’organizzazione del tempo libero, tra il consumo individuale dei prodotti dell’industria culturale e le rivendicazioni politiche dei movimenti.¹⁵ Quest’approccio s’inseriva inoltre nel dibattito sulla gestione pubblica, soprattutto locale, della cultura in Italia, quello riportato da riviste come “NAC” o discusso nelle assemblee di Reggio Emilia tra 1969 e 1970 (vedi I.3); non a caso, infatti, Crispolti proporrà al Comune di Reggio Emilia di ospitare i materiali

¹¹ Ivi, pp.17-18. Crispolti mutua l’espressione “critica operativa” da Manfredo Tafuri (*Teorie e storia dell’architettura*, Laterza 1968).

¹² Ivi, pp. 114-21. Crispolti critica inoltre sia le tesi di “estetività diffusa” di Menna sia quelle argentine dei convegni riminesi; ivi, nota 6, p. 261.

¹³ “[...] la crisi della città negli stessi paesi d’economia socialista dimostra d’altra parte che il problema non può essere risolto soltanto con una riforma dei rapporti di proprietà. Occorre promuovere una riqualificazione sociale democratica di base”, E. Crispolti, ivi, p. 31.

¹⁴ Si vedano, ad esempio, l’intervento all’Università di Napoli, alla Casa del Popolo di Ponticelli, al Festival de L’Unità di Milano del 1975, a Gubbio, a Marigliano, Mercato San Severino e Nola, riportati in E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit.

¹⁵ A. Fanelli, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell’associazionismo di base*, Roma, Donzelli 2014, pp. 11-27.

documentari di *Volterra 73*, come proseguimento e divulgazione di questa esperienza in sintonia con il discorso avviato nella città emiliana quattro anni prima.¹⁶

La mostra volterrana del 1973 si configurò, da un lato, come un'esposizione di sculture e interventi artistici nello spazio urbano della cittadina commissionati per l'occasione, che ingaggiarono un rapporto critico, a volte quasi di scontro, piuttosto che mimetico, con gli edifici e le strade del centro storico;¹⁷ dall'altro, come un primo tentativo allargare la discussione sulla partecipazione degli artisti alla risoluzione dei problemi quotidiani della città.¹⁸ A quest'ultimo scopo servirono le assemblee pubbliche, prima e dopo la chiusura della rassegna, la proiezione di filmati sulla mostra e d'indagini sulla città nell'atrio del Palazzo dei Priori, la realizzazione e la trasmissione di un documentario RAI, il reportage fotografico di Enrico Cattaneo, il sondaggio tra il pubblico.¹⁹ Tuttavia, le uniche iniziative che stabilirono un rapporto diretto o "progettuale" con la città furono la collaborazione tra i *designer* (il gruppo fiorentino Internotredici; i milanesi Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Lorenzo Forges Davanzati e Corinna Morandi)²⁰ e gli artigiani dell'alabastro per la realizzazione di nuovi prototipi, e quella dell'artista Ugo Nespolo con gli operatori e i malati dell'Ospedale Psichiatrico. Per questo motivo, Crispolti si riferirà a *Volterra 73* come a un'esperienza in cui il desiderio di coinvolgimento degli abitanti della città e l'impostazione partecipativa erano stati sì un presupposto metodologico importante, ma non ancora del tutto esplicitato; nelle sue

¹⁶ Intervento di un rappresentante del Comune di Reggio Emilia nel *Dibattito conclusivo operatori*, in *Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro* (Volterra, 15 luglio – 15 settembre 1973), catalogo e documenti a c. di E. Crispolti, Firenze, Centro Di 1974, s.p.

¹⁷ Il sottotitolo della mostra, *Sculture, ambienti, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, dava già conto della differenza dei vari contributi. Questi potevano avere un forte impatto percettivo, come le sculture di Carrino o la piramide inclinata di Staccioli, o un carattere più poeticamente visivo, come la schermatura (colorata) dell'illuminazione pubblica di Nannucci. Oltre agli interventi pubblici, furono allestite due retrospettive (Lucio Fontana e Mino Rosso) e una sezione dedicata al lavoro progettuale sull'alabastro, inclusa una mostra storica e una di presentazione dei prototipi ideati insieme ai designer invitati (inaugurata il 18 agosto 1973).

¹⁸ Nel dibattito tra gli artisti si notano le posizioni opposte di chi si ritiene inadatto ad affrontare i problemi specifici della città di Volterra, cercando invece il modo più corretto per collocare il proprio operato d'artista, e quella di chi ritiene invece necessaria l'interazione diretta con gli abitanti in fase progettuale. *Dibattito operatori*, in *Volterra 73*, cit., s.p.

¹⁹ *Comunicati stampa*, ivi, s.p.

²⁰ *Dibattito alabastrai-designer e Dibattito conclusivo alabastrai-designer*, ivi, s.p.

intenzioni *Operazione Roma Eterna* doveva sviluppare queste premesse nell'area metropolitana della capitale.²¹

I primi appunti di Crispolti riguardanti l'*Operazione* romana datano al gennaio del 1974, ma si arrivò a una sua completa definizione solo l'anno successivo, un periodo in cui s'intrecciò una fitta rete nazionale e internazionale tra critici, artisti e territorio.²² La fase di concezione di *Operazione Roma Eterna* coincise inoltre con l'apertura a Roma di un'altra grande rassegna internazionale che accese il dibattito artistico nell'inverno del 1973-1974, e di cui si propose come diretta controparte. Esplicita o meno, la polemica di Crispolti andava, infatti, contro la mostra *Contemporanea*, allestita nei parcheggi sotterranei di Villa Borghese e organizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte. Questa aveva incluso, verso la fine del gennaio 1974, anche il *wrapping* di Porta Pinciana e di circa duecento metri di mura da parte di Christo e Jeanne-Claude, un intervento artistico dall'impatto così forte da catalizzare l'attenzione sulla mostra allestita nei vicini parcheggi, riscuotendo molte reazioni negative tra gli specialisti ma anche gli stessi romani.²³ Come già notato nel precedente capitolo (vedi II.2.3), quest'arte pubblica "evenemenziale" e "spettacolare" era contestata oltre che dal critico anche da altri operatori, come l'architetto Riccardo Dalisi, un'importante figura di riferimento per Crispolti, che lo aveva conosciuto agli inizi del suo insegnamento all'Università di Salerno nello stesso 1973, dove intesserà varie e vivaci relazioni con diversi artisti e

²¹ E. Crispolti, "Volterra 73": *Premesse e conclusioni*, in Id., *Arti visive e partecipazione sociale*, cit., p. 45; E. Salvatori Vincitorio, *Intervista a Enrico Crispolti*, cit., p. 80, in questa intervista Crispolti accenna alle discussioni in cui s'ideò l'*Operazione*, avvenute con gli artisti Fabio De Sanctis, Nicola Carrino e altri. Dalla documentazione d'archivio risulta abbiano partecipato alle riunioni anche Nino Giammarco, Francesco Somaini e Mino Trafeli; E. Drovandini, *Operazione Roma Eterna*, cit., pp. 1-5.

²² Cartella con appunti manoscritti relativi alle riunioni preparatorie per *Operazione Roma Eterna* (16 gennaio 1974; 2 e 29 marzo 1974; 6 aprile 1975), ACAC; cartella con corrispondenza relativa a *Operazione Roma Eterna* (inviti e corrispondenza con i membri della Commissione selezionatrice dell'*Operazione*, inviti e corrispondenza con artisti e operatori; corrispondenza con la Biennale di Venezia), che copre il periodo dall'aprile del 1974 al dicembre del 1976, presso ACAC e, trascritta, in E. Drovandini, *Operazione Roma Eterna*, cit.

²³ L. Lonardelli, *Sotterranea*, *Contemporanea*, in *Anni 70. Arte a Roma* (Roma, Palazzo delle Esposizioni, 17 dicembre 2013 – 2 marzo 2014), a c. di D. Lancioni, Roma, Azienda Speciale Palaexpo-Iacobelli Editore 2013, pp. 94-103.

operatori campani, alcuni dei quali parteciperanno a *Operazione Roma Eterna* e ad altre sue iniziative.²⁴

Tra il 1975 e il 1976, al Comitato Organizzatore dell'*Operazione*, che includeva, tra gli altri, l'artista Fabio De Sanctis, il critico Pierre Restany, ma anche l'allora Consigliere della I Circoscrizione e futuro ideatore dell'"Estate Romana" Renato Nicolini, giunsero diversi progetti, già *in fieri* o solo ideati.²⁵ Tra gli altri, *Rapporti all'Ostiense*; il *Progetto per un Libro Figurato* del Gruppo Cartari 2; il *Progetto di percorso ludico a Monte Testaccio* di Ettore Consolazione, Nino Giammarco, Gianluigi Mattia e Andrea Volo, in collaborazione con il Comitato di Quartiere di Testaccio; *Proposta per una rifondazione di Roma*, di Giuseppe Rescigno; *Roma e ROMA (Roma più simile alle sue riproduzioni che a se stessa)* del Gruppo Nola-Marigliano, *SPQR. La storia di Roma* di Antonio Davide.²⁶ Infine, la marcia di *Riappropriazione del Mattatoio*, organizzata dal Comitato di Quartiere e condotta da Nicolini il 27 marzo del 1976.²⁷

Se la prima parte dell'*Operazione*, quella riguardante gli apporti visivi più immaginativi, diede pochi risultati, anche per via di un lento e macchinoso sistema d'inviti, la seconda parte s'innestò su un territorio che già presentava molteplici casi d'attività capillari. A Roma in quegli stessi anni operavano, infatti, una serie di realtà indipendenti come il Centro L'Alzaia (poi Cooperativa nel 1976), vicino a Crispolti, di

²⁴ Ad esempio, i salernitani Antonio Davide e Giuseppe Rescigno, che con Mario Chiari e Ugo Marano avevano formato nella primavera del 1975 il Gruppo Salerno 75, che parteciperà a diverse iniziative di Crispolti e sarà incluso in *Ambiente come sociale* alla Biennale del 1976 e nel suo volume *Extra media*; E. Crispolti, *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Roma, Studio Forma 1978.

²⁵ A presiedere ai lavori di *Operazione Roma Eterna* furono chiamati un "Comitato Organizzatore Internazionale", composto da Enrico Crispolti, Jean Depréau, Jasia Reichardt, Fabio De Sanctis, Olle Granath, Klaus Honnef, Pierre Restany, Richard Stanislaswsky, Yoshiaki Tono, per la prima parte della manifestazione, e un "Comitato Organizzatore a Roma" per la seconda parte, composto da Adriana Ballaben, Enrico Crispolti, Fabio De Sanctis, Nino Giammarco, Alessandro Jorio, Franco Luccichenti, Renato Nicolini, Diego Maestri, Umberto Santucci, Riccardo Tortora.

²⁶ Altri progetti pervenuti per la fase operativa di *Operazione Roma Eterna* furono: F. De Sanctis, *Programma di un'azione di ricognizione collettiva da compiersi nel territorio della città di Roma nel mese di maggio 1976*; Anonimo, *Nec aureo nec ferro*; F. Lapenna, *Operazione nel Rione Testaccio*, ACAC.

²⁷ *Biennale 1976 / Ambiente come sociale/ Giardini di Castello/ 18 luglio -10 ottobre 1976*, cit., p. 39. Anche, *Operazione Roma Eterna. Riappropriazione del Mattatoio, 1976*, trascrizione dattiloscritta della video-intervista di Luciano Giaccari a Nicolini realizzata durante la mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale di Venezia 1976, ACAC, p. 3.

cui alcuni membri parteciperanno a *Operazione Roma Eterna*;²⁸ l'Ufficio per l'immaginazione preventiva che coordinava le affissioni intitolate *N.d.R* e le pubblicazioni indipendenti "SpA" e "Imprinting";²⁹ il collettivo Videobase, che documentava lotte operaie e per la casa nelle periferie romane. Inoltre, erano presenti gruppi teatrali d'animazione come Gioscosfera, Collettivo G., Gruppo del Sole e La Scatola, le cui attività furono messe in connessione da Giuseppe Bartolucci, quando da Torino si spostò al Teatro-Scuola di Roma nel 1974.³⁰ A Roma passeranno, tra 1972 e 1974, Joseph Beuys, Daniel Buren e Hamish Fulton, oltre al sempre presente Living Theatre.³¹ Piuttosto che a queste ultime esperienze internazionali, presenze "colonizzatrici" per il critico romano, l'iniziativa di Crispolti s'avvicinava a un approccio "pragmatico" (Charles Sanders Pierce, John Dewey),³² con un'attitudine prossima ai movimenti civili più che ad analisi radicali, e privilegiava quegli operatori che agivano negli ambiti allora marginali della didattica nell'area laziale e del Sud Italia. Non bisogna inoltre dimenticare che la capitale, cresciuta nel corso degli anni Sessanta in modo sregolato secondo un processo di urbanizzazione privo di effettiva industrializzazione, era divenuta una grande metropoli "diffusa", disgregata e disorientante, dove ancora a metà

²⁸ L'Alzaia si costituì come collettivo d'artisti nel 1968; nel 1969 intervenne nella fabbrica occupata Apollon e nel quartiere Tiburtino III con striscioni, manifesti e materiale visivo. Nel 1970 aprì il Centro di Cultura Popolare in uno stabilimento occupato. Nel 1972 aprì la propria sede in Via della Minerva, sotto il nome di Centro culturale di produzione e promozione culturale "Alzaia". Nel 1975 partecipò alla X Quadriennale d'arte. Si formò all'interno del collettivo una sezione dedicata all'animazione. Nel marzo del 1976 il collettivo diviene Cooperativa. *Alzaia*, fascicolo informativo [post marzo 1976] e *Alzaia. Cooperativa di produzione culturale. Quaderno N.1*, ottobre-novembre 1976, entrambi in ACAC.

²⁹ L'Ufficio per l'immaginazione preventiva fu uno dei progetti del romano Gruppo di Coordinamento (Maurizio Beneduti, Tullio Catalano, Franco Falsca, Giancarlo Croce). La serie di affissioni d'artista a Porta Portese chiamate *N.d.R* iniziò nel marzo del 1974 e terminò nel giugno 1977; *Biennale 1976 / Ambiente come sociale / Giardini di Castello / 18 luglio - 10 ottobre 1976*, cit., p. 15.

³⁰ *Intervista a Giuseppe Bartolucci*, in E. S. Vincitorio, *Animazione e conoscenza*, cit., p. 65. Anche, *Informare contro informare per / cinema Mariagrazia Bruzzone, televisione Sandra Lischi, teatro Collettivo Gioscosfera*, a c. di M. Bruzzone, F. Rosati, Roma, Armando 1976.

³¹ D. Lancioni (a c. di), *Roma in mostra 1970 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, Roma, Comune di Roma-Palazzo delle Esposizioni-Centro ricerca e documentazione arti visive-Edizioni Joyce & Co. 1995, pp. 24-133.

³² Per una prima analisi della formazione di Crispolti, L. Avanzini, *Enrico Crispolti, «coopérateur culturel» pour un nouvel art populaire: une tentative de révolution culturelle dans l'Italie des années 1970*, Memoire de Master 1, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2013.

degli anni Settanta i baraccati invadevano con le loro proteste strade e piazze del centro, e conflitti urbani e lotte politiche (dettate dalla “strategia della tensione” e dal diffondersi di rivendicazioni armate quartiere per quartiere) si univano a nuovi modi di vivere lo spazio pubblico urbano, sperimentati dalla controcultura giovanile e dalle mobilitazioni dei gruppi femministi.³³

Per capire cosa si proponessero i progetti inclusi in *Operazione Roma Eterna* e in che modo volessero esplicitare questo desiderio di rifondare “dal basso” un vivere comunitario diverso dalla mera cittadinanza o atto di residenza, si prendono qui ad esempio tre degli interventi presentati: *Rapporti all’Ostiense*, che diede avvio all’intera *Operazione* nella primavera del 1975; il *Progetto per un libro figurato* del gruppo Cartari 2, esposto in Biennale nel 1976; infine, la proposta del salernitano Giuseppe Rescigno, presentata ma solo in parte attuata.

III.1.2. Formare nuovi committenti. Non le élite, le comunità urbane

Rapporti all’Ostiense fu ideato e realizzato da Gianfrancesco Artibani, Sandro Baliani e Agostino Milanese della Cooperativa Alzaia, con Maurizio Bedini, Egidio Cosimato e Piero Girotti, in collaborazione con Crispolti e il Consiglio della XI Circoscrizione.³⁴ Per chiarire l’articolazione di questo progetto è utile guardare alla presentazione della prima parte dei lavori, avvenuta nel dicembre 1975 presso la Galleria Alzaia.³⁵ Fu qui documentato, attraverso materiale fotografico e un film in superotto, l’intervento “pittorico-fantastico” avvenuto in primavera tra le rovine degli edifici abbandonati e chiusi al pubblico dell’ex Vetreria San Paolo e dell’ex Oleificio Olea Romana. Un’azione volta all’esplorazione di un’area dismessa e strappata alla vita del quartiere, che costituiva il primo tassello nella costruzione del rapporto del gruppo con i suoi abitanti. Furono inoltre esposti reperti di “archeologia industriale”, rinvenuti nelle zone documentate dalla pellicola, testimonianza materiale della vita nelle fabbriche. Questi oggetti furono mostrati dal gruppo senza alcuna manipolazione o mediazione, e affiancati a interviste audio, realizzate presso il Comitato di Quartiere, il Centro Sociale San Paolo, il Circolo di Cultura Proletaria, le locali sezioni dei partiti e la Comunità San Paolo, allo scopo di

³³ F. Bartolini, *Roma, anni Settanta. Vedute di fine secolo*, in *Anni 70. Arte a Roma*, cit., pp. 24-31.

³⁴ *Operazione Roma Eterna. Dossier N. 2. Rapporti all’Ostiense. Informazione N. 1* [dicembre 1975?], ACAC.

³⁵ *Rapporti all’Ostiense* (Roma, Alzaia, 3 – 20 dicembre 1975), ivi, s.p. Anche, comunicato de L’Alzaia e della IX Circoscrizione del Comune di Roma, e poster conservati in ACAC.

ricostruire attraverso testimonianze dirette ciò che le fabbriche avevano significato per il quartiere e la sua vita quotidiana. L'intenzione era dunque di stimolare negli abitanti un momento "auto-conoscitivo", di riappropriazione della loro stessa storia.

A questa prima fase "esplorativa" di luoghi e memorie, seguì in una seconda fase l'organizzazione di laboratori di "animazione" che coinvolsero i ragazzi del quartiere per ripensare, con un approccio didattico dialogico, il rapporto con l'ambiente che li circondava. Fu così realizzato, ad esempio, un murales con gli studenti di una scuola media, il cui tema scaturì dalle esigenze espresse durante i laboratori.

Un altro progetto, il *Libro figurato*, s'innestò anch'esso nel solco di un'indagine socio-antropologica, questa volta del vicino quartiere Testaccio, individuato come ideale area operativa dalla Commissione di *Operazione Roma Eterna*. Maurizio Bedini, Egidio Cosimato e Piero Girotti del Gruppo Cartari 2, che avevano collaborato al precedente *Rapporti all'Ostiense*, provarono ad avviare una ricognizione "semiologica",³⁶ che indagasse i volti e le vite degli abitanti del Testaccio oltre che la morfologia urbana del quartiere. Attraverso il disegno, la fotografia e il film s'intendevano individuare i momenti salienti della sua quotidianità, in modo oggettivo e senza filtri, osservando il modificarsi di comportamenti e linguaggi in differenti contesti e situazioni (sia all'interno che al di fuori delle abitazioni private). Raccolti in un libro, un'antologia "figurata" di situazioni esemplari, questi materiali dovevano infine essere oggetto di un'animazione "per solo mimo": un momento di libera, irriverente comicità che dissacrasse le abitudini e i comportamenti pregiudiziali individuati, decontestualizzandoli e rendendoli così un possibile punto di partenza per ripensare il proprio modo di vivere lo spazio e le relazioni sociali nel quartiere.³⁷

Come ultimo esempio tra i progetti presentati per *Operazione Roma Eterna* si può considerare il lavoro di Giuseppe Rescigno, intitolato *Proposta di una rifondazione di*

³⁶ *Biennale 1976 / Ambiente come sociale/ Giardini di Castello/ 18 luglio -10 ottobre 1976*, cit., p. 39. Un ampliamento del progetto per il *Libro figurato*, esposto alla Biennale nel 1976, fu il *Reportage dal Quartiere* presentato dal gruppo allargato dei Cartari (Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Luigi de Cinque, Piero Girotti, Gaspare Migliore) al Teatro Tenda Spazio Zero, il 30 dicembre 1976; Gruppo Cartari, *Reportage dal Quartiere. Informazione N. 1*, dattiloscritto, Roma, ottobre 1976, e *Informazione N. 2*, dattiloscritto, Roma, dicembre 1976, ACAC. Anche, *Attività e programmi a Testaccio del Gruppo "Cartari"*, in *Area di Base Uno*, bollettino a c. di E. Alamaro, G. Bianco, E. Crispolti, R. Dalisi, A. Davide, C. Del Vacchio, V. De Simone, G. Pedicini, Roma, Carucci 1977 (stampato nel marzo 1978), pp. 241-46.

³⁷ *Reportage dal Quartiere. Informazione N. 1*, cit.

Roma.³⁸ Il progetto, elaborato nell'inverno 1975-76, univa le due anime dell'*Operazione*, presentando sia una riflessione specifica sul quartiere Testaccio, sia sulla Roma storica. L'ipotesi progettuale prendeva le mosse dall'analisi delle due anime della capitale: centro della storia d'Italia e "città sacra", da un lato, e metropoli delle disparità sociali, dall'altro, dove ancora un'alta percentuale della popolazione viveva in baracche e alloggi di fortuna.

La prima fase del progetto consistette in un'indagine a campione, svolta nel marzo del 1976 a Testaccio, per sondare il modello di città gradita tra quello della Roma arcaica delle Origini e quello della città contemporanea.³⁹ Dal sondaggio emerse un'alta percentuale di preferenze per la Roma arcaica, per un ritorno a quello che si percepiva come un modello di vita comunitaria semplice, salutare e con maggiori possibilità di giustizia sociale. A questo punto, doveva quindi iniziare una vera e propria azione di simbolica "rifondazione" della città, in un'area del quartiere compresa tra via Marmorata, le antiche mura Aureliane e il Tevere, denominata "Mundus", dove cominciare a ricostruire un embrione di nuova società.

L'insediamento dei "nuovi" cittadini doveva avvenire sul Monte Testaccio o "dei Cocci", collina artificiale formata da una discarica d'anfore olearie d'epoca romana, con la realizzazione di capanne in tutto simili a quelle di primo insediamento rinvenute sul Palatino. L'intervento prevedeva il coinvolgimento di una classe di una scuola media di Roma, per le ricerche sulle caratteristiche della capanna, e una classe della scuola in cui Rescigno insegnava a Mercato San Severino, vicino a Salerno, i cui alunni ne dovevano realizzare un prototipo nella campagna di Bracigliano. Momento cruciale del progetto doveva essere la realizzazione della capanna palatina sul Monte Testaccio a opera delle due classi gemellate. Con questa "rifondazione" Rescigno intendeva stimolare la partecipazione di diverse fasce di abitanti del quartiere, oltre che dei giovani "cittadini" delle due scuole, unendo istanze di carattere antropologico, ecologico e didattico. Il complesso progetto di Rescigno fu realizzato solo in minima parte, si conclusero solo

³⁸ G. Rescigno, *Proposta per una rifondazione di Roma*, lettera pieghevole di presentazione del progetto, Mercato San Severino, 2 febbraio 1976, ACAC. Parzialmente riprodotto in *Area di Base Uno*, cit., s.p. Membro del Gruppo Salerno 75, Rescigno aderì singolarmente a *Operazione Roma Eterna*, allo stesso modo fece Antonio Davide, con il progetto *SPQR. La storia di Roma*.

³⁹ G. Rescigno, *Proposta per una rifondazione di Roma. Allegato "A"*, cofanetto contenente i risultati dell'indagine a Testaccio, con lettera di accompagnamento, Mercato San Severino, 4 maggio 1976, ACAC.

l'indagine sul territorio e la costruzione del prototipo di capanna a Bracigliano.⁴⁰ Il mancato compimento del progetto è da imputare sia al fallimento del gemellaggio con la scuola romana, sia ai problemi organizzativi che afflissero l'intera *Operazione*.

Nella sua parziale realizzazione, *Operazione Roma Eterna* perse quel senso di coerente e articolata manifestazione che ne caratterizzava l'ideazione, risolvendosi in singoli interventi a sé stanti. Mancò quel momento di dialogo finale che doveva avvenire con la mostra conclusiva al Palazzo delle Esposizioni e la realizzazione di un catalogo che avrebbe testimoniato tutte le esperienze nel dettaglio. La sua presenza a Venezia nel 1976 costituì dunque la tappa finale di tutta la vicenda; se è vero che nell'archivio di Enrico Crispolti sono presenti altri documenti con data successiva alla chiusura della Biennale,⁴¹ di fatto, da quel momento in poi il lavoro sull'*Operazione* andò scemando, fino a esaurirsi.

Nonostante questo, *Operazione Roma Eterna* fu un primo, importante esempio programmatico di tentata progettualità artistica partecipata all'interno di alcuni "ecosistemi" della città contemporanea, allora concepito in opposizione all'evento a breve termine, commissionato dall'alto. I progetti operativi presentati e in parte realizzati grazie all'*Operazione* avevano tutti un denominatore comune: tramite il recupero quasi "etnologico", ma soprattutto emotivo, di un vissuto comune (oggetti, luoghi, immagini, racconti) e gli strumenti della didattica antiautoritaria, cercavano un terreno su cui rifondare la prassi creativa e il suo ruolo nelle dinamiche societarie. Al contrario d'interventi spiazzanti o dal forte carattere simbolico, adottavano la pazienza del lungo termine e la delicatezza dell'indagine in prima persona per conoscere e farsi conoscere dalle persone che volevano coinvolgere. Quella che desideravano stimolare negli abitanti dei quartieri romani, e che chiamavano "autocoscienza", non era altro che la consapevolezza del proprio diritto a esprimersi, senza seguire canoni imposti, e cercarsi vicendevolmente, per capire come vivere in questa città frammentata. Non più esclusivamente quella dei Palazzi della politica, allora assediati dai movimenti, né il

⁴⁰ Documenti dell'esperienza didattica a Bracigliano e la lettera di Rescigno al Preside della Scuola media "Carlo Cattaneo" di Roma (20 marzo 1976), che non ricevette mai risposta, sono pubblicati in *Area di Base Uno*, cit., pp. 138-44. Anche, G. Rescigno, A. Manzi, *Arte nel sociale. Testimonianze e documenti di comunicazione estetica*, Roma, Editori Riuniti, 1992; G. Rescigno (a c. di), *Giuseppe Rescigno. Itinerari creativi*, Fisciano (SA), Gutenberg Edizioni 2011.

⁴¹ Ad esempio, Gruppo Cartari, *Reportage dal Quartiere. Informazione N. 2*, cit.

centro universale del cattolicesimo che, nel maggio del 1974,⁴² aveva visto una delle più alte percentuali di voti negativi al referendum sull'abolizione del divorzio.

III.2. **Committenza partecipata nella città-fabbrica.**

Casi di studio a Sesto San Giovanni

III.2.1. **Dalla piazza ai quartieri. L'arte è una faccenda pubblica**

Negli stessi anni in cui Crispolti e gli artisti romani e campani erano impegnati nella definizione di *Operazione Roma Eterna*, un'iniziativa simile era in corso di realizzazione all'altro capo d'Italia. A Sesto San Giovanni, comune dell'anello industriale milanese, si era deciso di convertire ufficialmente l'annuale premio d'arte Piazzetta in un "centro di attività permanente", che commissionasse e coordinasse una serie d'interventi "artistico-progettuali" nei diversi quartieri della città.⁴³

L'iniziativa era stata presa dal Comitato Promotore che coordinava il Premio insieme alla Biblioteca Civica e all'Assessorato per l'Istruzione. Formavano il Comitato alcuni artisti locali, ma in quest'occasione, nella primavera del 1974, si unirono a loro gli artisti Davide Boriani e Gabriele Devecchi, dell'ex Gruppo T, e i critici d'arte Giuseppe Chirici, Aurelio Natali e Maurizio Vitta. Boriani, già interlocutore nei dibattiti delle assemblee della Triennale occupata nel 1968 e di Reggio Emilia, dove aveva proposto con Alik Cavaliere la modificazione del premio d'arte di Lissone in un progetto d'indagine e riqualificazione urbana (vedi 1.3), insegnava all'Accademia di Brera, seguendo coi suoi studenti diversi progetti di interventi "partecipati".⁴⁴ Devecchi, anche lui impegnato in corsi "laboratoriali" con gli studenti di Brera, aveva spostato i suoi interessi verso architettura e urbanistica, iscrivendosi alla Facoltà di Architettura di

⁴² F. Bartolini, *Roma, anni Settanta*, cit.

⁴³ *Attività del Piazzetta dal 1974 al 1976 – interventi nel Quartiere 1 e nei Quartieri 8/9*, in *Piazzetta 73-74-75-76 Sesto San Giovanni*, Sesto San Giovanni, Comune di Sesto San Giovanni 1976, s.p.

⁴⁴ In ambito didattico: D. Boriani, *Progetto di sistemazione di uno spazio a verde attrezzato con la partecipazione degli abitanti nel comune di Pizzighetone*, Corso di Tecnologia dei materiali, Accademia di Brera, 1971-72; D. Boriani, G. Devecchi, L. Forges Davanzati, *Immagine nella scuola materna di Caravaggio (BG)*, progetto e realizzazione del Corso di Tecnologia dei Materiali dell'Accademia di Brera, 1973-74. Accademia di Brera, allievi del corso di tecnologia dei materiali '73-'74 con il professor Davide Boriani, *Una scuola dipinge una scuola*, "Casabella" 409, gennaio 1976, pp. 48-50.

Milano e aderendo alle lotte del milanese Comitato di Quartiere Garibaldi.⁴⁵ Entrambi provenivano dall'esperienza di *Volterra 73*, cui avevano partecipato nel gruppo di designer impegnati nella collaborazione con gli albastrai volterrani. Anche Chirici, Natali e Vitta non erano estranei al dibattito di quegli anni sul possibile ruolo sociale della creatività, su cui erano intervenuti da riviste come "NAC" o "L'uomo e l'arte".

La conversione del premio sestese in un'occasione di progettazione partecipata non era tuttavia sorta dal nulla. Il contesto tutto particolare della cittadina e le precedenti iniziative dei suoi artisti e abitanti avevano reso possibile l'attuarsi di questa iniziativa, a cui si erano uniti gli artisti milanesi e i critici d'arte nel 1974.⁴⁶

Nella storiografia contemporanea quello di Sesto San Giovanni è un caso "periferico" particolare. Agglomerato urbano cresciuto a nord di Milano parallelamente allo sviluppo delle grandi industrie siderurgiche e metalmeccaniche (Falck, Breda, Ercole Marelli, Magneti Marelli, OSVA), vi abitavano operai con le loro famiglie e studenti lavoratori, spesso immigrati entrambi. Amministrata senza interruzioni dalla Sinistra e distintasi nelle lotte partigiane della Resistenza tanto da essere soprannominata la "Stalingrado d'Italia",⁴⁷ Sesto e la sua vita erano legate ai ritmi e alle logiche del lavoro di fabbrica. Qui le iniziative artistiche nascevano dalla richiesta di cultura degli operai, soprattutto negli anni del boom economico, da un lato come forma di riscatto sociale, di attività esterna al tempo "chiuso" della fabbrica, dall'altro mischiandosi a ideali socialisti

⁴⁵ In ambito didattico: G. Devecchi, *Segregazione e discriminazione nell'uso dell'immagine collettiva nel territorio di Milano*, Corso di Teoria della Percezione, Accademia di Brera, 1974-75; Id., *Proposta di lavoro (ipotesi di intervento estetico nel Corso Garibaldi)*, Corso di Tecnologia e materiali – Serigrafia – Teoria della Percezione, 1975-76; L. Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica/pagare il '68*, Roma, Arcana 1976, pp. 181-86. Alcuni materiali delle attività con il Comitato di Quartiere Garibaldi furono esposti e discussi durante la mostra *Ambiente come sociale*, Biennale di Venezia, 1976; *Biennale 1976 / Ambiente come sociale / Giardini di Castello / 18 luglio – 10 ottobre*, cit., p. 45.

⁴⁶ Colloquio dell'autrice con Alberto Cadioli, Milano, 13 novembre 2012. Cadioli, oggi professore di Letteratura contemporanea presso l'Università Statale di Milano, aveva partecipato alle iniziative del Premio nei primi anni Settanta come membro di una delle associazioni locali.

⁴⁷ Il 18 giugno 1971 era stata conferita con decreto presidenziale alla Città di Sesto la Medaglia d'Oro al Valore Militare per attività partigiane, incluso il sabotaggio e la chiusura delle fabbriche durante l'occupazione tedesca; "Città di Sesto" notiziario comunale, numero speciale 1970-1975, s.p.

di arte popolare, tra folklore e comunicazione, al suo senso di socialità e collettività, che rifiutava la dimensione più emozionale dell'arte in nome di un'idea civica di cultura.⁴⁸

A Sesto il fare arte era dunque legato alla vita della comunità: del 1946 erano le mostre dei “pittori dilettanti” aperte a tutti lavoratori; la Civica Scuola d'Arte Federico Faruffini, istituita nel 1953, nacque tra 1946 e 1947 come scuola serale frequentata dagli operai dopo i turni di lavoro. Nel secondo dopoguerra a Sesto arrivò il dibattito sull'arte “realista”, ma in polemica con le dirigenze di partito si preferiva qui parlare non di “sovrastruttura”, piuttosto di una cultura che fosse capace di trasformarsi in partecipazione e di circolare all'interno della vita stessa delle persone.⁴⁹ Questo orientamento pedagogico determinerà il carattere “conoscitivo e formativo” della scuola Faruffini, improntata alla realizzazione di una didattica “cultural-operativa” che servisse alla formazione generale del cittadino, per fornirgli gli strumenti per acquisire una “cultura viva” sempre più complessa e articolata.⁵⁰ Un ruolo ricoperto anche dalla Biblioteca civica, che nel 1957 aprì una sezione Arti figurative, nel 1959 organizzò un convegno nazionale di fotografia e in seguito importanti mostre, come *Potrebbe succedere anche a noi* di Gianni Berengo Gardin nel 1968, dove fu esposta una selezione delle fotografie eseguite con Carla Cerati negli istituti psichiatrici e già mostrate a Parma.⁵¹

La stessa Biblioteca civica assunse nel 1963 il patrocinio del Premio Piazzetta, rassegna nata autonomamente nel dicembre del 1960 da un gruppo di pittori sestesi per lo più provenienti dalla Scuola Faruffini, che diedero vita a un'esposizione pubblica in piazza, con “l'allegria dei quadri esposti sul marciapiede”,⁵² tra dibattito improvvisato, vivaci proteste e soprattutto un richiamo alla libera manifestazione dell'arte in pubblico. Con il patrocinio della biblioteca la mostra all'aperto divenne un premio, allargato l'anno dopo anche ai pittori di Milano e provincia, e fu costituita una giuria, di cui fecero parte,

⁴⁸ M. Vitta, *Tra immagine e intervento. Arti visive a Sesto San Giovanni 1945-1980*, Sesto San Giovanni, Città di Sesto San Giovanni 1980, p. 23.

⁴⁹ C. Chirici, *Civica Scuola d'Arte Federica Faruffini 1953-2003. Cinquant'anni d'educazione all'arte*, Sesto San Giovanni, Città di Sesto San Giovanni 2004, p. 18. È qui parafrasato un articolo di P. L. Cadioli apparso in “Sesto Proletaria”, 10 giugno 1946.

⁵⁰ Ivi, pp. 23-24. Parafrasi della delibera comunale del 1954 riguardo la Scuola.

⁵¹ *La violenza istituzionalizzata. Documentazione fotografica sulle condizioni degli internati nelle istituzioni psichiatriche* (Parma, Sala sotterranea di Piazza Garibaldi, 1-9 giugno 1968), organizzata in collaborazione con l'Associazione per la lotta contro le malattie mentali di Parma.

⁵² M. Vitta, *Tra immagine e intervento*, cit., p. 10.

tra gli altri, Raffaele De Grada, Luciano Caramel e Natali.⁵³ Le edizioni del Piazzetta proseguirono annualmente fino al 1973, aboliti i premi dopo il 1968 e sostituiti con l'acquisto delle opere da parte della Biblioteca.

All'attività del Premio si affiancarono negli anni Sessanta quelle di numerose associazioni e centri culturali, primo fra tutti il cosiddetto "Quartiere delle Botteghe" con i suoi atelier d'artista, poi il Centro Culturale Ricerca, interessato all'indagine del rapporto tra arte e industria, l'Associazione Culturale Rinascita e il Circolo Nuova Torretta, che nel 1969 e 1970 allestirà mostre documentarie sull'esperienza di poesia visiva *Parole sui muri* a Fiumalbo e *Le due realtà*, volta a indagare i diversi atteggiamenti artistici nei confronti dell'assetto sociale ed economico.⁵⁴ Fu soprattutto questo tessuto cooperativistico che permise già nel 1973 di ampliare la proposta del Piazzetta, affiancando alla tradizionale mostra di opere all'aperto una serie d'interventi nel territorio della città e chiamando a collaborare artisti da Milano e dalle città limitrofe.

Nel 1973 questa prima estensione della rassegna nello spazio urbano fu il risultato di una proposta fatta dagli stessi artisti fondatori del Premio, per tentare di inserirsi "nella prospettiva di un contesto sempre più umano e socializzante" e "modificare il tradizionale rapporto arte-artista-società".⁵⁵ Oltre alla mostra in piazza di opere "da cavalletto", furono dunque organizzati otto interventi, coinvolgendo alcuni Consigli di Quartiere (nati in seguito alla legge sul decentramento del 1970), la Scuola Faruffini e altri istituti scolastici, il Circolo Nuova Torretta e il Centro Culturale Ricerca, e si tentò un contatto con i Consigli di fabbrica della Breda e dell'Ercole Marelli.

Alcuni interventi utilizzarono le metodologie della didattica dialogica per immaginare con i bambini delle scuole d'infanzia o gli studenti nuovi segni e possibilità per la loro città. I laboratori di Giuliano Barbanti, Mario Mondani e Silvana Corbari si materializzarono in un "cavallo di ferro", struttura-gioco progettata a partire dai disegni

⁵³ Ivi, p. 26-28. Anche, L. Cadioli, *La piccola storia del Premio Piazzetta*, "La città di Sesto" II 3, luglio 1964, pp. 60-61.

⁵⁴ Ivi, p. 34. Tra i partecipanti alla mostra *Le due realtà* (1970): Giuliano Barbanti, Davide Boriani, Ugo la Pietra e Alik Cavaliere.

⁵⁵ V. Canzi, Assessore alla Pubblica Istruzione, in *Artisti nei quartieri. 13^a Piazzetta*, catalogo a c. della Biblioteca Civica, Sesto San Giovanni 1974, s.p.

dei bambini e installata in un parco cittadino;⁵⁶ quelli di Florenzo Corona e Lorenzo Sicari in un libro illustrato;⁵⁷ il lavoro collaborativo di Silvia Cibaldi, Antonio Mancini, Daniele Pini e Dario Zaffroni con il Circolo Nuova Torretta si concluse con un “corridoio-labirinto” a cielo aperto, con all’interno fotografie, disegni, registrazioni e altri interventi degli abitanti.⁵⁸

Altri affrontarono temi ecologici, attraverso la piantumazione simbolica di un albero – innalzato da Felice Fiorini a monumento “in crescita” –,⁵⁹ oppure legati al problema delle condizioni abitative e dell’immigrazione. I pittori Lino Marzulli e Fabrizio Merisi, con la sociologa Stefania Mariotti, raccolsero le testimonianze orali degli ex baraccati del “Villaggio Tricolore” degli anni Venti e ne realizzarono una ricostruzione simbolica includendo materiali dalla ricerca.⁶⁰ La speculazione edilizia fu un altro tema affrontato, soprattutto poiché non riguardava più solo la costruzione indiscriminata di nuovi immobili, ma lo sfruttamento delle aree appartenenti alle fabbriche ormai chiuse o in corso di dismissione, a causa dei mutamenti del mercato, della crescente concorrenza estera e del sopraggiungere della crisi energetica. Gli abitanti di uno dei quartieri reclamarono così l’area dismessa dell’ex OSVA e un suo utilizzo pubblico attraverso un grande murale, i cui temi (passato, presente e futuro sperato per la città) e disegni furono decisi e dipinti collettivamente grazie all’aiuto del Centro Culturale Ricerca e dell’artista Vitale Petrus.⁶¹

Meno fortunati furono i tentativi d’approccio con gli operai e le loro organizzazioni. Tino Vaglieri provò a dialogare, via terzi, con il Consiglio di fabbrica della Breda per definire il tema del suo intervento, ma visti i riscontri praticamente nulli decise di realizzare autonomamente una grande sagoma di “padrone” con cani al guinzaglio, sorretta da tubi Innocenti e posta nei pressi della fabbrica.⁶² Un impatto più

⁵⁶ G. Barbanti, M. Mondani, *Ipotesi d’intervento didattico sull’espressione visiva con bambini in età prescolare*, ivi, s.p. Il “cavallo di ferro” è stato rimosso nel 2001 ed è andato perduto; colloquio dell’autrice con Giuliano Barbanti, Sesto San Giovanni, 11 settembre 2012.

⁵⁷ *Intervento nella scuola elementare XXV Aprile. Progetto di un libro realizzato dai bambini*, a c. di F. Corona, L. Sicari, ivi, s.p.

⁵⁸ S. Cibaldi, A. Mancini, D. Pini, D. Zaffroni, ivi, s.p.

⁵⁹ F. Fiorini, *Operazione estetica “Monumento all’albero 1973”*, dattiloscritto, ASSG.

⁶⁰ *Villaggio Tricolore*, intervento artistico a c. dei pittori L. Marzulli e F. Merisi, intervento sociologico a c. di S. Mariotti, in *Artisti nei quartieri*, cit., s.p.

⁶¹ *Intervento del Centro Culturale Ricerca coordinato dal pittore Vitale Petrus*, ivi, s.p.

⁶² T. Vaglieri (in collaborazione con E. Wagnest e il consiglio di fabbrica Breda), ivi., s.p.

contrastato ebbe il lavoro del milanese Collettivo Lavoro Uno, che aveva realizzato prima un filmato sulla vita degli operai dell'Ercole Marelli con interviste, quindi aveva chiesto agli operai stessi di prendere i loro profili per realizzare alcune anonime sagome in polistirolo che, allestite fuori dai cancelli della fabbrica, avrebbero dovuto rappresentare la spersonalizzazione del lavoro operaio.⁶³ Se le proiezioni del filmato dentro un camioncino furono in sostanza ignorate, i modelli in polistirolo vennero investiti dalle proteste degli operai che non si riconobbero nell'intervento di questi artisti estranei alle loro vite.⁶⁴

L'impegno degli artisti coinvolti, delle associazioni cittadine e della Biblioteca civica rese, nonostante tutto, l'edizione del 1973 del Piazzetta un successo. La dedizione con cui i vari operatori si dedicarono ai progetti collaborativi, la documentazione dettagliata di ogni fase d'azione,⁶⁵ la collaborazione dei quartieri e dei centri di cultura s'inserirono nell'entusiasmo d'un atmosfera più generale. Come ricordò il critico Maurizio Vitta, che entrò nel Comitato promotore del Premio nel 1974, il problema che si poneva era di non lasciare isolata quest'esperienza, di "ancorarla a una durata non effimera".⁶⁶ Raccogliendo i frutti del dibattito sulle istituzioni artistiche nato dopo le occupazioni di Triennale e Biennale, con le prime mostre "diffuse" del 1968 e 1969 e proseguito a Reggio Emilia e sulle riviste, si tentò allora la strada di un nuovo progetto culturale: un esperimento di committenza artistica istituzionale partecipata, che contribuisse con interventi mirati alla rigenerazione urbana dei quartieri di Sesto.

III.2.2. Da Premio a progetto culturale. Lavoro di gruppo e spazi per la comunità

All'inizio della primavera del 1974 si formò quindi il nuovo Comitato promotore per il Premio con il fine di convertirlo in "attività permanente". Ai responsabili della precedente edizione si aggiunsero, "per il loro particolare interesse e le esperienze già fatte in questo

⁶³ Dei membri del Collettivo di Lavoro Uno parteciparono all'iniziativa Giorgio Cantonetti, Antonio d'Attellis, Giuseppe Denti, Fernanda Fedi, Alberto Fornai, Gino Gini, Giuseppe Giunta, Gianni Montanaro, Tullio Montanari. Ivi, s.p.

⁶⁴ A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, cit., p. 52.

⁶⁵ L'Archivio Comunale della Città di Sesto San Giovanni (qui ASSG) conserva gran parte dei documenti prodotti dagli artisti e dalle istituzioni che promossero il Premio. Vi si trovano, ad esempio, i questionari sottoposti al pubblico da Felice Fiorni sul *Monumento all'albero*; i disegni e le trascrizioni degli incontri nelle scuole; le testimonianze raccolte sull'ex "Villaggio Tricolore"; interviste, piantine, schizzi, volantini e manifesti prodotti per ciascun intervento.

⁶⁶ M. Vitta, *Tra immagine e intervento*, cit., pp. 38-39.

tipo di manifestazione”,⁶⁷ Boriani e Devecchi e i critici Chirici e Natali, cui seguirà l’adesione di Vitta.⁶⁸ Nei ricordi di Giuliano Barbanti, gli artisti dell’ex Gruppo T porteranno all’interno del Comitato la loro metodologia di lavoro collettivo,⁶⁹ contribuendo a farne un piccolo organo di promozione e mediazione tra le associazioni sestesi e le loro necessità, le possibilità dell’amministrazione locale e le proposte degli artisti. Si poneva innanzitutto un problema di metodo,⁷⁰ da risolversi con un rapporto continuo e un’incessante attività informativa e di coordinamento, del tutto volontaria e spesso faticosa.

La priorità fu data alla raccolta dei pareri dei Consigli di quartiere, a vincere la loro riluttanza a rivolgersi a questo gruppo di artisti e intellettuali per le loro esigenze. Si avviò quindi una fase di conoscenza, con lettere e presentazioni nelle sedi associazionistiche, articoli nei bollettini locali e sui giornali.⁷¹ I primi a interessarsi all’iniziativa furono alcuni rappresentanti del Quartiere 1, chiedendo l’elaborazione di una proposta che sopperisse all’“incomunicabilità”⁷² tra gli abitanti con la realizzazione di uno spazio comune di vita sociale. Alla fine dello stesso anno, l’Assessorato ai Lavori Pubblici chiese al Comitato di promuovere anche un’indagine presso gli abitanti dei Quartieri 8 e 9, dove, in un’area dismessa vicina agli stabilimenti Falck, era prevista la realizzazione di un parco.⁷³ Iniziarono quindi i sopralluoghi, prima nel Quartiere 1, poi dal 1975 nei Quartieri 8/9, le indagini attraverso interviste e registrazioni in videotape,

⁶⁷ V. Canzi, Assessore alla Pubblica Istruzione, lettera dattiloscritta con invito a far parte del Comitato, Sesto San Giovanni, Biblioteca Civica “Villa Zorn”, 8 maggio 1974, ASSG.

⁶⁸ Membri del Comitato al 1973 erano: Giuliano Barbanti, Tranquillo Casiraghi, Alino Ducceschi, Lino Marzulli, Mario Mondani, Riccardo Perego, Vitale Petrus, Umberto Seveso; al 1976 i membri risulteranno essere: Ballardin, Barbanti, Boriani, Burla, Casiraghi, Chirici, Devecchi, Forassiepi, Mondani, Natali, Perego, Poerio, Vitta; *Piazzetta 73-74-75-76 Sesto San Giovanni*, cit., s.p.

⁶⁹ Colloquio dell’autrice con Giuliano Barbanti, cit.

⁷⁰ A. Natali, *Intervento nel territorio e ruolo sociale dell’arte*, in *Piazzetta 73-74-75-76 Sesto San Giovanni*, cit., s.p.

⁷¹ Comitato promotore “Piazzetta 14° anno”, verbale di riunione, Sesto San Giovanni, Biblioteca Civica “Villa Zorn”, 10 giugno 1974, ASSG; *Presentato il 14° Premio Piazzetta a Sesto San Giovanni*, “L’Unità”, 31 maggio 1974, rassegna stampa, ASSG.

⁷² Comitato promotore “Piazzetta 14° anno”, verbale di riunione, Sesto San Giovanni, Biblioteca Civica “Villa Zorn”, 30 aprile 1974, ASSG. Nel novembre del 1974 era stata presentata una proposta anche dal Quartiere 2, poi non attuata; Comitato promotore “Piazzetta 14° anno”, verbale di riunione, Sesto San Giovanni, Biblioteca Civica “Villa Zorn”, 27 novembre 1974.

⁷³ *Attività del Piazzetta dal 1974 al 1976*, cit., s.p.

con schede progettate dai membri del Comitato e distribuite nelle case e nelle scuole e attività di animazione in collaborazione con gli insegnanti. Tutta questa mole di materiali fu quindi discussa dal Comitato con le associazioni e gli organi istituzionali, e analizzata per poter definire delle proposte d'intervento.⁷⁴

Per l'intervento nel Quartiere 1 fu scelta un'area inutilizzata compresa tra palazzine residenziali che vi affacciavano con i loro anonimi lati in cemento. Fu elaborato dalla Commissione un primo progetto di massima, realizzate alcune proposte con dei plastici, che presentavano la possibile sistemazione dell'area a giardino e spazio polifunzionale, e bozze d'interventi artistici sulle facciate vuote dei caseggiati. Questi interventi murali furono assegnati a diversi artisti e i loro temi e bozzetti discussi insieme agli abitanti del quartiere. Si trattava di colorate interpretazioni – più o meno astratte – della storia di Sesto, il suo sviluppo da zona agricola ad industriale, l'immigrazione, le lotte dei lavoratori, la ricostruzione e le tensioni sociali nel dopoguerra, fino ai recenti movimenti antifascisti. Il Comitato si assunse il compito di garantire che l'intervento complessivo risultasse in qualche modo coerente e uniforme, oltre che adeguato alle richieste dei cittadini.⁷⁵ Questo processo si sviluppò tra 1974 e 1975, nel 1976 si attendevano gli stanziamenti per la realizzazione dei lavori, che non arrivarono.

Fu invece realizzato secondo le indagini e le indicazioni proposte dal Comitato il Parco Carlo Marx nei Quartieri 8/9. Il Comitato coinvolse anche in questo progetto gli abitanti dei due quartieri, le loro scuole e il Consiglio di fabbrica delle vicine Acciaierie Falck, realizzando occasioni – anche festose – d'incontro, sondaggi con schede e interviste in videotape.⁷⁶ Il parco prese quindi forma dalle richieste della cittadinanza e anche la piantumazione degli alberi avvenne con la collaborazione degli studenti nell'autunno del 1975.⁷⁷

⁷⁴ *Analisi dei dati dell'inchiesta nel Quartiere 1*, "Nuova Sesto", 28 marzo 1975, p. 9.

⁷⁵ Gli artisti che parteciparono con loro proposte furono: Vittorio Basaglia, Lino Marzulli, Fabrizio Merisi, Giovanni Rubino, Mauro Staccioli, Giangiacomo Spadari, Tino Vaglieri, Giovanni Sabbatini, Luigi Veronesi, Paolo Gallerani, il gruppo della Scuola d'Arte Faruffini, il Collettivo Lavoro Uno; *Attività del Piazzetta dal 1974 al 1976*, cit., s.p.; anche, *Incontro coi pittori per i murali di via Confalonieri*, verbale di riunione dattiloscritto, 19 maggio 1975, ASSG.

⁷⁶ Città di Sesto San Giovanni, *qt 8/9*, schede sondaggio, poster e volantini di promozione degli incontri con la cittadinanza, ASSG.

⁷⁷ *Attività del Piazzetta dal 1974 al 1976*, cit., s.p.

È interessante mettere in luce il modo in cui il nuovo Comitato si presentò agli abitanti di Sesto. Nei testi per le assemblee di quartiere e nei giornali locali, i suoi membri cercavano di spiegare al pubblico – futuro collaboratore e committente – il ruolo che intendevano ricoprire come artisti. Innanzitutto prendevano le distanze dall'arte di un'"avanguardia" velleitaria, che a loro opinione non aveva fatto altro che "insorgere contro l'emarginazione assumendola come condizione di privilegio", per poi venire integrata nei sistemi di potere in un gioco ambivalente di "rilanci rivoluzionari e astuta politica commerciale".⁷⁸ Rifiutavano quindi un ruolo di rappresentanza o promozione di idee innovatrici, per proporsi invece, con il loro bagaglio di esperienza, come "mediatori" tra chi aveva il compito di amministrare il territorio e chi vi viveva. Nel loro metodo di lavoro il progetto-opera era creato in modo dialogico, "non alla luce di un'intuizione soggettiva, ma nel corso di pazienti discussioni e dibattiti",⁷⁹ per cercare di approdare a due risultati. Per l'artista, "sciogliersi nell'invenzione collettiva" e acquistare una nuova funzione d'espressione e sintesi nella misura in cui riusciva a cogliere il filo delle indicazioni diverse, spesso incomplete, fino a restituirle in un progetto comune, attraverso la manifestazione visiva dei rapporti affiorati. Secondo, ma non meno importante risultato doveva essere un'opera d'arte completamente diversa, generata da un problema manifestatosi nella comunità e, allo stesso tempo, non rappacificatrice ma espressione di tensioni, contrasti e violenze sotterranee. Quest'opera finale doveva trasmettere:

[...] tutte le indicazioni ricevute nel corso della sua progettazione comune, perché nulla venga dimenticato nel puro piacere della contemplazione estetica; che non resta immutata, come stanca e falsa ripetizione, ma che vive e si trasforma nel tempo seguendo il ritmo della esistenza quotidiana [...].⁸⁰

Nel gennaio del 1976 arrivò una lettera di Enrico Crispolti, che chiedeva materiali documentari riguardo l'esperienza collaborativa del Piazzetta per una ricerca sulle operazioni artistiche al di fuori dei luoghi deputati; ad aprile il Comitato promotore del Piazzetta fu formalmente inviato a esporre i materiali delle proprie attività alla Biennale

⁷⁸ Comitato promotore Piazzetta, *Piazzetta 1974-'75*, "Nuova Sesto", 28 marzo 1975, p. 7.

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ *Ibidem*.

di Venezia, nella mostra *Ambiente come sociale*.⁸¹ Oltre a raccogliere i documenti e le fotografie per la mostra si produsse anche un piccolo catalogo riguardo le attività del Piazzetta dal 1973 al 1976;⁸² tuttavia la giunta comunale era cambiata, i progetti rimasti in sospeso non vennero portati a termine e le riunioni del Comitato si diradarono fino a cessare entro l'anno, lasciando ai suoi membri la sensazione che la loro esperienza fosse stata usata solo come mezzo di propaganda dalla nuova amministrazione locale.⁸³

Lo sforzo, lungo più di due anni, di artisti, intellettuali e cittadini che fecero parte o collaborarono all'iniziativa del Piazzetta si era concentrato sulla creazione collettiva di spazi per la socialità e l'apprendimento orizzontale di strumenti creativi utilizzati dalle piccole comunità cittadine per immaginare e progettare luoghi diversi per il loro vivere, rispetto agli interstizi della speculazione edilizia e della riconversione industriale. Non a caso le proposte creative del Comitato, realizzate o meno, furono non oggetti artistici ma "spazi-progettati": una nuova, piccola "piazza" e un giardino.

III.2.3. I dilemmi del *site-specific*. Gordon Matta-Clark a Sesto

Nell'autunno del 1975, mentre gli artisti del Comitato terminavano la piantumazione del Parco e cercavano di sopperire alle inadeguatezze dell'istituzione locale, schiacciata tra mancanza di fondi statali e la più ampia crisi economica, giunse a Sesto San Giovanni anche l'americano Gordon Matta-Clark. Invitato dal gallerista Salvatore Ala, Matta-Clark arrivò nel novembre del 1975 a Milano, sia per una mostra-azione in galleria, sia per realizzare un intervento di scala più impegnativa in un sito industriale individuato a Sesto.⁸⁴ Questo secondo intervento non fu mai realizzato; se ne conserva traccia nella

⁸¹ E. Crispolti, lettera al Direttore della Biblioteca Comunale di Sesto San Giovanni, Roma, 3 gennaio 1976; C. Ripa di Meana, lettera d'invito alla Biennale di Venezia 1976, Venezia, 24 aprile 1976, ASSG.

⁸² *Piazzetta 73-74-75-76 Sesto San Giovanni*, cit., s.p.

⁸³ Colloquio dell'autrice con Davide Boriani, 28 maggio 2013.

⁸⁴ Matta-Clark aveva già realizzato alcuni interventi e una mostra in Italia nel 1973. In autunno a Milano, dove aveva realizzato i tagli *Infraform* in uno stabilimento abbandonato in zona Isola-Garibaldi; in novembre in Liguria, dove il gallerista Paolo Minetti gli aveva messo a disposizione una casa per un suo intervento e poi organizzato una mostra personale alla Galleriaforma, Genova; *Infraform*, 1973, Milano, *A W-Hole House: Roof Top Atrium* (chiamato anche *Roof Top*, *An. An. Atom I.E. of X Roof*, e *Play Display*, e *Datum Cut* (anche chiamato *Center Cut Core Cut, and Wall Before*), 1973, Sestri, in *Gordon Matta-Clark: A Retrospective* (Chicago, Museum of Contemporary Art, 8 maggio – 18 agosto 1985), a c. di M. J. Jacobs, Chicago, Museum of Contemporary Art 1985, pp. 62-63.

corrispondenza e nelle interviste dell'artista, in una proposta dattiloscritta e in una fotografia su cui aveva eseguito uno schizzo preparatorio.

Le iniziative dell'artista post-minimalista e "anarchitetto" americano e del Comitato promotore del Piazzatta non s'incontrarono, tuttavia è interessante mettere le due vicende in parallelo. Entrambe condivisero, infatti, lo stesso contesto e, in modi diversi, la medesima intenzione di coinvolgere nel lavoro artistico i suoi destinatari.

In novembre Matta-Clark era dunque a Milano e mentre preparava il suo intervento nella galleria di Salvatore Ala, realizzando un "taglio" in uno dei muri e tendendo un cavo che trapassasse la sala espositiva fino a giungere al cortile interno, incominciò i primi sopralluoghi in un'industria abbandonata e in via di demolizione a Sesto.⁸⁵ Risultò tuttavia che non era possibile ottenere i permessi per utilizzare lo stabile, poiché era stato da poco occupato da un gruppo di giovani legati a Lotta Continua e ai circoli del proletariato giovanile. Come ripeté in alcune interviste, l'artista fu incuriosito dalla presenza e dall'iniziativa di questi ragazzi, la maggior parte non ancora maggiorenni,⁸⁶ che avevano occupato l'edificio "with a very clear program – a social statement, a community statement":

They didn't want the property to be turned over to real estate exploitation but they wanted it perhaps totally used as a neighborhood social services center. They were occupying it around the clock and making it into a space where people could come and talk to the various interrelated groups. And I did a talk there with the idea that if the occupation was to continue, and I could somehow do my work, it would be in participation...⁸⁷

Le ragioni dell'attrazione suscitata su Matta-Clark da questa situazione possono considerarsi duplici. Da un lato, il suo interesse per la stratificazione storica, di memorie personali e collettive, e il loro oblio, incarnata negli edifici lo aveva indirizzato verso la periferia milanese per il suo carattere marcatamente industriale e per il particolare

⁸⁵ *Untitled Wall Cutting*, 1975, Galleria Salvatore Ala, in *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, ivi, p. 90; *Arc de Triomphe for Workers* (anche chiamato *Working's Man's Arch* e *Walkigs Man's Arch*), 1975, Sesto San Giovanni, ibidem.

⁸⁶ Gerry Hovagimyan [amico e assistente di Matta-Clark] intervistato da J. Simon, ivi, pp. 88-89.

⁸⁷ G. Matta-Clark, in *Gordon Matta-Clark: Dilemmas. A Radio Interview by Liza Bear, March 1976*, in *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, a c. di G. Moure, Barcellona, Ediciones Polígrafa 2006, p. 262.

rapporto tra la popolazione e le sue fabbriche.⁸⁸ Dall'altro, l'occupazione dell'edificio si avvicinava alle sue stesse esperienze newyorkesi, differenziandosene però al tempo stesso. Era, infatti, nei grandi spazi industriali abbandonati di SoHo che l'artista e i suoi colleghi e amici avevano trovato il luogo adatto per riuscire a vivere e allo stesso tempo lavorare, incontrarsi e collaborare in spericolate iniziative sperimentali – tra un gioioso spirito anarchico e una critica sociale e artistica poetica e corrosiva. Agli inizi degli anni Settanta avevano fondato il ristorante “artistico” autogestito *Food* e attorno a Matta-Clark si era riunito un gruppo di artisti, musicisti, filmmaker, coreografi e danzatori che si diede il nome di “Anarchitecture”, tra cui Richard Nonas, Laurie Anderson, Trisha Brown e Joan Jonas, alcuni dei quali esposero anonimamente nel 1974 le loro sperimentazioni nello spazio indipendente dell'artista Jeffrey Law al 112 di Green Street.⁸⁹ Questa poliedrica comunità artistica, come affermerà più volte Matta-Clark stesso, non aveva nulla a che fare con la disciplina progettuale; piuttosto, erano interessati al corpo, alla fabbrica sociale della città. Cercavano comportamenti alternativi e più elusivi rispetto a una diretta contestazione della “compartimentazione” dell'uso degli spazi, ragionando e muovendosi con diverse pratiche artistiche tra vuoti metaforici, intervalli, luoghi abbandonati e in disuso.⁹⁰ In questo senso si era mossa l'operazione artistica di Matta-Clark *Real Porperties: Fake Estates* (1973). L'artista aveva comprato all'asta per pochi dollari proprietà frammentate, inaccessibili e inutilizzabili – spesso di qualche metro o centimetro – risultanti dagli idiosincratici meccanismi di lottizzazione della Municipalità di New York. Esponendone i certificati di proprietà, le piante e – dove possibile – fotografie, esibì tutta l'incongruenza tra i processi astratti di divisione e “disegno” della città operati dalla speculazione edilizia, ma anche dalla griglia architettonica, e l'effettiva e più ampia rete di relazioni sociali che queste recidevano e le assurde disparità che

⁸⁸ Ibidem.

⁸⁹ C. Morris, *112 Workshop / 122 Green Street*, in *FOOD: an exhibition by White Columns, New York* (Münster, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, 3 ottobre 1999 – 2 gennaio 2000), a c. di C. Morris, Colonia, Walter König 2000, pp. 35-43.

⁹⁰ “Our thinking about *Anarchitecture* was more elusive than doing pieces that would demonstrate an alternative attitude to buildings or, rather to the attitudes that determine containerization of usable space. Those attitudes were very deep-set. Architecture is environment too. When you're living in a city the whole fabric is architectural in some sense. We were thinking more about metaphoric voids, gaps, left-over spaces, places that were not developed”, G. Matta-Clark, *ivi*, pp. 40-41, estratto da *G. Matta-Clark, Splitting (The Humphrey Street Building)*, intervista di L. Bear, “Avalanche” 10, dicembre 1974, pp. 34-37.

creavano.⁹¹ Insieme a queste pratiche e atteggiamenti nei confronti del “corpo” della città sono da leggere i riferimenti all’atto dell’“occupazione” di uno spazio, sparsi negli appunti dell’artista:

METHODS OF OCCUPATION
 (A TERM OF TRANSFORMING SPACE TO SUIT ONE’S NEEDS)
 BY SUPERIMPOSITION
 BY ENVELOPMENT
 BY CONSUMPTION
 BY DIGESTION⁹²

THE NATURE OF OCCUPATION
 SPACE FOR GODS AND ANIMALS
GLAZA FROM HIS DEEPEST NEEDS TO THE SIMPLEST GESTURE IS CONSTANTLY
 DETERMINING HIS OWN SPACE
 COWS LIVE IN EATABLE SPACE BUT ARCHITECTS DON’T

CONVICTION ~~WITH~~ ABSURDITY & INTENTION & CONTRADICTION
 CONDITION
 UP-HEAVAL –CHOCOLATE – CIA⁹³

Questo elenco di metodi vitali e quasi “fisiologici” di riappropriazione di un ambiente, opposti a un intervento di finzione “cosmetica”,⁹⁴ si rifletteva negli ormai famosi “tagli” dell’artista, operati in edifici in disuso o in procinto di demolizione, industriali o domestici che fossero. Prima di arrivare a Milano, Matta-Clark eseguì due grandi e noti tagli, che l’artista metterà poi in relazione, di differenza, con l’esperienza a Sesto.

⁹¹ S. Walker, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London-New York, I.B. Tauris 2009, pp. 135-37.

⁹² G. Matta-Clark, *Art Card*, ca. 1973, riprodotta in *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., p. 410.

⁹³ G. Matta-Clark, *The Nature of Occupation*, testo manoscritto, s.d., ivi riprodotto, p. 363; Glaza è il nome del cane di Caroline Gooden.

⁹⁴ In altri appunti dell’artista si legge: “[...] 4) A RESPONSE TO COSMETIC DESIGN / COMPLETION THROUGH REMOVAL / COMPLETION THROUGH COLLAPSE / COMPLETION IN EMPTINESS”; G. Matta-Clark, *Make a wall to live in*, manoscritto, s.d., ivi riprodotto, p. 367.

Nell'estate del 1975 aveva realizzato *Day's End*, una grande apertura semicircolare in una parete del capannone portuale abbandonato Pier 52 a New York, spalancando le lamiere dell'edificio alla luce e all'atmosfera esterna. L'operazione era stata eseguita abusivamente e le autorità portuali della città denunciarono l'artista, che riparò in Europa. Sigillato il capannone, invece che prima opera facilmente accessibile dal pubblico, come aveva sperato l'artista, *Day's End* finì per essere la sua prima opera confiscata.⁹⁵ Matta-Clark accosterà questa sua occupazione in solitaria con la situazione che aveva trovato a Sesto, cercando di spiegare la sua eccitazione all'idea di poter partecipare all'iniziativa dei giovani italiani: "After all, the way these kids were using the space made so much more sense. Pier 52 was a very grimy experience when you came down to it. [...] It had no life outside of the life that I enjoyed being there for summer".⁹⁶

Nel settembre dello stesso anno, Matta-Clark si era spostato a Parigi dove, invitato a partecipare alla Biennale cittadina, aveva incominciato a fine mese i lavori per *Conical Intersect*. L'operazione coinvolse il taglio di due palazzine affiancate, case settecentesche del quartiere Beaubourg, in corso di demolizione nella grandiosa modernizzazione del quartiere, che aveva già visto l'abbattimento dei mercati de Les Halles e l'inizio del cantiere dell'avveniristico Centre George Pompidou. L'apertura conica realizzata nel corso di due settimane da Matta-Clark e dai suoi collaboratori – in parte ispirata al film sperimentale di Anthony McCall *Line Describing a Cone* (1973) – s'inseriva di proposito in questo contesto.⁹⁷ L'intervento in solitaria di *Day's End* e ancor più quello parigino erano pensati dall'artista come "uniquely cultural complexes in a given social fabric",⁹⁸ e nel caso europeo di *Conical Intersect* (o *Etant d'art pour locataire*) la complessità dell'opera s'infittiva con la sua immersione nell'esatto centro di stratificazioni storiche e memorie cittadine, ma anche di tensioni politiche (la propaganda di de Gaulle) e sociali (lo sradicamento dei precedenti abitanti del quartiere popolare).⁹⁹ Matta-Clark terminò l'esecuzione di *Conical Intersect* il 10 ottobre 1975, per essere immediatamente scortato

⁹⁵ S. Walker, *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 114.

⁹⁶ G. Matta-Clark, in *Gordon Matta-Clark: Dilemmas*, cit., p. 121.

⁹⁷ B. Jenkins, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, London, Afterall 2011; P. Muir, *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect. Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*, Farnham, Ashgate 2014.

⁹⁸ G. Matta-Clark, citato in S. Walker, *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 115.

⁹⁹ T. Crow, *Gordon Matta-Clark*, in *Gordon Matta-Clark*, a c. di C. Diderens, London, Phaidon 2003, p. 99-100.

fuori dall'edificio dalla proprietà immobiliare, che ne chiuse gli ingressi poco dopo e terminò la demolizione verso la fine del mese. Per chi non aveva avuto l'opportunità di visitare l'artista all'interno delle case durante i lavori, l'opera era rimasta visibile per quasi un mese dall'esterno, dalle strade del quartiere, e poi documentata per il pubblico d'arte in un film e nei foto-collage del suo autore. La forza dell'operazione e il suo impatto sui semplici passanti e sulla stampa furono sufficienti a scatenare le polemiche. Particolarmente scottante per Matta-Clark fu il responso de "L'Humanité", allora organo ufficiale del PCF, che dismise l'opera come un gesto di superficiale autocompiacimento da parte di un americano, che con la desolazione del suo "foro" si rendeva complice degli stessi poteri distruttivi che, in realtà, voleva affrontare. L'artista non aveva pensato che *Conical Intersect* potesse essere considerato iconico di uno stato di devastazione, ma come è stato notato, anche se informato sulla storia del sito, una profonda comprensione dell'immaginario collettivo cittadino gli era negata, come al pubblico era negato l'accesso – materiale e concettuale – alla sua opera se non dal proprio orizzonte di esperienze.¹⁰⁰

Se, da un lato, si può dire che il taglio parigino riuscì a infiltrarsi con successo nei rapporti strutturali di dipendenza di questo "complesso culturale",¹⁰¹ tra pubblico e privato, memorie e aspettative, facendoli saltare; dall'altro, le reazioni suscitate non soddisfarono Matta-Clark e il suo desiderio di un maggiore coinvolgimento di persone estranee al mondo dell'arte.

Fu con queste esperienze in mente che in novembre si avvicinò agli occupanti della fabbrica abbandonata a Sesto San Giovanni – probabilmente quel che rimaneva dell'area dell'ex OSVA e del suo cinema per il dopolavoro degli operai. Non è tuttavia lecito pensare si trattasse solo di un "gesto compensatorio di solidarietà";¹⁰² la proposta che Matta-Clark fece loro dimostrava una sincera curiosità per le ragioni e i metodi di un'azione che, pur non comprendendo pienamente, lo portarono a riflettere sul suo stesso lavoro. L'artista si recò di persona a parlare con gli occupanti, portando diapositive delle sue passate realizzazioni e presentandosi con un discorso in italiano, una delle sintesi più efficaci della sua pratica e allo stesso tempo una domanda di collaborazione:

¹⁰⁰ P. M. Lee, *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press 2001, p. 101.

¹⁰¹ G. Matta-Clark, citato in S. Walker, *Gordon Matta-Clark*, cit., p. 115.

¹⁰² T. Crow, *Gordon Matta-Clark*, cit.

Vorrei innanzitutto ringraziarvi per la vostra gentile attenzione e dire come sono contento di vedere cosa state facendo qui. Per molto tempo ho ritenuto importante che si desse una risposta attiva al problema della propria autodeterminazione di fronte ai ciechi interessi della proprietà privata. Benché questi problemi siano gli stessi a New York e a Milano, il clima qui da voi è più sano proprio a causa del vostro tipo di sfida organizzata.

Come artista ho cercato per anni di indirizzare le mie azioni verso un'idea di benessere sociale. Data la situazione politica in America sono stato costretto ad agire su queste convinzioni da solo. Il mio modo di lavorare è iniziato dopo avere completato i miei studi in architettura, con la consapevolezza che un vero spirito di cambiamento non poteva essere perseguito al servizio delle domande dell'economia privata. Così, per cinque anni, ho lavorato come meglio ho potuto per provocare piccole differenze nelle repressive condizioni di spazio che il sistema procura. Benché non lavori più come architetto, continuo a centrare la mia attenzione sulle costruzioni, poiché la costruzione secondo me racchiude sia una miniatura di evoluzione culturale sia un modello delle strutture sociali predominanti. Quindi faccio con le costruzioni quello che alcuni fanno con le lingue e altri con gruppi di persone: cioè organizzarle per rendere chiaro e proteggere un bisogno di cambiamento. Ma, contrariamente ad altri artisti, riconosco il bisogno di un coinvolgimento diretto in un contesto fisicamente strutturato politicamente e socialmente; in breve, uscire dallo studio e andare nella strada. Uscire da uno studio per trattare con le costruzioni che sono state abbandonate da un sistema che non si cura, che detta l'uso e il destino della proprietà totalmente fine a se stessa.¹⁰³

Matta-Clark proseguiva spiegando quale voleva essere il suo contributo. Con un'operazione artistica che fungesse da gesto di "autodeterminazione", desiderava alterare uno degli edifici prospicienti il cortile interno della fabbrica, trasformandolo in una "struttura liberata" che non più infestata dai ricordi passati lasciasse invece spazio a fantasia e speranza. Il progetto era quello dell'*Arc de Triomphe for Workers* che sopravvive abbozzato su una fotografia dello stabile: un'apertura generata dal gioco tra un segmento circolare e i moduli rettangolari tipici del capannone industriale, il cui

¹⁰³ G. Matta-Clark, documento italiano dattiloscritto [Proposta per il lavoratori di Sesto San Giovanni], cit., CCA—Estate of Gordon Matta-Clark; una traduzione in inglese del documento è stata pubblicata in *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., p. 120.

perimetro si adattava all'incontro tra tangenti e rombi, alcuni dei quali dovevano forse apparire ancora integri sotto l'"arco". Nonostante il titolo altisonante e beffardo, Matta-Clark chiariva come l'apertura che avrebbe voluto creare dovesse piuttosto dare l'idea di un "passaggio libero": "Un largo passaggio che non è una porta e nemmeno un arco monumentale, ma una specie di palcoscenico nel quale noi siamo gli attori".¹⁰⁴

La sua proposta non si fermava solo qui. Rievocando implicitamente la vita comunitaria degli artisti di SoHo, suggeriva che "un modo per occupare questo largo spazio, oltre al vostro impossessarvi del cinema collettivamente, potrebbe essere un fatto artistico più generalizzato",¹⁰⁵ un'occasione per artisti locali e studenti di belle arti per incontrarsi e far conoscere le loro idee attraverso il lavoro pratico.

Forse questo sarebbe stato il primo taglio di Matta-Clark effettivamente accessibile e percorribile, tuttavia prima che incominciassero i lavori, la polizia sgomberò lo stabile durante una retata antidroga, decretando la fine di tutta l'operazione.¹⁰⁶ Non è chiaro se fosse stata proprio la presenza dell'artista e la sua intenzione di aprire internamente l'edificio a "esporre" gli occupanti alle autorità e determinarne la cacciata.¹⁰⁷ Nemmeno sembra che quello che l'artista avesse in mente fosse di "salvaguardare" l'identità di questa piccola comunità, per "eternarne" i valori in una singola forma.¹⁰⁸ Matta-Clark fu molto cauto nell'avvicinarsi ai giovanissimi occupanti: non solo cercò di presentarsi nel modo più chiaro possibile, ma soprattutto provò a capire le motivazioni dei diversi gruppi. Judith Russi Kirshner fa riferimento a una lettera dell'artista a Malitte Matta, allora moglie di suo padre, l'artista cileno Roberto Matta, in cui affermava di voler aspettare a iniziare un progetto in Italia, finché non avesse capito le dinamiche della crisi abitativa e la linea politica di Lotta Continua.¹⁰⁹

Quello di cui l'artista non era a conoscenza, o forse intuiva, erano le dinamiche più ampie in atto in quei mesi, che sottendevano il "social statement" dei giovani alle cui iniziative voleva contribuire. Già dall'inizio degli anni Settanta, e ancor più con la crisi energetica, molte fabbriche cessarono la propria attività, mentre le multinazionali

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Ibidem.

¹⁰⁶ Gerry Hovagimyan intervistato da J. Simon, in *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, cit.

¹⁰⁷ P. M. Lee, *Object to be Destroyed*, cit., p. 168.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ J. Russi Kirshner, *The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark*, in *Gordon Matta-Clark*, a c. di C. Diderens, cit., p. 159.

incominciarono a diminuire o portare fuori dall'Italia la loro produzione. Alla metà degli anni Settanta si annunciarono milioni di ore di cassa integrazione, anche nell'anello industriale milanese. Gli operai reagirono spesso con l'occupazione delle fabbriche e con scioperi di solidarietà a livello locale o nazionale. Un caso importante fu quello dell'ex Innocenti, rilevata dalla British Layland, nella periferia est di Milano, che annunciò il ritiro della produzione, determinando una serie di proteste da parte di tutte le associazioni operaie e l'occupazione della fabbrica nello stesso dicembre 1975.¹¹⁰ La graduale chiusura degli stabilimenti determinò anche lo smantellamento di tutti quei servizi legati alla produzione attorno a cui si era organizzata la vita di cittadine industriali come Sesto: chiusero colonie giovanili e attività del dopolavoro, diminuirono i finanziamenti per le 150 ore di lezione per i lavoratori, famiglie e pensionati furono sfrattati dalle abitazioni di proprietà delle aziende, mentre aumentava la disoccupazione e gli stabilimenti divenivano aree vuote da bonificare. In questo periodo l'attività di gruppi extraparlamentari come Lotta Continua si focalizzava sull'organizzazione delle lotte per la casa, sostenendo i movimenti d'occupazione delle case sfitte e le proteste del precariato edile contro tentativi di compromesso.¹¹¹ Probabilmente i giovanissimi di Sesto in mezzo a cui si era trovato l'artista americano non erano solo simpatizzanti del gruppo extraparlamentare. Stavano forse seguendo l'esempio di altri gruppi di giovani precari – tra cui collettivi antifascisti, cattolici libertari, membri di Avanguardia Operaia e marxisti-leninisti –, che nello stesso ottobre del 1975 avevano occupato uno stabile nella vicina periferia milanese, per realizzare un centro sociale con laboratori teatrali e artigianali, una stamperia, una “casa delle donne” e una scuola popolare, e che prese il nome da Via Leoncavallo, su cui affacciava.

Non è sorprendente quindi che Matta-Clark fosse tanto stupito, e interessato, dal “very clear program” degli occupanti di Sesto. Il contesto dei mutamenti politici e della controcultura giovanile italiana gli era estraneo – una differenza su cui lui stesso rifletté poco più tardi sottolineando l’“apoliticità” della pur vivace e libertaria cultura metropolitana newyorkese rispetto a quella europea.¹¹² Nella sua esperienza personale il problema sociale e politico non si era ancora posto al di fuori di una difesa o

¹¹⁰ P. Ginsborg, *Storia d'Italia*, cit., p. 483.

¹¹¹ *Lotta per la casa e crisi dell'edilizia*, prima parte, “Lotta Continua”, 26 e 27 ottobre 1975, p. 3; *Lotta per la casa e crisi dell'edilizia*, seconda parte, “Lotta Continua”, 28 ottobre 1975, p. 2.

¹¹² G. Matta Clark, *Interview with Gordon Matta-Clark*, intervista di J. Russi Kirshner, febbraio 1978, in *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., pp. 329-32.

giustificazione del suo stesso operato d'artista, nella sua visionarietà piuttosto che efficacia concettuale.¹¹³ Dopo la vicenda parigina e quella italiana tuttavia gli si era posto un ulteriore dilemma, “[...] which is in addition to doing my work, I also have this thing of what working upon the real world implies”.¹¹⁴

Aveva dunque incominciato a pensare di portare il proprio lavoro a un livello successivo e questa nuova direzione, come ripeterà in successive interviste e nello stesso documento di proposta per un Research Center and Environmental Youth Program per il Lower East Side a New York, era scaturita dopo l'esperienza milanese.¹¹⁵ Coerentemente con la propria biografia, l'artista ammetteva di preferire il modello di condivisione della comunità artistica di SoHo e di essere forse troppo americano per diventare un vero “socialista collettivista”.¹¹⁶ Come ha rilevato la storica dell'arte Pauline Chevalier analizzando il rapporto tra la figura del “lavoratore” e gli artisti americani della generazione di SoHo, l'identificazione con i comuni lavoratori, oltre che passare per organizzazioni come la Art Workers Coalition, faceva parte del loro vissuto: lavorando per sopravvivere e riadattando i *loft* industriali abbandonati, gli artisti erano anzitutto idraulici, elettricisti, falegnami.¹¹⁷ In particolare per Matta-Clark, l'unione di sapere architettonico e pratica scultorea “a levare”¹¹⁸ rendeva questa identificazione con l'artigiano/ingegnere/operaio ancora più stringente e volontaria, anche se solo implicita

¹¹³ “The problem, the political problem, is not really a problem except for it becoming a defensive situation for me, that is, I have to attempt in my career to justify what it means, what artistic meaning is, or what is meaningful in a vision. How visionary or how speculative... what kind of visionary activity can relate to the social condition”, *ivi*, p. 329.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ G. Matta-Clark, bozza di proposta per una Guggenheim Fellowship, manoscritto, s.d. [autunno 1976], riportato in J. Russi Kirshner, *The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark*, cit., pp. 159-60.

¹¹⁶ G. Matta-Clark, *Interview with Gordon Matta-Clark*, intervista di J. Russi Kirshner, cit.

¹¹⁷ P. Chevalier, *Artists et “Art Workers”, New York 1969-1979*, “Histoire de l'art” 74, 2014, pp. 139-50.

¹¹⁸ L'artista concettuale e amico di Matta-Clark, Lawrence Weiner, oltre a ricordare la componente intimistica quasi surrealista dell'artista, derivatagli dal padre Roberto Matta e dalla sua cerchia di conoscenze, sintetizzava così il suo lavoro scultoreo sugli edifici: “Instead of becoming decorative or baroque, each building became objective. The content of the building was important, and when he [Matta-Clark] took parts out, he wasn't just taking away but clarifying. His was like all sculpture – sculpture is basically taking away or adding on”, L. Weiner intervistato da Joan Simon, in *Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, cit., p. 141.

nella dimensione fenomenica del taglio.¹¹⁹ È nel contesto di questo modo di lavorare, e del desiderio di sintetizzare nella propria opera riflessioni interiori, quasi oniriche e introspettive, e aneliti sociali, che bisogna collocare l'obliqua appropriazione da parte dell'artista del concetto di "ermeneutica marxista" di Walter Benjamin.¹²⁰

Riprendendo ancora le parole dell'artista, l'esperienza di Sesto San Giovanni gli aveva presentato però una nuova direzione da seguire per continuare questo suo lavoro negli Stati Uniti, non in isolamento ma coinvolgendo gli abitanti della città, le loro preoccupazioni ed energie.¹²¹ Parlando di questo possibile salto nei suoi progetti d'artista, spiegava:

Assuming that what I am doing is making a kind of model or sketch or speculation about what else could happen, is that people, the real "manpower", the real workers, would be people who have a real invested interest in spending their time working on a "property" basically for their own occupant's sake. [...] Instead of most architectural situation where you dictate the plan or you dictate the situation, it would be a situation constantly subverted, a dictatorship constantly subverted by the people who were investing their time and energy in making it happen.¹²²

¹¹⁹ "Le travail de Gordon Matta-Clark [...] est aussi symptomatique d'une esthétique mettant au premier plan non seulement les matériaux de construction, mais aussi le travail de l'artisan / ingénieur / ouvrier. [...] Le « travailleur » n'est pas précisément défini, mais le champ d'opération est clair : la conjonction entre sculpture et architecture chez Jene Highstein ou Gordon Matt-Clark révèle une volonté d'identification avec l'ingénieur ou l'ouvrier du bâtiment, mais dont les objectifs seraient fondamentalement différents. [...] La valorisation du geste de l'artiste, du geste de « travail » répond justement à ce désir progressif de voir émerger un art n'émanant pas de l'« executive artist » mais du travailleur, un art puisant dans l'imaginaire collectif de l'ouvrier et de l'artisan, sans pour autant avoir un discours politique explicite", P. Chevalier, *Artists et "Art Workers"*, cit., p. 143.

¹²⁰ P. M. Lee, *Object to be Destroyed*, cit., p. 183.

¹²¹ "I would like to end with an idea of the direction in which I can see my work evolving. One of the greatest influences on me in terms of new attitudes was a recent experience in Milan. [...] My exposure to this confrontation was my first awakening to doing my work, not in artisti isolation, but through an active exchange with peoples' concern for their own neighborhood. My goal is to extend the Milan experience to the U.S. [...]", G. Matta-Clark in *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, intervista di D. Wall (orig. "Arts Magazine", maggio 1976), in *Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, cit., pp. 74-79.

¹²² G. Matta-Clark, *Interview with Gordon Matta-Clark*, intervista di J. Russi Kirshner, cit., p. 131.

In modo simile alla sua proposta per i giovani di Sesto, l'artista desiderava unire il suo personale intervento e un lavoro collettivo di coinvolgimento in un unico, più generalizzato "fatto artistico". Ipotizzava di avvalersi del proprio ruolo e del sostegno di recenti ordinanze per la formazione all'impiego, come il Comprehensive Employment and Training Act (CETA), e di formule di "sweat equity", cioè di acquisizione di beni in cambio di lavoro pratico, per coinvolgere studenti di arte, architettura e design e cittadini in un programma di riqualificazione delle aree emarginate di New York. All'interno di questa combinazione di educazione attraverso la prassi, formazione al lavoro e accordi di auto-costruzione, Matta-Clark si poneva idealmente non solo come coordinatore e mediatore del progetto, ma anche come individuo-artista: una sua opera, creata con e per questa comunità autonoma, avrebbe dato il via al tutto, materializzando un'idea, uno spirito di cambiamento. L'artista avrebbe poi lasciato libero il campo una volta che si fosse arrivati alla fase di "actual plumbing", d'installazione degli impianti e delle tubature; quel momento in cui, per Matta-Clark, cessava l'arte e iniziava la disciplina del costruire.¹²³

Cosa avrebbe potuto produrre questo progetto comunitario non è dato sapere, Matta-Clark continuò a realizzare individualmente altre opere fino al 1978, quando morì lasciando incompiuti i suoi propositi. Distinguendo tra la radicalità delle iniziative dei giovani italiani, le posizioni più riformistiche degli artisti del Comitato promotore del Piazzetta e l'approccio libertario e pragmatico dell'artista americano, queste esperienze condividevano tuttavia alcuni aspetti. Si insinuavano negli interstizi lasciati deserti dai mutamenti economici, assumendo il compito di prendersi cura della qualità della vita, della memoria e delle relazioni sociali degli abitanti della città, immaginando altre vie possibili insieme ai diretti interessati. Nel caso italiano, questa cura "creativa" possedeva un carattere programmatico estraneo all'artista statunitense, sia che si trattasse di realizzare un giardino, piuttosto che di appropriarsi di un nuovo spazio di aggregazione. In ogni caso, nessuna di queste opzioni prevedeva una "cosmesi", o occultamento, delle diverse anime dei luoghi o un'organizzazione gerarchica degli spazi e dei gruppi coinvolti nella loro creazione. Come l'"arco" progettato da Matta-Clark per la fabbrica di Sesto – di cui a volte parlava come dedicato al "camminatore" ("Walking Man"), piuttosto che al "lavoratore" ("Working Man") –,¹²⁴ queste occasioni di progettualità condivisa cercavano

¹²³ Ivi, pp. 131-32.

¹²⁴ J. Russi Kirshner, *The idea of community in the work of Gordon Matta-Clark*, cit.

di aprirsi la strada per immaginare nuovi piccoli “sistemi”, alternativi a quelli che continuavano a chiudersi attorno alla pratica artistica e alla vita quotidiana nelle metropoli.

III.3. Un altro eco-sistema per l'arte.

Gianfranco Baruchello e l'Agricola Cornelia SpA

III.3.1. “A minor uprising”:¹²⁵ sottrarre terra e arte allo sfruttamento

Nel 1973 l'artista Gianfranco Baruchello acquistò una casa con un piccolo appezzamento di terra all'estrema periferia nord del Comune di Roma, lungo la Via Santa Cornelia che dal quartiere Prima Porta arriva quasi a Formello, trasferendosi qui a vivere con l'allora compagna Agnese Naldoni. Nello stesso anno, registrò casa e terreno come Società per Azioni “Agricola Cornelia”, il cui scopo sociale era “coltivare la terra”.¹²⁶

La storia dell'Agricola Cornelia SpA si accosta ai precedenti casi di studio per il momento e il contesto in cui nacque, per le motivazioni iniziali che ne decretarono la “fondazione” e alcune tematiche che l'artista vi affrontò, ma che poi presero svolte assai differenti negli otto anni di vita della società. Nel 1981 Baruchello decise di chiudere quest'attività e di renderne possibile il racconto, con una mostra alla Galleria Milano e due libri, il manuale *Agricola Cornelia S.p.A 1973-'81* (Exit, 1981) e *How to Imagine: a narrative on art and agriculture* (Mc Pherson, 1983), quest'ultimo il risultato di una lunga conversazione con il critico Henri Martin.¹²⁷ Mentre lavorava nella e alla Agricola Cornelia, Baruchello continuò ad archiviare, scrivere, disegnare, dipingere, ritagliare, assemblare, filmare, fotografare ed esporre da questa sua posizione ritirata. Alcuni di

¹²⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*, Kindle edition 2016 (prima edizione: New York, McPherson 1983), s.p.; in assenza di traduzione italiana, si è scelto di mantenere tutte le citazioni in inglese, per rispettare le scelte editoriali e linguistiche dei due autori.

¹²⁶ G. Baruchello, *Racconta Malinowski che*, in Id., *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*, Roma, Exit 1981, p. 9.

¹²⁷ Sull'Agricola Cornelia si vedano anche: *Baruchello. Secondo natura* (Viterbo, Museo laboratorio della arti contemporanee), a c. di C. Subrizi, Roma, Diagonale 1997; *Baruchello, Io sono un albero. Trent'anni di esperienza tra Arte e Natura*, Quaderni di “Innovazione e Agricoltura” 2, 2000; D. Zanoletti, *Agricola Cornelia S.p.A: esercizi di dilatazione tra il 1973 e il 1981*, Tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, a.a. 2010-11; S. Ciglia, *Anni Settanta: l'agricoltura come pratica artistica*, in *Il campo espanso. Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, a c. di S. Ciglia, Roma, CREA 2015; pp. 49-89.

questi lavori riflettevano o documentavano l'Agricola Cornelia, ad esempio il film *Il Grano* (1974-75), che registrò la crescita delle spighe circa sessanta secondi al giorno; la serie di cinque quadri *Agricola Cornelia* (1978);¹²⁸ i pannelli in alluminio *Agricola Cornelia. Cross section with underground system* e *Agricola Cornelia. An fornication et pollutio* (1978); ma anche assemblaggi con un esperimento di putrefazione di carni confezionate (1973) o d'allevamento di tarli (1974- 88). Essenziali alla proliferazione del pensiero e dell'immaginazione, questi lavori erano però considerati dall'artista come sottoprodotti ("by-products")¹²⁹ della più ampia matrice fertile, l'opera-madre che era l'ecosistema della "corporation" Agricola Cornelia.

Si considereranno qui gli anni iniziali di questa grande opera, la fase di ideazione come "Agricolantipotere" fino alla dismissione di questo primo progetto e la scelta di rimanere in silenzio, non esplicitando all'esterno il progredire di questo lavoro.

Baruchello e la sua compagna si trasferirono dunque nella campagna romana nel 1973. L'artista racconta come le motivazioni di questo spostamento fossero legate al desiderio di cambiare vita e prospettiva: lasciare l'ambiente soffocante della metropoli e cercare di mettersi al riparo dai suoi crescenti costi di vita, con l'idea di ricavarci un proprio spazio di autonomia. In quegli anni molti fondavano comuni agricole nelle campagne; la controcultura pubblicava piccoli manuali di "Do It Yourself" su come costruire strumenti di prima sopravvivenza, scaldarsi, fare il pane;¹³⁰ i designer erano attratti dal caleidoscopio di strategie *hippie* del *Whole Earth Catalogue* (vedi II.3). Anche Baruchello associava l'attività del piccolo agricoltore con una certa idea di vita autarchica, ma alla mistica comunitaria della controcultura preferiva piuttosto un'interpretazione d'autenticità più vicina ai contadini autosufficienti e in lotta di resistenza nella Cina di Mao Tse-tung.¹³¹

¹²⁸ La serie del 1978 si compone dei quadri: *Agricola Cornelia I. Choiche of the place for the new pit*; *Agricola Cornelia II. Plowing techniques et alia*; *Agricola Cornelia III. Vue à vol d'oiseau de l'ensemble*; *Agricola Cornelia IV. Phantasmatic parasite of the tomato*.

¹²⁹ "And Agricola Cornelia is a great deal more than the dozen or so paintings of which it's been more or less the subject matter. [...] the paintings are only a by-product"; G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹³⁰ *La comune agricola*, opuscolo [senza copertina, post maggio 1974], conservato presso FB.

¹³¹ "In agriculture your work is always based on an idea of autonomy, what Mao called relying on one's own resources", G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

Il trasferimento in Via di Santa Cornelia nasceva, infatti, anche da una delusione politica. Erano per lui finiti gli anni di entusiasmo “sentimentale” del Sessantotto: le tensioni si erano inasprite; dopo il “Rogo di Primavalle”¹³² a Roma (16 aprile 1973) e dissidi interni, gruppi extraparlamentari come Potere Operaio si erano dissolti;¹³³ dopo la Grecia e il Cile ci si aspettava da un momento all’altro un colpo di stato. L’artista e la sua compagna si trovarono così in cerca di valori diversi rispetto a quelli dei “guerriglieri urbani”. Tuttavia l’artista si considerava ancora “a very political sort of person”, il filmmaker e grafico che aveva dato il suo contributo tecnico all’informazione alternativa, ma anche il pittore che dai primi anni Sessanta aveva costruito un alfabeto visivo per un racconto “etico-esistenziale-artistico” del dopoguerra, del “dopo Auschwitz”.¹³⁴ E così:

[...] when Agricola Cornelia first began it began in terms that were derived from these. It too had the pretense, the aspiration, for a while, of being a fundamentally political sort of gesture. It was through politics that I’d first made a formulation of an idea of a trans-aesthetic dimension to art, it was in terms of politics and political consciousness that I’d first begun to conceive of art as exemplary moral discourse [...] to think of it as a kind of total and political poetry: it was the political that made it total.¹³⁵

All’inizio il “gesto politico” scaturì dalla condizione stessa della casa e dei terreni circostanti. La villa acquistata a poco prezzo da Baruchello era il frutto di un’operazione abusiva, in una zona prima assegnata all’edilizia residenziale e poi mutata in destinazione agricola. Le idiosincrasie della speculazione territoriale avevano fatto sì che il cambio d’uso avesse reso inutilizzabili quei terreni, acquistati da altri proprietari per realizzarvi le proprie villeggiature e poi lasciati inerti in un limbo d’abbandono e degradazione.

¹³² Nell’aprile del 1973 alcuni aderenti a Potere Operaio provocarono un incendio nell’abitazione del segretario locale dell’MSI Mario Mattei nel quartiere romano di Primavalle, in cui persero la vita i due figli di Mattei.

¹³³ “L’esperienza dei gruppi ha attentato pesantemente a questa ingenuità a questa disponibilità non solo degli ‘addetti ai lavori’ ma di tutti i proletari: questa capacità di mettere accanto alle lotte, accanto alla vita la creatività autonoma dell’uomo e della donna”, G. Baruchello, *Pittura e pratica*, in T. Trini, *Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d’avanguardia* (Milano, Galleria Schwarz, marzo-aprile 1975), Milano Galleria Schwarz 1975, p. 89.

¹³⁴ C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 28.

¹³⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

Un'assurdità politica e sociale, un pericolo per il suo stato d'incuria, come era accaduto per altre periferie romane, con le loro baracche ed edifici occupati che l'artista aveva frequentato appena qualche anno prima, cinepresa alla mano, con altri colleghi e militanti.¹³⁶

Mosso da un'idea quasi "giacobina", decise così di notificare ai proprietari dei terreni vicini la sua intenzione di utilizzarli, più o meno indipendentemente dal loro volere. Esercitando una specie di "gentlemanly squatter's right",¹³⁷ si assunse il compito di prendersi cura di quegli appezzamenti di terra, renderli di nuovo fertili. Non a caso le prime azioni dell'Agricola Cornelia SpA furono la bonifica dei terreni e lo scavo di pozzi d'acqua. Poi vennero il grano, le barbabietole, le patate, il mais, l'orzo, gli ortaggi e gli animali.¹³⁸ Non si trattava però di coltivare la terra in "conto terzi", quanto di ridarle l'utilizzo che aveva perduto a causa d'astratte speculazioni finanziarie da un punto di vista del tutto particolare: quello dell'artista.

"I was interested in the idea that farming this land could also be considered a work of art",¹³⁹ racconta Baruchello, e si può dire che l'atto di nascita di questa idea corrispose alla registrazione dell'Agricola Cornelia come persona giuridica, ente morale e soggetto di diritto, nel suo caso il diritto privato di una società per azioni. La paradossalità e l'antieconomicità di questa decisione erano palesi, ma non era la prima volta che Baruchello organizzava un'operazione artistica basandosi sulla sovversione delle comuni regole di scambio e "firmandola"¹⁴⁰ con il nome di una società. Nel 1968 aveva messo in piedi "Artiflex", una società finanziaria fittizia, che mimava i meccanismi del mercato sovvertendoli in gesti assolutamente non redditizi, se non da un punto di vista provocatorio e immaginativo. Il progetto mimetico era scrupoloso. "Artiflex mercificava tutto" era il suo slogan; aveva timbri, registri e un listino di prodotti e servizi; pubblicava

¹³⁶ Immagini dalle periferie romane e dei suoi occupanti confluirono nel montaggio di *Film operaio*, 1970-1971, Super8, bianco e nero, 45'.

¹³⁷ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹³⁸ G. Baruchello, *Dichiarazione sostitutiva*, Roma, 5 dicembre 1975, allegata alla richiesta di prestito alla Regione Lazio per l'acquisto di un trattore e attrezzature varie, documento, FB. Nella dichiarazione si legge che, al dicembre 1975: "[...] la Soc. Agricola Cornelia da me amministrata tiene a coltura i terreni di sua pertinenza come segue = ettari sei ortivi, ettari ventisei a colture assortite tra barbabietola, patata, grano tenero, mais, orzo normale seconda coltura su questa stessa parte a finocchi".

¹³⁹ Ivi,

¹⁴⁰ G. Baruchello, in H. U. Obrist, *Intervista a Gianfranco Baruchello*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 103.

i suoi annunci sulle riviste “Marcatré” e “Quindici”, offrendo l’invio di un *Teatro-Pacco* a chi avesse risposto; al suo sportello finanziario presso la Galleria La Tartaruga di Roma si poteva scegliere di acquistare 5 Lire al prezzo di 10, o 10 Lire al prezzo di 5. Organizzò operazioni come *Sala d’Attesa Artiflex* e *Volete un piccolo capitale a fondo perduto?*, *Prigione privata* e, infine, *Grande ritratto di Artiflex*, con cui ne fu decretato il fallimento.¹⁴¹ Era una piccola, corrosiva operazione di critica alle convenzioni di scambio, non solo economiche ma anche di diritto (la detenzione), che nelle sue pratiche irrazionali ne riportava i “valori” alla loro forma oggettuale “reale” (il pezzo di carta della banconota, il pacco, la scatola). I valori di “utile” e “inutile”, che scindevano le attività degli uomini, avevano interessato Baruchello sin dagli esordi; del 1946 è *Su utile e inutile*, un testo giovanile redatto mentre, tornato dal servizio militare, finiva gli studi in Giurisprudenza.¹⁴² Si dedicherà completamente all’arte dalla fine degli anni Cinquanta, dopo aver lavorato nel settore bio-medico. Nel 1975, mentre era già avviata l’attività dell’Agricola Cornelia, realizzò per la mostra *Les Machines Célibataires* curata da Harald Szeemann il dipinto *Jungkapital, Gesellenkapital, Maschinenkapital*, ispirato all’opera di Karl Marx, affiancandolo a due oggetti intitolati *Mito informazione bisogno: elementi energetici per la macchina auto distruttrice del capitale*.¹⁴³ Nel pannello in alluminio, sopra un’Italia “spaccata” e sedi di parito “deserte”, una nota faceva riferimento a un inconscio “ateo, orfano, celibe” e forse dunque “politico”.¹⁴⁴

Se le sue società fittizie parodiavano, resistendovi, la forza schiacciante della macchina del mercato, reclamando un “utile” differente rispetto a quello prodotto dai numeri del capitale, indirizzavano la loro “critica istituzionale” anche a recenti operazioni artistiche. Artiflex nasceva, in un certo senso, dalla collaborazione-contrapposizione con l’E.A.T. (Experiments in Art and Technology), l’organizzazione americana fondata dagli ingegneri dei Bell Laboratories Billy Klüver e Fred Waldhauer con gli artisti Robert Rauschenberg e Robert Whitman; “[...] un’operazione mercificante, ma mercificante a

¹⁴¹ G. Barchello, citato in T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., pp. 66-74.

¹⁴² G. Baruchello, *Su utile e inutile* (1946), trascritto in *Baruchello. Certe idee*, cit., pp. 313-14.

¹⁴³ *Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires* (Kunsthalle Bern-Biennale di Venezia-Palais des Beaux Arts Bruxelles-Städtische Kunsthalle Düsseldorf, 1975), a c. di J. Claire e H. Szeemann, Venezia, Alfieri 1975, pp. 215-16.

¹⁴⁴ C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 74. Anche, lo scambio di lettere tra Baruchello e Szeemann citato in M. Favero, *Biografia*, ivi, p. 391.

livello grave”,¹⁴⁵ per cui Baruchello nel 1967 aveva proposto, rimanendo incompreso, uno schermo televisivo opaco che “frustrasse” il telespettatore.¹⁴⁶ L’Agricola Cornelia SpA reagì invece a quelle operazioni di “Land Art” intraprese da diversi artisti post-minimalisti che in Italia erano celebrate e filtrate principalmente dalla critica di Germano Celant,¹⁴⁷ e che l’artista e altri come lui (vedi II.2 e III.1) avevano visto materializzarsi nel gennaio del 1974 nell’impacchettamento da parte di Christo di Porta Pinciana, in quella stessa Roma le cui periferie apparivano come *bidonville* sudamericane.

Agricola Cornelia became my way of responding to land art, [...] a way of calling its bluff and highlighting its confusions and its lack of any real understanding of the symbols it deals with. [...] it’s so completely aesthetic, and all on such a terribly wrong scale.

[...] Anything that enormous doesn’t make sense any more if it’s entirely without awareness of the social realities inside of which and all around which it operates.¹⁴⁸

Puro spettacolo, puro asservimento ai meccanismi mistificanti del marketing, e soprattutto nulla che avesse a che fare con l’effettiva realtà, con le necessità di quegli anni. Per Baruchello si trattava di un “sublime” quasi offensivo, che ripeteva ancora un atteggiamento d’umana *hybris* nei confronti della natura.¹⁴⁹ Tutto l’opposto di quello che aveva in mente per l’Agricola Cornelia e che nel 1976 mise per iscritto in un documento intitolato *Agricolantipotere*. Qui l’artista si poneva contro i circoli culturali che si conformavano alle regole del potere (economico e istituzionale) e dichiarava la sua scelta radicale di separazione (fisica, spaziale e concettuale).

Per accertare l’eventuale esistenza di spazi da sottrarre al controllo culturale diretto e indiretto dello stato ci si è posto l’obiettivo di agire al di fuori dei condizionamenti

¹⁴⁵ G. Baruchello, citato in T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 68.

¹⁴⁶ C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 59.

¹⁴⁷ *Conceptual art, arte povera, land art* (Torino, Galleria civica d’arte moderna, giugno-luglio 1970), a c. di G. Celant, Torino, Galleria civica d’arte moderna 1970. Secondo Baruchello: “[...] accepting these sorts of habits of conspicuous consumption exported from the most powerful, affluent, and fundamentally indifferent country of the world is the best possible proof of the very provincialism that our lackeys here are so anxious to deny”; G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹⁴⁸ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹⁴⁹ *Ibidem*.

[...] e si è scelta un'attività creativa che, partendo dall'idea del lavoro non alienato inteso come elemento di difesa dall'evento naturale, rispondesse ai seguenti requisiti:

- a) non essere stata già detta, vista o fatta come “artistica”;
- b) non essere frutto di situazioni patologiche;
- c) avere libero corso [...] pur non essendo funzionale al potere e pur non assumendo un valore economico sufficiente ad alimentare la speculazione del mercato culturale¹⁵⁰

La creatività era testata qui come capacità di sopravvivenza dell'artista a questi poteri, culturali o meteorologici che fossero. Baruchello procedeva poi descrivendo in modo dettagliato e tecnico una delle “activities” creative in corso all'Agricola Cornelia: la semina di “circa due ettari di terreno incolto” con “Kg 5 (cinque) di seme di barbabietola Maribò Extra Poly 3.50 / 4.50 UN” e la conseguente raccolta di “Kg 84.340 (ottantaquattromilatrecentoquaranta) netti di barbabietola da zucchero”. Infine, invitava colleghi artisti e intellettuali ad abbandonare i loro rispettivi ruoli di “gestori del potere” e partecipare invece alla “gestione di un piccolo gregge di pecore sopravvissane”.¹⁵¹

Il documento preparato da Baruchello per l'*Agricolantipotere* riecheggiava disillusioni ed esortazioni già espresse in un altro testo dell'anno precedente. “Insomma, c'è una zona a nostra disposizione, a disposizione di tutti e se non ce la prendiamo la colpa è solo nostra”, aveva scritto per il catalogo della sua mostra da Schwarz nel 1975, “[...] perché in questi ultimi sei anni ci siamo tutti un po' ammalati di una malattia pericolosa: il senso del ridicolo, la vergogna occulta di non essere ‘i tecnici del ramo’”.¹⁵² L'artista non nominava l'Agricola Cornelia, ma forse un primo provocatorio pensiero era stato quello di esortare amici e militanti a uscire “dal ramo” e provare a inventare altri strumenti con cui “far paura non solo con le lotte a chi crede di possedere i mezzi per schiacciare con la nostra fantasia anche la nostra volontà”.¹⁵³

Baruchello scelse, per motivazioni che si vedranno, di non diffondere questo annuncio e mantenere il silenzio sull'Agricola Cornelia SpA. Le attività creative sperimentali della società erano tuttavia più che avviate, anzi si complicavano. Se la scala delle opere di Land Art era “terribilmente sbagliata” nel suo gigantismo, le operazioni

¹⁵⁰ G. Baruchello, *Agricolantipotere*, ciclostilato [1976], FB.

¹⁵¹ Ibidem.

¹⁵² G. Baruchello, *Pittura e pratica*, cit., pp. 91-93.

¹⁵³ Ivi, p. 93.

agricole di Baruchello aggiungevano un'altra dimensione alla sua più che decennale pratica artistica. Come ipotizzava Tommaso Trini nel 1975 parlando della sua pittura – diramata tra disegno, scrittura, montaggio filmico e assemblaggio –, l'oscillazione nelle sue opere dal frammento alla totalità ricopriva forse “quella tra il massimo e il minimo del sapere e dei modi di apprendimento del sapere che agiscono, qui e ora, nella storia e nella società”.¹⁵⁴ Il critico non sapeva che l'artista aveva deciso di complicare ancor più questa oscillazione, che con l'Agricola Cornelia aveva cambiato di nuovo scala.

III.3.2. Cambiare scala: “a recomplication of the idea of art”¹⁵⁵

Baruchello contestava, dunque, quello che nella Land Art gli sembrava un approccio superficiale alla natura e alle dimensioni delle stesse opere d'arte – gli “earthworks” di Water De Maria, Richard Long, Robert Smithson, l'immenso *Double negative* (1969-70) di Michael Heizer nel deserto del Nevada apparivano come prodotti di una cultura estranea. Il problema pareva mal posto. Si può forse dire che non esisteva solo lo scalimetro del geografo, c'erano le proprietà di scala dei fenomeni fisici, la scala geocronologia della geologia, quella di misurazione della meteorologia e, in marina, quelle d'immersione e solidità dei carichi. C'erano poi quelle dei microscopi e degli strumenti biomedici, ma anche le “economie di scala” delle grandi imprese multinazionali. Un atteggiamento artistico mimetico non avrebbe affrontato correttamente il problema; ma nemmeno un atteggiamento riduzionistico, o d'“indebolimento”¹⁵⁶ della definizione dell'arte così da potervi includere l'agricoltura e il guidare un trattore nei campi, o tirar fuori le patate dalla terra. Queste potevano essere le premesse di tanta “non-arte” o “anti-arte” d'allora, in cui Baruchello includeva anche il movimento Fluxus, ma non dell'Agricola Cornelia SpA.¹⁵⁷

Whereas recent art history has tended to simplify art to make it accept certain minimal gestures, my own deepest interest is in seeing a possible aesthetic in Agricola Cornelia through a recomplication of the idea of art.¹⁵⁸

¹⁵⁴ T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., pp. 17-18.

¹⁵⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ Ibidem.

¹⁵⁸ Ibidem.

Così rifletteva Baruchello insieme a Herni Martin agli inizi degli anni Ottanta, ma il dubbio di un'erronea semplificazione di quello che stava facendo nella campagna romana lo aveva già colto quasi immediatamente dopo la stesura dell'annuncio dell'*Agricolantipotere* nel 1976. Non lo convincevano le proposte di quegli artisti che si definivano allora "operatori culturali"¹⁵⁹ e con cui aveva partecipato alla mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale di Venezia nello stesso anno (vedi IV.2). Non riteneva nemmeno fosse utile l'idea di rivoluzionare la pratica artistica rendendola il prodotto di una progettazione collettiva e "scientifica",¹⁶⁰ seguendo le direttive che, curvando in parte le istanze dell'arte programmata e cinetica degli anni Sessanta, erano state abbozzate dal critico Frank Popper nel suo *Art – Action and Participation* (Studio Vista, 1975).

Sempre Trini ricordava come Baruchello nel 1973 avesse parlato della sua pittura come di "una *soft technology* che esperimenta nuovi modi di sopravvivenza dell'*io*", il cui territorio era quello "delle COSE, del potenziale di lotta che queste esprimono, dell'accettazione provvisoria del rapporto mutilato con gli altri".¹⁶¹ Un metodo creativo allo stesso tempo manuale e mentale, che non aveva nulla a che fare con i computer, ma piuttosto con i processi morbidi della mente e della coscienza; un esercizio etico ed emotivo per la sopravvivenza della propria autonomia in quella "battle for the minds of men",¹⁶² inaugurata dalla Guerra Fredda, che l'Italia viveva ancora negli anni Settanta e che al crollare dei blocchi sarà ridefinita nella sua componente culturale da Joseph S. Nye come "soft power".¹⁶³ Proprio una delle azioni di Baruchello – o "long distance happenings" come amava chiamarli – era stata indirizzata direttamente al Pentagono, in piena guerra del Vietnam. L'artista aveva inviato un curioso *Multipurpose Object* (1966) al Segretario di Stato per la Difesa degli Stati Uniti, proponendolo come apparecchio da dare in dotazione ai soldati per il loro "rilassamento fisico e psichico".¹⁶⁴ Il Pentagono rispose ricusando l'invenzione, senza cogliere l'ironia antimilitarista dell'operazione. Come altri lavori di Baruchello, il *Multipurpose Object* saltava il passaggio per i luoghi deputati all'arte (galleria o museo), per raggiungere subito la sua reale destinazione,

¹⁵⁹ Ibidem,

¹⁶⁰ Ibidem.

¹⁶¹ G. Baruchello, citato in T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 76.

¹⁶² D. D. Eisenhower, Presidente degli Stati Uniti, citato in M. Dondi, *L'eco del boato*, cit., pp. 8-9.

¹⁶³ J. S. Nye, *Soft Power*, "Foreign Policy" 80, autunno 1990, pp. 153-171.

¹⁶⁴ G. Baruchello, lettera al Segretario di Stato per la Difesa, il Pentagono, Roma, 14 ottobre 1966, riprodotta in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 71.

lasciando alla parola scritta di lettere, riviste e annunci la sua declinazione in azione artistica.

Alla metà degli anni Settanta, tuttavia, l'annuncio e l'invito a partecipare all'Agricola Cornelia SpA avrebbero annullato proprio quella "distanza" che ne garantiva la silenziosa autonomia. In fondo, l'epoca delle dichiarazioni provocatorie era terminata e, se avesse svelato il suo lavoro all'Agricola Cornelia, rifletteva, gli avrebbero probabilmente chiesto di ripeterne qualche attività alla Biennale di Venezia.¹⁶⁵ Inoltre, il documento dell'*Agricolantipotere* gli sembrava ora poco coerente con la realtà della situazione. Poiché la destinazione dei terreni che Baruchello aveva "in uso" non era più stata modificata, i proprietari rinunciarono a costruirvi le loro case e chiesero all'artista di acquistarli a un prezzo scontato. Offerte che non potè rifiutare, trovandosi a tutti gli effetti proprietario degli appezzamenti che aveva prima "occupato".

Anche altri avvenimenti concorsero al cambiamento di prospettiva sull'Agricola Cornelia. Nel 1975 nacque Paolina, la sua quinta figlia, e allo stesso tempo l'artista assistette al rafforzarsi del movimento femminista, le cui posizioni contribuirono proprio alla fine di quell'anno, durante una manifestazione a Roma, alla scissione interna e quindi al graduale scioglimento del gruppo di Lotta Continua.¹⁶⁶ Questi eventi non potevano essere ignorati e richiesero all'artista, allora cinquantenne, quella che in termini psicanalitici potrebbe essere definita una "totale ristrutturazione del proprio sé".¹⁶⁷

La critica a quella che percepiva come la *hybris* delle opere di Land Art divenne quindi un più ampio rifiuto di tecnocrazie e utopie tecnologiche, della "fuga nello spazio" per tramutarlo in un nuovo territorio di guerra, invece che ascoltare le richieste di giustizia sociale che provenivano dalle donne e dalla Terra, rappresentanti entrambe quasi d'una coscienza o inconscio del genere umano.¹⁶⁸ L'Agricola Cornelia SpA incominciò a divenire nella mente dell'artista quasi un'opera-madre, moltiplicatrice di tante, personali

¹⁶⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to imagine*, cit., s.p.

¹⁶⁶ *Comunicato della responsabile della commissione femminile nazionale di Lotta Continua*, "Lotta Continua", 9 dicembre 1975, p. 4; R. Spagnoletti, *L'autonomia del movimento delle donne*, ivi, p. 5.

¹⁶⁷ S. Ciglia, *Anni Settanta: l'agricoltura come pratica artistica*, cit., p. 63.

¹⁶⁸ "The exploration of space is a kind of a refusal of the earth, it's a refusal of the earth as an experience of the unconscious, flight into space is all an idea of escape to some other world"; G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

mitipoiesi che si generavano dalla realtà stessa.¹⁶⁹ Realtà che era polvere, terra, mungitura e tosatura, lavoro animale, digestione, sterco, malattia, germoglio e morte; ma anche grotta, frattura, strato, ventre, maternità.

Nel racconto a posteriori di Baruchello, le associazioni rimandano sempre anche al lavoro sul “desiderio” del maestro e amico Marchel Duchamp.¹⁷⁰ La “machine célibataire” del *Grande vetro* (1915-1923) di Duchamp poteva forse diventare “agricole” e la “mariée-machine” divenire fertile madre nella sua fisicità?¹⁷¹ In ogni caso, Baruchello ricordava, Duchamp non amava la natura;¹⁷² uomo d’inizio secolo, aveva eletto a suo campo d’indagine i sottili meccanismi che fanno circolare, tra scarti e ritardi, le energie del desiderio sulle superfici costruite della cultura umana. Proprio Duchamp aveva parlato di Baruchello come di un pittore che faceva quadri che “bisogna guardarli da vicino durante un’ora”,¹⁷³ forse per poter narrare le attività dell’Agricola Cornelia SpA dopo la metà degli anni Settanta sarebbe opportuno dilatare ancor più questa oscillazione di tempo e prospettiva.

Scartato quasi naturalmente il primo progetto dell’*Agricolantipotere*, l’artista si riferirà, infatti, alla sua opera nella campagna romana come “rizoma-frase” o “calco imperfetto del lavoro di B. dal 1973 al 1981”;¹⁷⁴ parlerà delle sue attività come “piccoli riti”; citerà spesso Virgilio, Dante, ma anche Platone, per raccontare la sua opera “agricola” tra realtà, idee, lavoro manuale e intellettuale, cosmologia, sopravvivenza e immaginazione.¹⁷⁵ L’Agricola Cornelia SpA agirà seguendo i risvolti di un pensiero non cartesiano, non progressivo, che procedeva per rientri e ripetizioni – come le pagine di filosofi cari a Baruchello, tra cui Michel Foucault, Félix Guattari e Gilles Deleuze, ma anche dello psichiatra Jacques Lacan, che proprio in quegli anni studiava i modelli

¹⁶⁹ “Its validity can derive from its status as a kind of personal mythopoesis. [...] I just sit here and formulate desires”; *ivi*.

¹⁷⁰ Baruchello incontrò il settantenne Duchamp nel settembre del 1962 a Milano, iniziando un profondo rapporto di amicizia che durò fino alla morte dell’artista francese; M. Favero, *Biografia*, cit., p. 373.

¹⁷¹ C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 51.

¹⁷² G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹⁷³ M. Duchamp, citato in T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 15.

¹⁷⁴ G. Baruchello, *Racconta Malinowski che*, cit., p. 10.

¹⁷⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

matematici della topologia applicando la “teoria dei nodi borromei” alle sue riflessioni sui piani del Reale, del Simbolico e dell’Immaginario.¹⁷⁶

Se, come scriveva Gilbert Lascault riguardo il “nomadismo” dell’arte di Baruchello, “tutto è disperso, instabile” e “fuori da ogni gerarchia”,¹⁷⁷ un futuro studio dell’Agricola Cornelia SpA potrebbe trarre suggerimenti di metodo da un altro matematico e affabulatore amato dall’artista: il Charles-Lutwidge Dodgson (alias Lewis Carroll) annoverato tra i personaggi delle sue opere.¹⁷⁸ Non apparirebbe allora così sorprendente trovare in uno dei *tableau* dedicati all’Agricola Cornelia un parassita immaginario dalle forme femminili, con tanto di nome scientifico – il “*phanerogama angiosperma*”.¹⁷⁹ Oppure, scoprire che il colore verde usato per indicare i lotti di terra nei suoi quadri era quello che si poteva trovare negli atlanti o nelle mappe dei sussidiari.¹⁸⁰ Nella favola di Carroll, Alice cadeva lentamente giù nel pozzo-tana del coniglio e si stupiva di avere il tempo di guardarsi bene attorno:

[...] guardò alle pareti del pozzo ed osservò ch’erano ricoperte di credenze e di scaffali da libri; quà e là vide mappe e quadri che pendeano da’ chiodi. Andando giù prese di volo un vasettino che aveva un cartello, lo lesse: “CONSERVA D’ARANCE”, ma oimè! era vuoto e restò delusa: non volle lasciar cadere il vasettino per non ammazzare chi era in fondo, e andando sempre giù lo depose in un’altra credenza.¹⁸¹

Una discesa lenta, attenta e piena di curiosità potrebbe essere il metodo migliore per poter riconsiderare le “activities” dell’Agricola Cornelia SpA; osservare le “credenze-scatole”, gli “scaffali-biblioteche”, le “mappe”, i “quadri” e gli altri suoi “by products”, ma anche i quadri e il libro della serie dedicata *All’Altra Casa* (Éditions Galilé, 1979), i “bagni” e le

¹⁷⁶ Del 1974-75 è il XII Seminario di Lacan dedicato al nodo borromeo R.S.I. (*Réel, Symbolique, Imaginaire*); del 1978-79, il XVI Seminario su *La topologie et le temps*.

¹⁷⁷ G. Lascault, *Baruchello ovvero del diventare nomadi*, Mantova, Chiodo Arte Contemporanea 1977, s.p.

¹⁷⁸ Citato da Lascault, *ibidem*. Anche, G. Baruchello, *I consigli del signor Dodgson*, 1974, assemblaggio in scatola di legno con vetro, 50x70x16 cm.

¹⁷⁹ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p. Il parassita è raffigurato in *Agricola Cornelia V. Phantasmatic parasite of the tomato*, 1978, media diversi su cartone, 33x40 cm.

¹⁸⁰ *Ibidem*. L’artista si riferisce a *Agricola Cornelia I*, 1978, media diversi su cartone, 33x40 cm.

¹⁸¹ L. Carroll, *Alice nel paese delle meraviglie*, tr. T. Pietrocolà-Rossetti, Londra, Macmillan 1872, <https://archive.org/details/leavventuredalic00carr>.

“stanze”, le serre e i giardini. Provare a crescere e rimpicciolirsi grazie ai suoi “riti” sulla “psicologia del cibo” e sul “ricatto accecante della fame”,¹⁸² che si tratti di animali d'allevamento, pannocchie, pane o un alveare pieno di miele.

Nel 1965 il critico e teorico dell'architettura inglese Reyner Banham si chiedeva se nell'era della meccanizzazione del lavoro agricolo e industriale, della radio e della televisione, lo spazio chiuso della “scatola” fosse qualcosa di cui gli uomini avessero ancora bisogno per sopravvivere, se l'autonomia dei “contenitori” architettonici fosse andata perduta al sopraggiungere di un sistema tecnologico totale e pervasivo e dei suoi tanti “gadget”.¹⁸³ Negli anni Settanta, dal suo punto di vista di pittore, Baruchello “ricomplicava” con l'Agricola Cornelia SpA l'idea di autonomia del lavoro artistico, provando a immaginare altri possibili *òikos* – focolari, proprietà familiari, unità base delle relazioni sociali, delle emozioni e delle loro narrazioni – per la sopravvivenza etica di uomini e donne, in rapporto con gli ecosistemi non umani in cui erano immersi. Questo lavoro sull'Agricola Cornelia, la sua proliferazione di scatole (assemblaggi), di mappe, archivi e riti della cura, è una storia che va oltre le prime dichiarazioni dell'*Agricolantipotere*. Una storia che prosegue parallela al montaggio della *Grande Biblioteca* (1976-1986): un archivio mobile di celle di carta – fragili e porosi piccoli scaffali dove poggiare, in un continuo scambio di relazioni, i residui e le idee prodotti in quegli anni.

III.3.3. “Discorso sul ‘contoterzi’ in pittura”:¹⁸⁴ note su un mesocosmo artistico

Si è cercato qui di raccontare la genesi e la prima ipotesi operativa, poi scartata da Baruchello, sull'Agricola Cornelia SpA. Tuttavia, nonostante la bozza dell'*Agricolantipotere* e i racconti dell'artista che sottolineano come alla metà degli anni Settanta il suo lavoro avesse mutato prospettiva, non sarebbe corretto dividere in “fasi” distinte e non comunicanti l'opera “agricola” di Baruchello. Volendo quindi fare alcune

¹⁸² “Lo studio della mitologia e della, chiamiamola, psicologia parallela del cibo, oltre Levy Strauss e sfuggendo al ricatto accecante della fame – ben più prioritaria della filosofia –, ci potrà dire di più sull'andamento inconscio dei nostri rapporti quotidiani col sacro [...]”; G. Baruchello, *Navigazione in solitaria* (ottobre 1975), “DATA” 19, novembre-dicembre 1975, p. 81.

¹⁸³ R. Banham, *The Great Gizmo* (“Industrial Design” 12, settembre 1965), in Id., *A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham*, Berkley, University of California Press 1997, pp. 109-18.

¹⁸⁴ G. Baruchello, voce *Macchinario agricolo*, in *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*, cit., p. 21, ripreso in G. Baruchello, *Agricola Cornelia*, in *Baruchello. Certe idee*, cit., p. 242.

osservazioni sui modi in cui si realizzarono alcune delle “activities” dell’Agricola Cornelia e i loro partecipanti, si farà riferimento, per esempio, alla raccolta delle barbabietole del 1975, piuttosto che l’allevamento di ovini, bovini e suini (dal 1976) o altre operazioni successive.

Un primo aspetto che sembra importante annotare è quello della cosiddetta “segretezza” dell’Agricola Cornelia SpA, in particolare l’idea a cui Baruchello fa riferimento in *How to Imagine* di “denying the need for a public”.¹⁸⁵ Di certo, vi era un riferimento al “silenzioso” lavoro duchampiano. Già nel 1962, appena dopo aver conosciuto Duchamp, Baruchello appuntava: “Le *grand bonhomme* deve vivere nascosto, dice. Se partecipa al mercato, alle tendenze etc. non potrà più operare in libertà”.¹⁸⁶ Ritiro e autonomia dell’artista andavano dunque di pari passo. Tuttavia, Baruchello non era monasticamente isolato in campagna, alle attività dell’Agricola Cornelia partecipavano l’amico, custode e tuttore Alfonso e la sua famiglia; contadini, allevatori, pastori e apicoltori; vi soggiornarono per brevi o lunghi periodi familiari e amici (lo stesso Henri Martin che registrerà il racconto di Baruchello); gli stessi animali – le pecore, le mucche, o i cani i cui nomi sono elencati in uno dei suoi quadri –,¹⁸⁷ sono da annoverarsi tra i molteplici produttori-partecipanti. Un indizio su cosa intendesse l’artista dicendo di voler provare a “negare il bisogno di un pubblico”, si trova ancora nelle sue parole. Dice, infatti:

People look at something as art not because of the quality of life that goes into it or that stands behind it, but only because of its destiny or destination with respect to a public. They’ve learned the lessons of conceptualism all too well.¹⁸⁸

Quello che Baruchello voleva tenere all’oscuro delle sue operazioni era il “pubblico dell’arte”: quello che uso alle sperimentazioni delle neo-avanguardie identificava un oggetto o un’azione – linguistica, fisica o immateriale che fosse – come artistica attraverso il suo contesto (mostra, evento, spettacolo) o la sua destinazione (museo,

¹⁸⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

¹⁸⁶ G. Baruchello, appunto inedito, 12 settembre 1962, citato in M. Favero, *Biografia*, cit., p. 373.

¹⁸⁷ I nomi dei cani (Tarzan, Lilla, Thor, Asta, Troll, Santo, Cinque, Suzi, ecc) sono elencati vicino ai lotti di terreno dell’Agricola Cornelia come anche i nomi delle coltivazioni e degli orti (zucchine, spinaci, sedano, ecc) in *Agricola Cornelia IV. Vue à vol d’oiseau de l’ensemble*, 1978, media diversi su cartone, 33x40 cm.

¹⁸⁸ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

galleria, rivista, mercato). Anche quando questi *statement* si ponevano in luoghi pubblici o non solitamente dedicati all'arte – i *wrapping* di Christo –, oppure quando dichiaravano di voler rifiutare la produzione di oggetti per evitarne la mercificazione. Baruchello si diceva confuso alle affermazioni di chi ipotizzava che l'arte potesse esistere senza oggetti, non era a questo che era interessato:

It only gets down to a cynical analysis of the way art can sometimes be interpreted as a kind of role game between artist and spectator. All of that intellectualism boils down to a disabused and entirely cynical version of sociology [...]. But if you try to get rid of the idea of the public, that's a little different.¹⁸⁹

Non era inoltre interessato a rivolgersi al pubblico dell'arte per creare genealogie e dire di essere stato “the first to do this or that”;¹⁹⁰ il suo lavoro voleva saltare di pari passo palcoscenici, mediatori e spettatori per indirizzarsi direttamente, senza filtri, dall'artista a tutto il resto del mondo. Nel caso dell'Agricola Cornelia SpA, non vi era un pubblico di spettatori non solo perché Baruchello avesse scelto di non esternare pubblicamente la sua operazione, ma soprattutto perché chiunque, per caso o per interesse, fosse coinvolto nelle sue attività ne era, di fatto, già all'interno.

Qui s'inserisce allora la seconda osservazione da fare riguardo l'Agricola Cornelia, cioè sulla struttura interna di questa “corporation”. Baruchello era consapevole che questa sua società artistica avrebbe inoltre implicato il ripensamento di relazioni di lavoro riguardanti la gestione della terra e delle sue produzioni.¹⁹¹ Se il suo rapporto con Alfonso e i suoi familiari andava oltre quello tra datore di lavoro e impiegato, in una sorta di entusiasta complicità tra neofiti della coltivazione (seppure il suo aiutante dichiarasse competenze agricole per ogni situazione), i vicini, le maestranze, gli agricoltori e i pastori chiamati di volta in volta a sopperire con la loro esperienza ai problemi che si presentavano erano legati a precise regole d'ingaggio, di tempo e stagione, dettate dalla scienza agricola. Anche queste entrarono negli archivi dell'Agricola Cornelia SpA sotto

¹⁸⁹ Ibidem.

¹⁹⁰ Ibidem.

¹⁹¹ “I know too that revisiting the myth of the land would have been somehow incomplete without a revivitation, as well, of the work relationships that are built on the land”, ibidem.

forma di calcolo di salari, di costi, in tabelle e annotazioni.¹⁹² Come si è già detto, l'impresa della società era assolutamente antieconomica, e spesso i calcoli non tornavano. Tornavano invece utili i “sottoprodotti” dell'Agricola Cornelia, che all'insaputa dei collezionisti andavano a finanziare la più vasta operazione di Baruchello e quelli che a un qualunque agricoltore sarebbero parsi degli errori colossali.¹⁹³ Per esempio, coltivare delle barbabietole da zucchero così grandi da non poter essere raccolte dalle macchine; oppure acquistare delle pecore già ammalate e non sapere come curarne le infezioni. Nella decisione di coltivare la terra per fini artistici doveva dunque rientrare anche questo “calcolo dei costi di una pittura in un possibile Soviet”.¹⁹⁴ Le attività dell'Agricola Cornelia avevano dei costi reali e la sua vita seguiva i ritmi e i ruoli di una vera e propria organizzazione di lavoratori (umani e non), in questo caso non finalizzata al guadagno economico. Baruchello fu sempre molto preciso nella definizione dei ruoli ricoperti all'interno dell'Agricola Cornelia SpA:

[...] it's a question of being sensitive to the roles that people can decide to play, and this question of the different ways of living with things and of dealing with them in terms of different personal functions and engagements is something to which I've become quite sensitive. [...] Everybody does what he does best, everybody does his own job, and I've tried to continue to do what I've been defining over the years as my job and I've never had reason to feel that was a mistake.¹⁹⁵

L'artista aveva imparato anche a far nascere un vitello, ad aggiustare macchinari o intervenire in casi di emergenza, perché la realtà dell'Agricola Cornelia non ammetteva

¹⁹² Si vedano, per esempio, le pagine de “L'agricoltore romano”, 15 agosto – 15 settembre 1976, con tabelle dei salari mensili o orari e dei minimi retributivi per le varie maestranze (agricole, florovivaistiche, addetti all'allevamento e alla pastorizia), conservate presso FB. Anche, conti economici e calcoli mensili o annuali tenuti da Baruchello, come il manoscritto *Alfonso gestione pecore*, 1978, FB.

¹⁹³ “Gino D.M. che ha ordinato l'oggetto dove sono le pecore e altro non saprà mai che i suoi soldi andranno a pagare gli errori di B. nel farsi pastore per motivi artistico-sperimentali. Storia questa che [...] ci porta più in là, a un discorso non solo di compenetrazione, diciamo, mentale ma di congiunzione economica di costi e ricavi che la dice lunga sugli eventuali e corretti commenti di possibili critici dell'economia politica di fronte alla A.C. E qui la natura di Società per Azioni, soccorre”; G. Baruchello, *Racconta Malinowski che*, in Id., *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*, cit., p. 13.

¹⁹⁴ G. Baruchello, voce *Macchinario agricolo*, in *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*, cit.

¹⁹⁵ G. Baruchello, H. Martin, *How to Imagine*, cit., s.p.

giustificazioni d'incompetenza o atteggiamenti auto-indulgenti.¹⁹⁶ Tuttavia, Baruchello non si sostituiva agli agricoltori o pastori di mestiere, ma continuava a essere artista, ponendo al suo lavoro obiettivi più ambiziosi rispetto, per esempio, alla semplice realizzazione di decorazioni, utensili o accessori in stile “rustico”.

Dove non era possibile rintracciare nel duro lavoro di coltivazione, allevamento e di cura uno scopo economico e nemmeno di *loisir*, Baruchello affermava che questa scelta assolutamente arbitraria era giustificata dalla sua decisione di auto-investirsi della responsabilità di “adepto” alla “coltura”.¹⁹⁷ L'onere della cura del più che concreto ecosistema della campagna romana, che attraverso il suo mestiere d'artista diveniva soprattutto “coltura” diretta della realtà perché generasse possibilità autonome d'immaginazione, libere e non mediate da palcoscenici o “sistemi” (come quello della committenza e del mercato dell'arte) che ne annullassero il potenziale, normandolo.¹⁹⁸ Si è già fatto riferimento ad altre opere di Baruchello – i *long distance happenings*, inclusa l'operazione *One man billboard* (1968) (vedi I), o la stessa *Artiflex* – come delle attività che scavalcavano gli ambiti normativi per ricercare, da distanza, un impatto diretto, che costringesse a una partecipazione non filtrata il non-pubblico dell'arte. Le “activities” dell'Agricola Cornelia SpA possono forse allora essere viste come delle “colture” sperimentali, portate avanti in un “mesocosmo” (un cosmo “di mezzo”; una porzione di ecosistema creata per i test in Ecotossicologia) tutto dedicato a un'immaginazione “sovversiva”.

¹⁹⁶ “You come up against things that have energies and meanings, things that involve pain and suffering, [...] things that make you act out of a sense of ethic”, *ibidem*.

¹⁹⁷ “There’s always something though that gives you the right to be arbitrary, and here that right is mediate by the adept’s assumed responsibility for taking care of the earth, for considering and cultivating the earth. [...] but more than that I’m involved with the imagination itself and the discovery that you get much further along when you apply your imagination to things that are real, to something factual, to an object”; *ibidem*.

¹⁹⁸ Un'interpretazione dell'Agricola Cornelia dal punto di vista delle teorie di “performatività degli atti linguistici” è stata data da Micheal A. Principe: “Words need a context in order to be meaningful, so Baruchello gives a context to his farm by calling it art. This is to enlist art in the human projects that constitute history. He does this by turning the farm into a kind of speech. [...]The aesthetic with which Baruchello operates is one that is *enabling*. His art in having gone over into the world gives us an aesthetics of the everyday in which it is possible for us to act, create, and find direction”, M. A. Principe, *Danto and Baruchello. From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in A. Light, J. M. Smith (a c. di), *The Aesthetics of Everyday Life*, New York, Columbia Univeristy Press 2005, pp. 62-63.

“Sovversivi” erano secondo Tommaso Trini le fiabe e gli *epos* che scaturivano dai quadri di Baruchello.¹⁹⁹ A loro proposito, Gilbert Lascault precisava inoltre che: “Rifiutare le fiabe, rifiutare gli dei (come fanno certi militanti puritani) è lasciare alle religioni istituzionali un certo fascino. Coloro che si oppongono alle religioni ufficiali devono usare anch’essi i piaceri del mito”.²⁰⁰ La metodologia mitopoieutica dell’Agricola Cornelia Spa seguiva in qualche modo le stesse indicazioni che l’artista precisava riguardo la sua “soft technology”: l’essere connessa al lavoro manuale e all’appropriazione; non costituirsi come immediatamente utile agli altri (“al proletariato”), ma utilizzare esperienze solitamente definite come non-artistiche (“del proletariato”),²⁰¹ per immaginare “possibili rivoluzioni culturali da realizzare”.²⁰² Ecco dunque venire alla luce il progetto etico di Baruchello del fare arte per tutti gli altri; del coltivare la terra per iniziare un discorso su cosa potrebbe voler dire il “‘contoterzi’ in pittura”.²⁰³

¹⁹⁹ T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., pp. 18-19.

²⁰⁰ G. Lascault, *Baruchello ovvero del diventare nomadi*, cit, s.p.

²⁰¹ G. Baruchello, citato in T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 76.

²⁰² T. Trini, *Introduzione a Baruchello*, cit., p. 80. Tra le “possibili rivoluzioni culturali” si può includere quella suggerita in una delle definizioni che Baruchello dà dell’Agricola Cornelia, quando afferma si tratti di una raccolta di materiali “che serviranno forse a B. (o a altri) per pensare in futuro con più chiarezza la preistoria della ginocrazia e la lotta delle donne”; G. Baruchello, testo inedito [1977 ca.], citato in C. Subrizi, *Piccoli sistemi*, cit., p. 82.

²⁰³ G. Baruchello, voce *Macchinario agricolo*, cit.

IV.

Pieghe istituzionali.

Mostre informative e spazi d'incontro

Certo sono qui riportati [...] fatti e situazioni che nulla sanno di una certa cultura e dei suoi musei, ma di cui sarà bene prendere atto, e non per placare coscienze e per classificare fenomeni, ma per farsi inquieti e insoddisfatti, per ridimensionare i valori acquisiti, per rivedere con gli occhi di chi ci guarda ciò che noi guardiamo.

(Giovanni M. Accame, 1975)

[...] chi fa operazioni nel sociale o un certo tipo di lavoro nel quartiere si trova di fronte ad una serie di risultati che sono estremamente complessi nel loro giudizio di valore, quindi dobbiamo stare attenti nell'usare i vecchi metodi dell'estetica per poterli decifrare. [...] sia quello che proviene dall'artista [...] ma soprattutto [...] i risultati che vengono come risposta.

(Riccardo Dalisi, 1976)

Ha ancora un senso parlare di "attività artistica in rapporto con il sociale"? A molti la formula non piace, soprattutto per quell'aggettivo sostantivato, che suscita diffidenza.

(Ugo Guarino, 1978)*

Nel 1978 l'artista triestino Ugo Guarino, insegnante, illustratore e collaboratore del gruppo "Psichiatria Democratica" di Franco Basaglia, ironizzava sulle definizioni della critica d'arte: "La più attuale nozione di ambiente è quella di ambiente come sociale, urbano e non' così sostengono i promotori del padiglione italiano del Settore arti visive alla Biennale di Venezia: dire questo anche se genericamente esatto non è del tutto

* G. M. Accame, *Cultura come trasformazione*, in *Avanguardie e cultura popolare*, cit., p. IV; R. Dalisi, in *Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive* (Venezia, Giardini della Biennale, 18-19 luglio 1976), trascrizione dattiloscritta, ACAC, p. 51; U. Guarino, *Nella scuola nella fabbrica nel manicomio*, "Brera Flash" III 8 [1978], p. 9.

sufficiente”.¹ Questa locuzione – “ambiente come sociale” – non era sufficiente nemmeno per altri artisti che avevano fatto del lavoro sul campo il loro metodo privilegiato. Come l’architetto Ettore Pasculli, membro del milanese Laboratorio di Comunicazione Militante che, già immediatamente dopo la chiusura della Biennale nell’autunno del 1976, lamentava lo “schematismo” e il “particolarismo” di chi aveva tentato di dare un tema e dividere per indirizzi le pratiche di tanti gruppi, incluso il proprio.²

Le diverse esperienze sperimentate da Riccardo Dalisi, dai gruppi campani riuniti attorno al critico Enrico Crispolti, la stessa *Operazione Roma Eterna*, i tentativi di committenza partecipata del Comitato promotore Piazzetta a Sesto San Giovanni e le pratiche raccolte e divulgate dalle riviste di Ugo La Pietra erano state infatti incluse, insieme a molte altre, nell’offerta espositiva della Biennale veneziana del 1976, nel padiglione italiano dal titolo *Ambiente come sociale*, coordinato da Crispolti stesso e da Raffaele De Grada. Come si vedrà in questo capitolo, la vasta raccolta documentaria operata da Crispolti s’inserì in modo del tutto particolare nelle attività dell’Ente veneziano e, se ebbe pochi riscontri da parte di una scettica critica d’arte, costituì un primo momento d’incontro per tutti gli artisti e gruppi che vi furono invitati, che tuttavia non si trovarono a loro agio nei parametri imposti.

La mostra organizzata nel 1976 da Crispolti non era stata però la prima a voler documentare queste esperienze all’interno di un’occasione espositiva istituzionale. Se, infatti, le pratiche partecipative e progettuali, alcune delle quali sono state qui analizzate, comunicavano soprattutto tramite riviste, fogli e quaderni autogestiti – spesso prime piattaforme di presentazione e sperimentazione cartacea dei loro propositi – fu proprio la redazione della rivista “Casabella”, in collaborazione con il critico d’arte Giovanni Maria Accame, a realizzare una prima “mostra informativa” o didattica, intitolata *Avanguardie e cultura popolare*, che raccolse gruppi e materiali a Bologna nel 1975.

In questo capitolo si cercheranno di chiarificare le ragioni e l’impostazione di queste scelte espositive. In particolare, come queste “piegarono” l’interpretazione di documenti e vicende – di fatto tutte esterne al sistema artistico – in funzione delle rispettive politiche culturali. La metà degli anni Settanta fu un momento particolare per le istituzioni artistiche italiane: da un lato, sembrarono godere del favore di una politica più

¹ U. Guarino, *Nella scuola nella fabbrica nel manicomio*, cit., p. 9.

² E. Pasculli, *Ipotesi iniziale di approccio e rapporto con il “sociale”*, “Brera Flash” 1, ottobre-novembre 1976, s.p.

attenta a esigenze di conservazione, divulgazione – o “democraticizzazione” come si sosteneva allora – e decentramento di funzioni e finanziamenti (dello stesso periodo è l’istituzione del Ministero per i beni culturali e ambientali). Dall’altro, i loro programmi vennero assorbiti nel clima politico d’allora – delle elezioni amministrative del 1975 vinte in maggioranza dalla sinistra e di quelle politiche del 1976, che videro l’inizio dei governi di cosiddetta “solidarietà nazionale” tra i partiti della sinistra e la Democrazia Cristiana.

Sulla spinta istituzionale a un’unificazione d’intenti in nome della difesa dei “valori della democrazia”, s’inserirono tutte quelle interpretazioni e classificazioni di stampo socio-antropologico che caratterizzarono le due mostre, in particolare quella veneziana. Come notato dagli artisti stessi, che si ritrovarono poi tra loro a mostre chiuse, vi furono un’effettiva confusione e una grande distanza non solo tra la presentazione istituzionale e la realtà delle esperienze stesse, ma soprattutto tra le ambizioni d’inclusione di un nuovo pubblico e i movimenti e problemi che stavano emergendo in quel periodo (dalle lotte delle donne e degli omosessuali a quelle del precariato e del proletariato giovanile, dalla diffusione dell’eroina alla mancanza di spazi comunitari). Nei due anni successivi alla mostra veneziana, gli artisti, i gruppi, i collettivi e le cooperative che qui si erano incontrati, cercarono di rimettere in discussione il proprio lavoro, proprio perché lo sentirono come travisato. Lo faranno ancora una volta in spazi esterni a quelli delle istituzioni culturali, anche se, risentendo forse anche loro della differenza generazionale, non riusciranno in quel momento a superare il mero dibattito o narrazione di quanto sperimentato negli anni passati.

IV.1.

Una mostra di “Casabella”:

Avanguardie e cultura popolare a Bologna

L’occasione espositiva che per prima tentò di fare il punto su alcune delle esperienze artistiche, architettoniche e di design a cavallo tra impegno, etica, partecipazione e creatività emerse nel corso degli anni Settanta fu una mostra “didattica”. Curata dal critico d’arte Giovanni Maria Accame e dall’architetto e redattore di “Casabella” Carlo

Guenzi, la mostra era intitolata *Avanguardie e cultura popolare* e aprì il 1 maggio 1975 a Bologna, inaugurando insieme ad altre iniziative la nuova Galleria d'Arte Moderna.³

A parte il voluminoso catalogo, che a detta dei curatori ne rappresentava l'“estensione inscindibile” e allo stesso tempo una sua “espressione autonoma”,⁴ pubblicando oltre i documenti delle ricerche esposte anche nuovi testi critici scritti per l'occasione, non sono rimaste molte tracce di questa mostra. Qualche fotografia d'allestimento ritrae alcuni degli artisti al lavoro, mentre alcune opere, installazioni e pannelli esplicativi sono visibili dalle fotografie dell'inaugurazione che, importante momento istituzionale, vide la visita di personalità come il Segretario del PCI Enrico Berlinguer e Giuseppe Spadolini, a capo del neonato Ministero per i beni culturali e ambientali. Il Segretario aveva ribadito le ragioni del “compromesso storico” a marzo, al XIV Congresso nazionale del PCI, e visitava la nuova Galleria bolognese, dove aveva trovato collocazione il grande quadro de *I funerali di Togliatti* (1972) di Renato Guttuso di proprietà del partito.⁵ Il Ministro era a Bologna, oltre che per inaugurare il nuovo corso del Museo – prima sprovvisto di sede –, anche per partecipare ai lavori del convegno *Per un nuovo museo d'arte moderna / museo città territorio*, insieme a personalità come Argan, Renato Barilli, Palma Bucarelli, Pier Luigi Cervellati, Andrea Emiliani, Arturo

³ Le attività inaugurali della Galleria d'Arte Moderna, coordinate da un comitato composto da Giovanni M. Accame, Giorgio Celli e Franco Solmi, inclusero: al Palazzo dei congressi e della cultura, il convegno *Per un nuovo museo d'arte moderna / museo città territorio*; alla Galleria d'Arte Moderna le mostre: *Arte del '900 a Bologna e in Emilia nelle raccolte comunali* a c. di F. Solmi; *Giorgio Morandi* a c. di L. Vitali; *Luciano Minguzzi* a c. di M. Valsecchi; una mostra dedicata a Francesco Arcangeli; *Nascita di un museo* reportage fotografico di Antonio Masotti; l'azione di Fabio Mauri *Intellettuale* con la partecipazione di Pier Paolo Pasolini; *Luciano De Vita* a c. di A. Emiliani; *Xanti Schawinsky* a c. di F. Solmi; *Avanguardie e cultura popolare* a c. di G. M. Accame e C. Guenzi; al Pilastro: *Il Gorilla Quadrumàno* della Compagnia del Gorilla di Giuliano Scabia. *Un museo oggi. Programma dell'attività inaugurale maggio/luglio 1975*, Bologna, Comune di Bologna-Galleria d'arte moderna [1975], s.p.

⁴ G. M. Accame, *Cultura come trasformazione*, cit., p. III.

⁵ “*Intesa e lotta di tutte le forze democratiche e popolari per la salvezza e la rinascita dell'Italia*”. *Il rapporto di Berlinguer al XIV Congresso del PCI*, “L'Unità”, 19 marzo 1975, pp. 7-12. Guttuso aveva donato il quadro al PCI e chiesto che fosse esposto in permanenza a Bologna. Dopo un primo tour in Russia, l'opera era stata esposta nel 1974 a Bologna a Palazzo d'Accursio, prima di essere trasferita nella nuova Galleria d'Arte Moderna; *Renato Guttuso. Funerali di Togliatti* (Bologna, Galleria di Palazzo d'Accursio, gennaio-febbraio 1974), Bologna, Labanti e Nanni 1974.

Quintavalle, ma anche Giuliano Scabia, Bernardo Bertolucci, Enzo Mari e Pierre Gaudibert – ex direttore dell’ARC (Animation, Recherche et Confrontation) di Parigi.⁶

Non stupisce allora che una delle poche recensioni a menzionare *Avanguardie e cultura popolare* fosse quella de “L’Unità”, che sottolineò come la sezione della nuova Galleria, dedicata a “didattica e sperimentazione”, fosse la più vivace ed eterogenea, garantendo “una decisa proiezione dell’attività [...] nel territorio, a contatto diretto con la realtà sociale”.⁷ Una politica di “decentramento” delle attività culturali era in discussione a Bologna già all’inizio del decennio, quando l’Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche iniziò un percorso di attività espositive parallelo al progetto di aprire un nuovo polo culturale – museale e fieristico – a nord della città, dov’erano in corso anche i lavori del complesso progettato da Kenzo Tange.⁸ L’Ente, nato nel 1964 e responsabile delle edizioni della Biennale della Giovane Pittura come di quelle d’arte antica, riuniva Comune, Università, Sovrintendenze e altri attori cittadini per promuovere un modello culturale rivolto al grande pubblico, in particolare dopo le contestazioni alle istituzioni artistiche del Sessantotto.⁹ Tra chi ne chiedeva l’abolizione e chi s’interrogava sul nuovo ruolo sociale che avrebbero dovuto assumere, l’Ente presieduto dal sindaco comunista Renato Zangheri decise di sperimentare le linee maggiormente in discussione nelle sedi istituzionali: attività interdisciplinari, coinvolgimento di ogni ceto sociale, iniziative decentrate e permanenti, non solo legate ai singoli eventi, ma che costituissero possibilmente un centro di documentazione o, nel caso di Bologna, un museo a venire.¹⁰

⁶ Comune di Bologna Galleria d’Arte Moderna, *Un museo oggi. Atti del convegno internazionale per un nuovo museo d’arte moderna / museo città territorio / 2, 3, 4 maggio 1975*, dattiloscritto [1975], MAMbo.

⁷ *Intenso programma di attività nella Galleria d’arte moderna*, “L’Unità”, 6 maggio 1975, cartella rassegna stampa inaugurazione, MAMbo.

⁸ P. Riani, *Bologna bis*, “Casabella” 345, febbraio 1970, p. 4.

⁹ G. M. Restuccia, *L’Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d’Arte Moderna di Bologna*, “Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell’Università di Bologna” 1, gennaio 2014, pp. 157-67, <http://figure.unibo.it/article/view/4088>.

¹⁰ *Nuovo ordinamento dell’Ente autonomo “La Biennale di Venezia”*, Atto C. 3579, proposta di legge, testo unificato approvato dal Senato della Repubblica, 20 luglio 1971. In attesa dell’apertura di una sede per la Galleria d’Arte Moderna di Bologna, le mostre dell’EBMA ne costituiscono una prova generale. Se il critico Franco Solmi preferiva sviluppare un’istituzione simile all’ARC diretta a Parigi da Pierre Gaudibert, Accame e Renato Barilli proponevano come modello le Kunsthalle tedesche. F. Solmi, lettera a L. Cremonini, Bologna, 3 maggio 1971; G. M. Accame, R. Barilli, proposta dattiloscritta all’EBMA, Bologna, 10 novembre 1971, AMAA.

In questo percorso vanno collocate le mostre che precedettero l'inaugurazione della Galleria nel 1975, come *Art in revolution: arte e design sovietici 1917-1927* (1971), *Conoscenza e coscienza della città: una politica per il centro storico di Bologna* (1974), ma soprattutto la grande rassegna interdisciplinare, allestita in diverse sedi in città, intitolata *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto: arte/iconografia politica, cinema, comunicazioni di massa, musica, teatro, urbanistica e architettura* (1972-73), che sostituiva l'edizione della Biennale di pittura e allo stesso tempo si proponeva come modello per le attività del futuro museo.¹¹

In occasione di *Tra rivolta e rivoluzione* fu pubblicato un grande catalogo "documentario" di più di seicento pagine, il cui formato verrà ripreso per *Avanguardie e cultura popolare* e in altre occasioni. Una delle sezioni della mostra del 1972 era stata dedicata a urbanistica e architettura. Curata da Accame, la sezione presentava atteggiamenti "sperimentali" rappresentati, tra gli altri, dalle ricerche di Enzo Mari, dalla *Roma da disfare* di Leonardo Mosso e Italo Insolera e dal piano partecipato per Rimini di Giancarlo De Carlo, mentre grande visibilità era data ai progetti per il restauro del centro storico bolognese di Cervellati.¹² L'interesse di Accame per l'urbanistica e vicende eterodosse d'architettura e design si era già manifestato in una precedente proposta all'Ente. Redatta insieme a Barilli nel 1971, questa includeva progetti per una mostra sugli *Aspetti del design in Italia* e un'altra intitolata *La cultura separata: radicamento estetico ed espressivo*, che intendeva documentare esperienze di "architettura della necessità", di "espressione popolare" e "costruzioni tecnico-industriali". Infine, rifacendosi alle tesi di Argan e Menna sulla progettazione dell'"ambiente umano" (vedi I.2.2), i due critici avevano presentato anche una possibile manifestazione intitolata *Design per la comunità*.¹³

Membro del Comitato coordinatore per le attività inaugurali della Galleria bolognese, Accame riprese dunque questi suoi interessi chiedendo a Guenzi di collaborare alla realizzazione di una mostra. Non era la prima volta che i redattori di "Casabella" riunivano in occasioni espositive le esperienze presentate nella loro rivista, due casi

¹¹ S. Catenacci, *Documenti d'arte impegnata: "Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto"*, Bologna 1972-73, cit.; F. Belloni, *Militanza artistica in Italia, 1968-1972*, cit., pp. 132-38.

¹² Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche, *Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto* (Bologna, Museo Civico, Palazzo d'Accursio, Palazzo dei Notai, Galleria Galvani, Quartieri del Comune, 25 novembre 1972 – 14 gennaio 1973), catalogo a c. di C. Pozzati, Bologna 1972, pp. 489-640.

¹³ G. M. Accame, R. Barilli, proposta dattiloscritta all'EBMA, cit.

precedenti erano stati quelli della sezione dedicata all'architettura curata da Mendini per la rassegna *Contemporanea* a Roma e della mostra *Design als Postulat – am Beispiel Italien*, organizzata a Berlino da François Burkhardt, Vittorio Gregotti, Guenzi e Franco Raggi, entrambe del 1973.¹⁴ La mostra bolognese fu tuttavia la prima a riunire queste e altre esperienze sotto il tema della “partecipazione”, in particolare affrontando il cosiddetto divario tra una cultura d'avanguardia e quella prodotta dai non-professionisti, allora compresa sotto il termine antropologico – ancora di sapore gramsciano – di “cultura popolare”.

Un taglio antropologico, originale ed eterodosso, era quello delle stesse “pagine gialle” di “Casabella”, la cui redazione era curata da Guenzi, e che dai primi anni Settanta avevano raccolto opinioni e nuove proposte dal mondo dell'arte, dell'architettura e del design, che scorrevano parallele alle ricerche su “lavoro manuale” e “creatività” della Global Tools (vedi II.3.).¹⁵ Molti dei membri del collettivo parteciparono, infatti, ad *Avanguardie e cultura popolare* con le loro ultime ricerche. Vi erano gli Archizoom con il loro “dressing design”; Mendini; Ettore Sottsass jr.; gli UFO; La Pietra con le sue indagini sui riti contadini; Superstudio con le ricerche sugli usi degli aborigeni australiani già cominciate con il gruppo sulla “Sopravvivenza” della Global Tools; quindi Filippo Alison, Dalisi e i loro collaboratori d'area campana, Michele Bonuomo, Biagio Jadarola, Edoardo Alamaro e Anna Liguori, il Gruppo Controinformazione di Nola. Questi convivevano con i progetti di Cervellati e dell'amministrazione pubblica di Bologna, con documenti sulla resistenza dei baraccati nel “campamento” di Santiago del Cile, sull'edilizia spontanea a Istanbul, ma anche con tesi più radicali come quelle di Fernanda Pivano sulle comuni, dell'ex-membro del Gruppo N e fondatore della rivista “Quaderni del progetto” Ennio Chiggio, o di Pietro Derossi e Carlo Giammarco, che si firmarono ancora come Gruppo Strum (vedi I.2.3). Non vi era un intento normativo, o una tesi interpretativa specifica, come non c'era mai stata nelle pagine di “Casabella”.

L'approccio più didattico di Accame si univa al senso etico di un cattolicesimo libertario

¹⁴ *Design als Postulat – am Beispiel Italien* (Berlino, Internationales Design Zentrum Berlin, 6 settembre – 14 ottobre 1973), Berlino, IDZ Berlin 1973.

¹⁵ Oltre il catalogo di *Avanguardie e cultura popolare*, “Casabella” pubblicherà una serie di articoli sul tema nei mesi precedenti e seguenti la mostra, in particolare: M. Dezzi Bardeschi, *Il solino di Golia: Per una psicanalisi dell'avanguardia*; *Note a margine della mostra “Avanguardie e cultura popolare” Bologna 1975*, cit.; il numero monografico *Cultura popolare e avanguardie*, a c. di C. Guenzi, “Casabella” 404-05, agosto-settembre 1975.

e agli interessi per gli archetipi formali di Guenzi, che a sua detta, si materializzavano nell'indagine presentata per la mostra da Bruno Munari sul design degli oggetti comuni, oggetti di autori ignoti.¹⁶

A chiarire come mai fosse così urgente riprende il tema della “cultura popolare”, retoriche di partito a parte, aiutano le indicazioni del testo di Eugenio Battisti, altra personalità eclettica interessata a questi temi già dagli anni Sessanta, che così spiegava:

“Popolare” significa, oggi, tre cose. Qualcosa nato dal “popolo”, o intimamente connaturato ad esso (ovviamente rinviando ad una definizione, sempre da riinventare, di “popolo”). Qualcosa di aulico e culto modificato o proposto in formule tali da divenire accessibile a larghe masse di fruitori (cioè la divulgazione nel miglior modo e secondo le migliori intenzioni). Terzo, qualcosa di speculativo, d'intenzionalmente degenerato, al fine di farne oggetto di speculazione, di renderlo vendibile in quantità larghissime perché rispondente al gusto o ai bisogni di chi può spendere.¹⁷

In sintesi, spontaneismo, didattiche paritarie e mitopoiesi, industria culturale di massa; tutti temi caldi in quegli anni di mutamenti economici e sociali. Temi che ricorrevano con frequenza anche nel dibattito artistico, se si pensa che anche un'associazione in bilico tra sperimentazione e mercato come gli Incontri Internazionali d'Arte a Roma ospiteranno nel 1976 un dibattito sulla cultura popolare organizzato dagli artisti dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva e dalla rivista “Nuova Cultura”, invitando l'antropologo Alberto Maria Cirese e alcuni membri del Circolo Gianni Bosio.¹⁸

Ritornando ad *Avanguardie e cultura popolare* a Bologna, le eterogenee esperienze raccolte da “Casabella” nel corso dei primi anni Settanta trovavano nella mostra un primo ordine chiarificatore, anche se non gerarchico, unendosi a vicende più propriamente bolognesi. Come i testi e l'apparato iconografico nel catalogo, così anche i materiali in mostra erano suddivisi in quattro settori: *Questioni e problemi; Pratica attiva della cultura popolare e folklore; Istituzioni e servizi sociali; Distruzione dell'oggetto e*

¹⁶ Colloquio dell'autrice con Carlo Guenzi, Milano, 13 settembre 2013. B. Munari, *Oggetti d'uso comune: compasso d'oro a ignoti*, in *Avanguardie e cultura popolare*, cit., pp. 236-39.

¹⁷ E. Battisti, *Popolare uno, due, tre*, ivi, pp.40-43.

¹⁸ *Dibattito sulla cultura popolare*, Roma, Incontri Internazionali d'Arte, Palazzo Taverna, 8 marzo 1976, registrazione e trascrizione gentilmente fornita da Carmelo Romeo.

nuove ipotesi. In queste aree erano distribuiti oggetti (come i *Cartapestemi* di Dalisi, quelli “comuni” raccolti da Munari, o gli arredi per scuole e asili di Guenzi), disegni, proiezioni di film, videotape, diapositive e pannelli fotografici (di La Pietra, delle attività dei gruppi campani o del Comune di Bologna), affiancati da uno speciale programma audiovisivo con registrazioni musicali (audizioni di “materiale etnofonico” raccolto in Emilia Romagna) e da un apposito servizio di consultazione bibliografica.¹⁹

La dimensione “partecipativa” di tutte queste operazioni era sintetizzata da Accame come possibilità di “muoversi insieme”, cioè di trasformare gli abiti culturali non circoscrivendoli solo all’ambito delle idee, ma attraverso una pratica comune. Questo, proseguiva il critico nella sua presentazione a catalogo, poteva avvenire lavorando in due direzioni, entrambe esemplificate nella mostra:

[...] per prima cosa col tema assunto, che confronta e porta a confrontare i possibili contatti tra “forme” e “progetti” della cultura colta, specialistica e delle neo-avanguardie con “forme” e “progetti” della cultura popolare. Portando così ad una verifica diretta chi fa della cultura una professione con chi non ne ha altra cultura che il proprio modo di essere.²⁰

Questa prima prospettiva era quella di trovare “nel *disagio* e nella *necessità* una comune matrice d’azione”,²¹ nella speranza che intellettuali e “base democratica” potessero scoprire in queste spinte concrete non solo uno spunto di partenza, ma anche il proprio obiettivo. Una prospettiva che aveva caratterizzato le assemblee pubbliche e i gruppi di lavoro a Reggio Emilia tra 1969 e 1970, cui anche Accame aveva partecipato (vedi I.3.). La seconda direzione era quella suggerita dalla mostra per una futura politica museale, cercando d’indicare “criteri qualitativamente diversi”, oltre la mera esposizione d’oggetti artistici secondo approcci storici o tematici, e suggerire un “ri-uso” delle metodologie museografiche per aprire l’istituzione al confronto con il contesto cittadino.²² In questo senso andava l’organizzazione da parte del critico d’arte di altre attività nello stesso 1975, come *Pittura museo città* nel quartiere Irnerio di Bologna, realizzata in collaborazione

¹⁹ *Un museo oggi. Programma dell’attività inaugurale maggio/luglio 1975*, cit., s.p.

²⁰ G. M. Accame, *Cultura come trasformazione*, cit., p. III.

²¹ *Ibidem*.

²² *Ibidem*.

con studenti e insegnanti dell'Università, del Liceo artistico e gruppi di teatro e musica;²³ ma anche i suoi interventi nei convegni di museologia tenutisi a Bologna nel 1975 e nel 1976, in cui evidenziava il sottile limite tra progetti di ricerca “partecipati” e desiderio delle istituzioni di ampliare la gamma e il numero dei propri fruitori per scopi di maggiore profitto e consumo culturale.²⁴

In modo simile, in bilico tra ideologie partecipative e ingrandimento della propria offerta, si muovevano i programmi della riformata Biennale di Venezia, la cui prima edizione d'arte post-Sessantotto aprirà proprio nel 1976, e a cui l'Ente bolognese aveva fatto pervenire la proposta di includere nelle sue collaborazioni esterne la mostra *Avanguardie e cultura popolare*, in sintonia con il tema della rassegna, *Ambiente, partecipazione e strutture culturali* e, come vedremo, con il suo taglio allineato lungo i valori di una “cultura democratica e antifascista”.²⁵ La proposta dell'Ente non ebbe adito, tuttavia *Avanguardie e cultura popolare* fu un'importante occasione di prima esposizione di queste esperienze per il critico Enrico Crispolti, che tenderà a sua volta un'ancora più ampia ricognizione nella mostra da lui coordinata alla Biennale.²⁶

²³ *Un museo oggi. Programma dell'attività inaugurale maggio/luglio 1975*, cit.

²⁴ G. M. Accame, *Il museo tra democratizzazione e consumismo*, dattiloscritto accompagnato da lettera datata 11 maggio 1976; intervento al convegno internazionale *Un museo oggi: problemi del territorio / museo come servizio sociale / museo e mercato*, Bologna, Palazzo dei congressi, 25-26 maggio 1976, MAMbo.

²⁵ Regione Emilia Romagna, *Proposta sul tema “Avanguardia e cultura popolare”*, Museo d'arte moderna di Bologna, in *Proposte di collaborazione con altri enti*, cartella *Proposte 1975-1976*, Fondo Storico Arti Visive, busta 225, ASAC.

²⁶ “[...] nel maggio-giugno 1975 indicazioni significative erano venute dalla mostra *Avanguardie e cultura popolare*”, E. Crispolti, “*Opera ambiente*” e “*Arte nel sociale*”, in *La pittura in Italia. Il Novecento: le ultime ricerche*, vol. III, a c. di C. Pirovano, Milano, Electa 1994, p. 137.

IV.2.

*L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*²⁷

IV.2.1. Una nuova Biennale di “solidarietà internazionale”

Dopo quattro anni di attesa, nel luglio del 1976 i padiglioni ai Giardini della Biennale tornarono a ospitare la rassegna internazionale di arti visive, che aveva avuto luogo per l'ultima volta nel 1972. Sulla spinta delle contestazioni del 1968 si era portato a compimento quel processo di rinnovamento dell'istituzione veneziana richiesto con sempre più impellenza nel corso degli anni Sessanta. La nuova legge, approvata il 26 luglio del 1973, aveva sostituito il vecchio ordinamento fascista, facendo della Biennale un Ente autonomo “democraticamente organizzato”, ai fini di “promuovere attività permanenti e di organizzare manifestazioni internazionali inerenti la documentazione, la conoscenza, la critica, la ricerca e la sperimentazione nel campo delle arti”.²⁸ Il decreto apportava cambiamenti importanti: aboliva nominalmente i diversi “festival” (arte, cinema, teatro, musica) per attività culturali interdisciplinari e permanenti.

Sperimentazione e ricerca erano gli imperativi sottesi alla generalità delle indicazioni legislative che non specificavano i settori di intervento culturale. Altre lacune e ambiguità provocarono non pochi problemi, in particolare nella gestione dei rapporti con le rappresentanze internazionali. La politica di compromesso tra il governo democristiano e i partiti della sinistra portò alla divisione delle cariche del Consiglio direttivo secondo una rappresentazione “proporzionale” delle forze in causa.²⁹ Il medesimo indirizzo di collaborazione si rispecchiava nel piano quadriennale della nuova Biennale che, nel clima successivo al golpe cileno (1973) e agli attentati di Piazza della

²⁷ Parte delle ricerche concernenti questo caso di studio è stata pubblicata in S. Catenacci, “*L'ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976*”: note da un libro mai realizzato, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza*, a c. di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, Campisano 2015, pp. 317-24.

²⁸ *Nuovo ordinamento dell'Ente Autonomo La Biennale di Venezia*, Art. 1, L. 26 luglio 1973, n. 438.

²⁹ V. Martini, *La Biennale di Venezia 1968 - 1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari Venezia 2010-11, <http://hdl.handle.net/10579/1125>, pp. 169-175.

Loggia a Brescia e dell' *Italicus* (1974), si allineava secondo i principi unificanti di una “cultura democratica e antifascista”.³⁰

Il nuovo ruolo dell'ente come istituto pubblico di cultura portava con sé la necessità di allargamento del proprio pubblico al di fuori delle cerchie degli addetti al settore. La candidatura alla presidenza del socialista Carlo Ripa di Meana e la scelta dell'architetto Vittorio Gregotti come direttore del settore arti visive (da lui integrato con l'architettura) erano intese a distanziarsi dalle *querelles* interne al sistema artistico.³¹ Gli stessi “tecnici” chiamati a formare la Commissione arti visive rispondevano alle diverse anime del nuovo ente: Eduardo Arroyo, Maurizio Calvesi, Raffaele De Grada, Pontus Hultén e Silvano Giannelli.³² Enrico Crispolti e Tommaso Trini entreranno nella Commissione nel gennaio del 1976 per sostituire Calvesi e Giannelli dimessisi in disaccordo con i programmi dell'ente.³³

Gregotti aveva impostato il lavoro del settore secondo una metodologia per progetti. Questi coinvolgevano i nuovi organi della Biennale (i Gruppi Permanenti di Lavoro e l'Archivio Storico delle Arti) nonché le nazioni partecipanti, attraverso i convegni internazionali. Lo scopo era individuare un tema comune che, preciso ma flessibile a diverse interpretazioni, fungesse da sistema di controllo dell'eterogenea struttura della Biennale, in contrapposizione alle rassegne informative e al *laissez-faire* dei festival del dopoguerra.³⁴ Dopo gli anni di rodaggio contraddistinti dalla pluralità delle manifestazioni *Per la Libertà del Cile* (1975) e *Laboratorio Internazionale* (1975), organizzate in un clima tanto di sperimentazione quanto di instabilità economica e politica, nel 1976 il quadriennio si concludeva con quella che doveva essere l'edizione di verifica del lavoro progettuale svolto, inaugurata sotto il tema dell' “ambiente fisico” e della “partecipazione”.

³⁰ *Piano quadriennale di massima delle attività e delle manifestazioni (1974-1977)*, in *Biennale di Venezia, Annuario 1975. Eventi 1974*, Venezia, La Biennale di Venezia 1975, pp. 61-65.

³¹ V. Martini, *La Biennale*, cit., pp. 131-132; 154-156.

³² Rispettivamente: artista e critico spagnolo fuoriuscito; critico e professore di storia dell'arte a Palermo, poi a Roma; critico di “Corrente”, vicino al PCI; direttore del nascente Centre Georges Pompidou; critico, giornalista e produttore RAI.

³³ *Perché Calvesi si è dimesso dalla Biennale*, “Avanti!”, 2 luglio 1976.

³⁴ L. Alloway, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich (Connecticut) 1968; V. Martini, *L'evoluzione di un modello espositivo. La Biennale come entità nel tempo*, in F. e V. Martini, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Milano, Postmedia 2011, pp. 41-66.

IV.2.2. Le declinazioni, architettoniche, dell'ambiente

Al Congresso internazionale di progettazione del gennaio 1976 Gregotti presentò l'edizione imminente specificando due interpretazioni del tema ambientale: un concetto di "ambiente" legato alle relazioni sociali, secondo Gregotti caratteristico delle culture latino-americane e mediterranee, e quello fenomenologico di *environment*, più aderente alle forme di pensiero anglosassoni. Non è possibile sapere in che stadio della progettazione compaia questa divisione concettuale della prima proposta fatta da Hultén nel 1975.³⁵ Di certo, il tema ambientale fu filtrato dall'interpretazione di Gregotti, come delineata già anni addietro nel suo saggio *Il territorio dell'architettura* (Feltrinelli, 1966, riedito nel 1972 e nel 1975), in cui analizzava i rapporti tra progettazione architettonica e ambiente utilizzando principalmente strumenti della fenomenologia e della semiotica, calati in ogni caso in una visione storicistica. Un "ambiente totale", costituito dalla globalità della sua "forma fisica" in funzione dell'abitare umano, era sia oggetto sia obiettivo della progettazione, che ne restituiva un senso – una forma comunicativa o "poetica" dell'abitare – organizzandolo concretamente nella "situazione storica delle sue materie".³⁶ L'"ambiente" poteva essere quindi reinterpretato dall'architettura facendo ricorso ai saperi di discipline come la geografia scientifica, ma anche l'estetica del paesaggio (Gregotti si riferisce agli studi di Rosario Assunto), la tradizione anglosassone del *landscape design*, la comunicazione segnica dell'*environmental design*, piuttosto che l'esperienza corporea e allo stesso tempo storica dei materiali e dei rapporti interni a uno spazio.³⁷

Per quanto mai reso esplicito, la nuova Biennale d'arte si trovò dunque a essere organizzata attorno a un tema che nulla aveva a che fare con il dibattito artistico sull'opera d'arte e una sua "dimensione ambientale", ma che piuttosto problematizzava la relazione dell'architettura con le altre arti, ripresentando a metà degli anni Settanta alcuni problemi irrisolti del decennio precedente. In particolare, rimaneva aperto il confronto con le teleologie moderniste, affrontato nelle mostre e nei dibattiti di architettura inseriti da Gregotti nel programma della Biennale (*Werkbund 1907. Alle origini del design; Il*

³⁵ V. Martini, *La Biennale*, cit., p. 186.

³⁶ V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli 1975 (prima ed. 1966), pp. 43-53.

³⁷ Ivi, capp. II-III-IV.

razionalismo e l'architettura in Italia durante il fascismo; Europa-America. Centro storico-suburbio. 25 architetti contemporanei).³⁸

Questo tema progettuale generale, sostanzialmente generico, fu tuttavia un *escamotage* utile alla direzione per legare le variegate proposte dei padiglioni nazionali alle rassegne realizzate dalla Commissione: l'omaggio alla Spagna democratica, la mostra *Ambiente/Arte* curata da Germano Celant e la sezione italiana *Ambiente come sociale*, ospitate tutte nel padiglione centrale ai Giardini.

Le prime due mostre costituivano il nucleo di riflessione storica della Biennale. *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976* presentava le ricerche artistiche spagnole in relazione all'appena terminata dittatura franchista, sia nel loro porsi come atto di lotta interna o fuoriuscita, sia nei più sottili casi di sfruttamento da parte del regime. Chiariva così l'indirizzo dell'ente verso l'analisi del ruolo della cultura nelle lotte per una società democratica, adottato come valore di continuità dalla fine della Seconda Guerra Mondiale al presente.³⁹ *Ambiente/Arte* parlava invece il linguaggio interno al dibattito artistico e, in particolare, della nascente professione "curatoriale". A partire dal Futurismo in poi, presentava ricostruzioni di ambienti storici e opere realizzate *in situ*, in confronto diretto con lo spazio del padiglione, privato di ogni sua stratificazione decorativa. Il taglio e la metodologia di Celant potevano essere collocati nell'interpretazione fenomenica di *environment* di Gregotti e costruivano un discorso che, ripercorrendo le tappe salienti dell'espansione spaziale della pratica artistica, narrava piuttosto la storia dell'"esporre" come atto linguistico, lasciando alla presenza delle opere e all'interpretazione dello spettatore il difficile compito di coglierne le diverse peculiarità.⁴⁰

La sezione italiana doveva invece assumere il ruolo di momento sperimentale, completando così i dettami progettuali dell'ente. In realtà, quello che portò alla realizzazione di *Ambiente come sociale* fu un percorso travagliato, che vide la dimissione di Calvesi, indirizzato all'organizzazione di una mostra retrospettiva delle attività della Biennale, e la difficile definizione del tema su cui lavorare.

³⁸ L. C. Szacka, *Debates on display at the 1976 Venice Biennale*, in T. Arrhenius, M. Lending, W. Miller, J. M. McGowan (a c. di), *Exhibiting architecture. Place and displacement*, Zurigo, Lars Müller 2014, p. 98.

³⁹ *Spagna, avanguardia artistica e realtà sociale 1936-1976*, in *B76. Ambiente Partecipazione Strutture culturali, catalogo generale* (Venezia, Biennale di Venezia, 18 luglio – 10 ottobre 1976), catalogo a c. di B. Radice, F. Raggi, Venezia, La Biennale di Venezia 1976, vol. 1, pp. 176-186.

⁴⁰ G. Celant, *Ambiente/Arte: Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, La Biennale di Venezia 1977.

La decisione di operare un'indagine sulle esperienze sperimentali presenti in Italia venne presa dalla Commissione nel settembre 1975.⁴¹ De Grada fu incaricato di stilare una bozza di progetto, poi presentata al Consiglio direttivo in dicembre. Questa verteva sul concetto socio-politico di "habitat", interpretato nelle sue trasformazioni materiali, attraverso i binomi società agricola/industriale, periferia/città, immigrazione/lavoro. L'indagine di situazioni emarginate (un altro degli obiettivi della Biennale) era divisa per casi regionali (Lombardia, Emilia Romagna, Campania, Sicilia) e sviluppata secondo un approccio "realista" all'impegno culturale, dove operazioni di denuncia e documenti di lotta si univano a murali e canzoni popolari.⁴² Questo il progetto iniziale su cui interverrà Crispolti ampliando la nozione di "habitat" a quella di "ambiente sociale", in una visione estesa a molteplici tipologie di esperienze partecipate, e delineando una diversa concezione di impegno culturale, che non metteva da parte lo "specifico" linguistico dell'autore, ma piuttosto lo collocava in un rapporto di dialogo paritario, di "co-operazione". Una tesi che aveva iniziato a elaborare in esperienze e testi precedenti, soprattutto quelli che inauguravano la vicenda di *Volterra 73* e accompagnavano il periodo di progettazione della manifestazione *Operazione Roma Eterna* (1973-1976) (vedi III.1.).

Crispolti specificò quindi il tema della mostra da lui coordinata insieme a De Grada, ora ufficialmente intitolata *Ambiente come sociale*, con il sottotitolo *Proposte / azioni / esperienze / documenti di ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale*.⁴³ Questo estendeva in modo ragguardevole lo spettro della prima bozza di De Grada, includendo come "proposte", "azioni" e "documenti", tra gli altri, gli interventi scultorei di Francesco Somaini e Mauro Staccioli, le incursioni urbane di Ugo La Pietra, del Gruppo di Coordinamento e di Franco Summa, le esperienze nei quartieri napoletani dell'architetto Riccardo Dalisi, i laboratori teatrali di Vincenzo De Simone, le azioni del Collettivo Autonomo Pittori di Porte Ticinese e del milanese Laboratorio di Comunicazione Militante, le iniziative di committenza dal basso organizzate a Sesto San

⁴¹ *Relazioni delle riunioni della Commissione arti visive del 7 settembre e 8 novembre 1975*, Fondo Storico Arti Visive busta 225, ASAC.

⁴² R. De Grada, *Proposta per la sezione italiana* [ottobre 1975], Fondo Storico Arti Visive busta 250, ASAC.

⁴³ B76. *Ambiente Partecipazione Strutture culturali*, cit. Sulla mostra, a parte i resoconti del critico (E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale*, cit.), si veda: P. Regorda, *Biennale di Venezia 1976: la sezione italiana "Ambiente come sociale"*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2003-04.

Giovanni e nel rione Testaccio a Roma.⁴⁴ Per comprendere come effettivamente si materializzasse la proposta di Crispolti è utile ripercorrere l'itinerario che la mostra offriva ai visitatori della Biennale.

IV.2.3. *Ambiente come sociale: informare e coinvolgere*

Rilegata nelle sale del padiglione centrale comprese tra il giardino di Carlo Scarpa e le calli interne del sestiere di Castello e messa in ombra dalle adiacenti mostre istituzionali, *Ambiente come sociale* ebbe poco riscontro stampa, al di fuori di alcune polemiche locali e allusioni ai *videotape* italiani.⁴⁵ Avendo riunito in poco più di cinque mesi materiali grafici, fotografici, audiovisivi e sonori relativi a un'ampia gamma di esperienze di lavoro creativo sul territorio italiano, la scelta cadde su un allestimento "informativo".⁴⁶ La natura stessa delle operazioni, per la maggior parte prive di un prodotto oggettivo o ancora in processo di attuazione, ne escludeva l'esposizione dei "risultati". La mostra si concentrò quindi sull'obiettivo di documentare queste iniziative attraverso i materiali forniti dai protagonisti e la presenza degli stessi, chiamati a discutere le proprie

⁴⁴ Partecipanti in ordine di apparizione nel catalogo: Nino Giammarco; Francesco Somaini; Mauro Staccioli; Ugo La Pietra; Gruppo Salerno 75 (Mario Chiari, Antonio Davide, Ugo Marano, Giuseppe Rescigno); Fabio De Sanctis; Gruppo di Coordinamento (Maurizio Benveduti, Tullio Catalano, Franco Falasca); Riccardo Dalisi; Eduardo Alamaro; Vincenzo De Simone; Franco Summa; Crescenzo Del Vecchio; Humor Power Ambulante (Marta Alleonato, Carlo Fontana, Ernesto Iannini, Annamaria Iodice, Claudio Massimi, Silvio Merlino, Roberto Vidali, Giuseppe Zevola); Giuliano Mauri; Geri Palamara; Giuseppe Sciola; Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese (Gabriele Amadori, Narciso Bonomi, Mario Borgese, Corrado Costa, Nino Crociani, Giovanni Rubino); Laboratorio di Comunicazione Militante (Tullio Brunone, Nives Ciardi, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli, Adriana Pulga, Paolo Rosa); Eduardo Sanfrugo Lira, Ezio Camorani, Nino Cortesi e Alberto Giunchi; Gianfranco Baruchello; Giancarlo Cutilli, Roberta Filippi e Renato Petrucci; Fernando De Filippi; Gabriele Basilico, Giovanna Calvenzi, Raffaello Cecchi, Paolo Deganello, Giorgio Origlia, Licinio Sacconi e Giovanni Ziliani; Gruppo 8 Marzo (Saverio Terruso, Mariano Vasselai, Giovanni Conservo; Carlo Filosa; Giovanni Blandino, Paolo Signorino; Maria Luisa Simone, Xante Battaglia); Gruppo di Via Cusani (Pippo Brunetti, Massimo Perucchetti, Nino Forestieri, Marco Zanzottera, Luciano Bocchioli, Marina Simonazzi); Comitato Promotore *Piazzetta* Sesto San Giovanni (Giuliano Barbanti, Davide Boriani, Gabriele Devecchi, Mario Mondani, Riccardo Perego, Cesare Chirici, Aurelio Natali, Maurizio Vitta); Francesco Artibani, Sandro Baliani e Agostino Milanese; Gruppo "Cartari 2" (Maurizio Bedini, Egidio Cosimato, Piero Girotti); Ettore Consolazione, Gianluigi Mattia e Andrea Volo; gruppo IACP, Roma, Piano di zona n. 61 Corviale, coordinato da Mario Fiorentino.

⁴⁵ P. Regorda, *La Biennale di Venezia 1976*, cit., pp. 90-93.

⁴⁶ E. Crispolti, in *Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive*, cit., ACAC, pp. 53-57.

esperienze in un ciclo di mostre/dibattiti denominato appunto *Documentazione aperta*. Lo svolgimento del “percorso comunicazionale” era stato commissionato a Umberto Santucci, che nello stesso anno lavorerà con Crispolti alla mostra didattica sul Futurismo, realizzata esclusivamente con mezzi audiovisivi.⁴⁷ Il primo ambiente era finalizzato a coinvolgere il visitatore attraverso un sistema multiplo di proiezioni fotografiche (*multivision*) e una colonna sonora di accompagnamento.⁴⁸ A questa prima stanza “immersiva” seguivano una sala con quattro postazioni video e un’altra con proiezioni di diapositive, *videotape* (tra cui le videointerviste ai partecipanti realizzate da Luciano Giaccari) e registrazioni sonore. Riviste e altre pubblicazioni riguardanti le varie esperienze erano a disposizione del visitatore, che poteva fotocopiarle per fabbricare il proprio catalogo personale. Seguiva quindi l’ambiente per gli incontri ciclici, uno spazio flessibile e modificabile di volta in volta per ospitare sia dibattiti, sia esposizioni temporanee.⁴⁹

La mostra appariva come un insieme di stimoli eterogenei quanto lo erano le operazioni documentate. Il percorso espositivo puntava sull’eccezionalità del *multivision*, coinvolgente e spiazzante al tempo stesso, e la novità delle riprese filmiche e dei *videotape* per presentare al grande pubblico della Biennale queste esperienze eterodosse, che pur riprendendo fedelmente il tema e la volontà sperimentale della manifestazione non trovarono corrispettivo nelle opere presentate nelle altre sezioni, eccezion fatta per

⁴⁷ U. Santucci, *Il salone italiano inteso come percorso comunicazionale*, Fondo Storico Arti Visive busta 250, ASAC; *Futurismo. Mostra didattica organizzata dalla Accademia nazionale di San Luca in collaborazione con la Quadriennale nazionale d'arte di Roma* (Roma, Accademia Nazionale di San Luca, 11-30 dicembre 1976), a c. di E. Crispolti. Vedi anche, *Artevideo e multivision* (Milano, Rotonda della Besana, 5-18 marzo 1975), a c. di T. Trini, Milano 1975.

⁴⁸ Colonna sonora che univa rumori e voci dai materiali dei partecipanti a una composizione dall’artista Fabio De Sanctis; colloquio dell’autrice con Umberto Santucci, 20 marzo 2014.

⁴⁹ Incontri ospitati: *Un’esperienza nell’ospedale psichiatrico “Frullone” di Napoli*, A/Social Group (14 – 25 luglio); *Esperienze di animazione nelle scuole primarie*, Elisa Vincitorio (28 luglio – 8 agosto); *La riqualificazione urbana della zona (centro storico) a Milano*, Comitato di Quartiere Garibaldi (10 – 19 agosto); *L’esperienza del Monumento a Roberto Franceschi*, Enzo Mari (22 – 31 agosto); *L’operazione Palazzo di Arcevia*, Ico Parisi (3 – 12 settembre); *L’ecomuseo: l’esperienza del “Cracap”, Le Creusot, e il lavoro di Carlo Pomi a San Marino di Bentivoglio* (15 – 26 settembre); *I risultati della legge del 2%, suo rinnovamento, e problemi della committenza pubblica* (29 settembre – 10 ottobre); *Dibattito sul piano regolatore particolareggiato di Venezia*, s.d.

alcuni padiglioni stranieri.⁵⁰ Oltre a polemiche riguardanti la cattiva gestione e la scarsa promozione della mostra da parte dell'ente, è interessante riportare quelle sorte tra i partecipanti stessi.⁵¹ Riportate nelle trascrizioni del dibattito *Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive*, rimostranze e risposte aiutano a focalizzare le difficoltà non solo del progetto espositivo, ma soprattutto nella codifica di questi “nuovi metodi di intervento”.

Nelle intenzioni di Crispolti *Ambiente come sociale* avrebbe dovuto documentare alcuni “campioni” di diverse ricerche in corso, “iniziali ipotesi di approccio e rapporto con il sociale, e non invece conclusioni ottimali”.⁵² A orientare concettualmente il visitatore contribuiva il breve testo introduttivo del critico. Questo poneva come “urgenze” fondative delle esperienze presentate l'individuazione dell'ambito urbano e sociale come terreno di sperimentazione (al di là dei luoghi artistici deputati), la “nuova domanda” di partecipazione e autogestione dello spazio sociale e culturale da parte dei non addetti ai lavori, quindi la ricerca da parte di artisti e intellettuali di modalità di lavoro co-operative, dialogiche e paritarie. Di qui procedevano le sezioni caratterizzate da Crispolti in base alle tipologie di rapporto con “l'ambiente sociale” e di proiezione progettuale: conflittuale, di “riappropriazione” fisica o emotiva, spontaneistica, cooperativa e riformista.⁵³ Per quanto larghe queste “maglie” potessero essere, trasparivano dall'impostazione della mostra gli interessi metodologici di Crispolti, in particolare il suo approccio diretto e “pragmatico” alla documentazione e organizzazione di queste esperienze, oltre che un'attitudine propositiva più vicina a quegli “operatori” e movimenti “democratici” con cui collaborava tra Lazio e Campania (vedi III.1).

L'interesse per le istanze dei movimenti civili (didattica alternativa, decentramento e autogestione culturale) ben si allineava alle iniziative della Biennale, in particolare alle proposte dei Gruppi Permanenti di Lavoro, intenti all'organizzazione di dibattiti e laboratori nel territorio veneto. Il taglio informativo e di coinvolgimento secondo cui era articolata la mostra rispecchiava l'importanza data alla “comunicazione” come momento positivo, di conoscenza ed emancipazione, lasciando ai singoli operatori

⁵⁰ Olanda, Svizzera e Svezia affrontavano similmente il tema aggiungendo argomenti ecologici.

⁵¹ ASAC FS AV b 250, *Comunicato dei partecipanti alla sezione*, 18 luglio 1976.

⁵² E. Crispolti, in *L'ambiente come sociale*, Mirano 1976, p. 4.

⁵³ Nel testo di Crispolti: *Ipotesi e realtà di presenze urbane conflittuali; Riappropriazione urbana individuale; Partecipazione spontanea – azione poetica/politica; Partecipazione in rapporto con/attraverso l'ente locale; Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale.*

il compito di riflettere o meno sul ruolo del medium utilizzato.⁵⁴ In questo senso va interpretata la scelta dell'allestimento come “percorso comunicazionale”, didattico ed emozionale, e che, soprattutto nell'uso del *multivision*, reinterpretava, montandoli, i materiali forniti dai partecipanti.

Questo sistema di proiezioni fu il più contestato dagli operatori stessi. Nel dibattito seguente la mostra, lamentarono la perdita di identità delle diverse esperienze, la loro spettacolarizzazione, la mancata possibilità di scegliere il modo più adatto per esporle, in pratica, l'assenza di un dialogo più diretto tra operatori e coordinatori della sezione. Se le sale delle proiezioni furono tacciate di “oscurità” (visiva e concettuale), forse l'unico intervento che si inseriva adeguatamente, e trasversalmente, nell'allestimento erano le registrazioni inviate da Gianfranco Baruchello. *E io scasso la casa* diffondeva voci di proletari registrate a cavallo tra 1970 e 1971 in spezzoni di film sulle lotte per la casa; suoni che, estraniati dal loro contesto, immettevano un disturbo di fondo nelle “stanze dei bottoni” della Biennale “per disinnescarne o mandarne in corto i circuiti”.⁵⁵

L'operazione di Baruchello, secondo la dichiarazione dell'autore, non doveva essere intesa come artistica, era piuttosto un sabotaggio. Come furono codificate allora le altre esperienze presentate nella mostra? Qui sorge il secondo, e non meno importante, problema dibattuto tra partecipanti e curatori. Enzo Mari sollevò preoccupazioni sulla “qualità” e quindi sulla selezione, secondo giudizio di valore, di queste operazioni.

Rispondeva Crispolti:

[...] il problema della qualità non è della qualità estetica in senso formalistico che questo tipo di ricerca, non dico che rifiuta, ma indubbiamente accantona. [...] Quell[o] che occorre è un confronto, questa sezione non ha mirato n[é] sulla qualità estetica n[é] sulla qualità ideologica in senso massimalista [...]. Quello che contava era dare spazio ad un confronto tra posizioni diverse.⁵⁶

La replica del critico affrontava due urgenze caratteristiche di quel periodo in Italia. In anni in cui il dibattito politico pervadeva ogni aspetto della vita sociale, mettere in discussione la “qualità ideologica” di queste esperienze, piuttosto che la loro coerenza

⁵⁴ M. Mattern, *John Dewey. Art and Public Life*, “The Journal of Politics” 1, 1999, pp. 54-75.

⁵⁵ G. Baruchello, *E io scasso la casa*, in *L'ambiente come sociale*, cit., p. 28.

⁵⁶ E. Crispolti, in *Nuova domanda*, cit., ACAC, p. 38.

poetica ed etica, era fatto imprescindibile. Nello stesso dibattito, la critica d'arte Federica Di Castro chiedeva quale fosse il ruolo che i partecipanti intendessero ricoprire: “È conoscere una certa realtà, esprimere questa conoscenza o soltanto fantasticare attorno a certe cose? L'analisi dei fatti sociali, avvia anche un'analisi interiore [...]?”.⁵⁷ Se si cercava di distanziarsi dalla figura, d'espressione individuale ed eroica, dell'artista, tentando la fuga verso definizioni di “lavoratore”, “operatore” o “animatore”, non era tuttavia chiaro quali fossero le ripercussioni di questa nuova metodologia di lavoro e della pratica della collaborazione stessa sull'attività, più personale, degli artisti. In quegli anni, dal punto di vista della riflessione testuale, si produssero soprattutto polemiche “ideologiche”, mentre non mancavano le indagini sociologiche, che inquadravano questi tentativi nell'ambito di una mutata “professionalità”.⁵⁸

Il problema di un giudizio di carattere estetico, o linguistico, fu lasciato cadere di fronte a pratiche così diversificate, che attingevano al bagaglio progettuale dell'architettura, alle sperimentazioni del nuovo teatro, alle metodologie della didattica antiautoritaria, alla critica delle istituzioni “totali” e alle incursioni creative dei movimenti politici. Soprattutto, si riconobbe l'inadeguatezza dei canoni consueti nel valutare sia i modi operativi, sia le possibili potenzialità di questo agire creativo.⁵⁹ All'unanimità si espresse lo scontento per la gabbia istituzionale in cui la mostra era costretta, ma anche l'entusiasmo per l'occasione di confronto, spesso di primo incontro, tra promotori di un diverso fare artistico.

Più consona ai modi d'azione delle esperienze presentate era, infatti, la formula di *Documentazione aperta*. Il continuo alternarsi di incontri e brevi mostre, l'autonomia nel disporre dello spazio e di organizzare non solo opportunità di dibattito, ma anche vere e proprie attività, rispecchiava più profondamente l'impostazione di queste operazioni. Non ancora elaborate criticamente e strettamente legate allo specifico storico del periodo, esse trovavano qui un luogo aperto al confronto, per condividere le proprie poetiche d'intervento.

⁵⁷ F. Di Castro, *ivi*, p. 78.

⁵⁸ L. Vergine, *Attraverso l'arte: pratica politica / pagare il '68*, Roma, Arcana Editrice 1976; G. P. Prandstraller, *Arte come professione*, Venezia, Marsilio 1974.

⁵⁹ R. Dalisi, in *Nuova domanda*, cit., ACAC, p. 51.

IV.3.

Dopo la Biennale 1976.

Una rete d'incontri tra Roma, Napoli e Milano

Il convegno *Nuova domanda e modi di produzione culturale nel campo delle arti visive* che seguì l'apertura della mostra veneziana fu dunque più un'occasione di critica della stessa da parte dei partecipanti, che di reale definizione di questi nuovi "modi di produzione culturale". Gli artisti contestarono l'impostazione e l'allestimento, ma anche l'accostamento, spesso contraddittorio, di pratiche completamente differenti. Bisogna ricordare che, alle iniziative indipendenti sul territorio del napoletano o del milanese, furono accostati, ad esempio, anche i progetti dell'Istituto Autonomo Case Popolari di Roma. L'ente statale stava realizzando nella periferia della capitale il controverso edificio del Nuovo Corviale: una megastruttura a "serpentone" composta di due palazzi lunghi un chilometro progettata nel 1972 dal gruppo di architetti coordinato da Mario Fiorentino.⁶⁰ Un ambizioso progetto di edilizia popolare che si rivelò poi fallimentare e che, in ogni caso, non aveva nulla a che vedere con le pratiche creative di "animazione", indagine o riappropriazione urbana proposte dagli altri partecipanti – anzi ne rappresentava forse l'antitesi.

Il risultato più immediato di *Ambiente come sociale* fu quello dell'incontro tra i diversi partecipanti, che decisero di continuare a confrontarsi e scambiarsi le loro esperienze al di fuori della cornice istituzionale della Biennale. Appena dopo la chiusura della mostra Riccardo Dalisi scrisse a Crispolti, spiegandogli come gli sembrasse affrettato il desiderio di alcuni gruppi napoletani di "consorzio" e riunire tutti i partecipanti alla sezione italiana della Biennale per definire una sorta di "strategia globale sul territorio".⁶¹ Scettico rispetto a "tattiche" o "strategie", Dalisi credeva fosse invece essenziale una "selezione ed una verifica dell'effettivo valore del lavoro svolto",⁶² e questa poteva avverarsi solo sul campo, soprattutto ora che sembrava prevalessere un approccio "sistematico" e istituzionale alle pratiche di "animazione", privo di ogni

⁶⁰ Istituto Autonomo Case Popolari di Roma e Provincia Piano di Zona 61 – Corviale Roma, in *L'ambiente come sociale*, cit., pp. 42-43.

⁶¹ R. Dalisi, lettera a Enrico Crispolti, Napoli, 30 ottobre 1976, ACAC.

⁶² *Ibidem*.

problematizzazione.⁶³ L'architetto napoletano preferiva continuare a coordinare i laboratori e le attività di ex-studenti e collaboratori generatesi dall'esperienza al quartiere Traiano dopo il 1974. Elencate nel quaderno della mostra *Arti minime*, queste si erano diffuse a Ponticelli, Salerno, Caserta, Pozzuoli e altri quartieri napoletani, preferendo “il fare al proclamare”, senza perseguire alcuna “strada illusoria alternativa”, né “finalità conclusive e fiscalizzabili”.⁶⁴ Continuò in ogni caso la collaborazione con Crispolti, e fu felice di presentare il suo lavoro a chi lo chiedesse.

A Roma, i membri della Cooperativa Alzaia e il critico romano avevano, infatti, già inaugurato una serie di incontri intitolati *Attività estetica e territorio*, che coinvolsero poi tutti i partecipanti alla mostra veneziana.⁶⁵ In collaborazione con i gruppi campani, venne inoltre redatto il bollettino “Area di base”, che costituisce ad oggi una preziosa fonte riguardo i progetti portati avanti tra Roma e il salernitano fino al 1977.⁶⁶ Nella capitale, inoltre, il dibattito sul rapporto tra cultura e problemi sociali e politici fu proseguito fino al 1978 da “Spazioarte”, prima galleria e spazio indipendente, poi rivista diretta da Valerio Eletti. Qui dal 1974 erano stati realizzati diversi incontri su temi interdisciplinari (segno e immagine, arte e tecnologia) o d'intervento urbano (indagini sulle scritte murali e sugli spazi alternativi in città), ma erano state organizzate anche mostre di solidarietà, come *Diritto alla casa / speculatori alla sbarra*, a supporto del Comitato proletario per la casa.⁶⁷ Dall'inverno del 1975, “Spazioarte” aveva sospeso le proprie attività di galleria per dedicarsi alla redazione di una rivista che aveva ospitato i contributi di diversi gruppi, ad esempio alcuni partecipanti a *Operazione Roma Eterna*, e dibattiti sul rapporto tra la cultura italiana e quella statunitense, sul mercato e le istituzioni artistiche. Questi numeri monografici, in particolare quelli intitolati a *Il ruolo dell'operatore visivo* e *L'architettura radicale è morta: viva l'architettura radicale*,

⁶³ “Per quanto oggi si parli molto di animazione e la si comincia [sic] a praticare in maniera diffusa non la si può più considerare un metodo a sé stante, una tecnica, un modo di espressione collettiva perfettamente individuabile”, R. Dalisi, *Animare partecipare*, “Brera Flash” II 5, maggio-giugno 1977, s.p.

⁶⁴ *Arti minime*, in *Arti minime. Valore educativo e sociale della manualità. Mostra di disegni ed oggetti di preartigianato e di artigianato colto. Presentazione di un esperimento* (Napoli, Goethe Institut, 7-14 dicembre 1976), a c. di R. Dalisi, F. Alison, L. Rossi, s.l., s.d. [Napoli, dicembre 1976], s.p., ACAC.

⁶⁵ *Alzaia. Cooperativa di produzione culturale. Quaderno N.1*, cit., ACAC.

⁶⁶ *Area di Base Uno*, cit.

⁶⁷ *Diritto alla casa/speculatori alla sbarra* (Roma, Spazioarte, 14 dicembre 1974), in collaborazione con il Comitato proletario per la casa, “Spazioarte” I 2, dicembre 1974.

redatti nel 1977, costituiscono una cartina di tornasole sullo stato e la conclusione di esperienze come quelle della Global Tools o dei gruppi romani.⁶⁸

A loro volta, questi avevano portato le loro testimonianze a Milano, al Centro Internazionale di Brera e nello spazio occupato della Fabbrica di Comunicazione. Il Centro Internazionale di Brera era un circolo culturale polivalente coordinato dal socialista Cornelio Brandini, aperto nel 1973, aveva ospitato rassegne d'arte contemporanea e non, laboratori e spettacoli teatrali, concentrandosi soprattutto sul cinema e i nuovi media.⁶⁹ Al termine della Biennale Veneziana, diversi artisti e gruppi milanesi incominceranno a organizzare qui un programma di attività dedicato ad *Ambiente ed arti visive*, in polemica e a proseguimento del dibattito iniziato in laguna. Saranno chiamati a presentare le loro pratiche e a organizzare attività e laboratori quasi tutti i partecipanti alla mostra veneziana, e la rivista del Centro, nata nel 1976 col titolo di "Brera Flash", ospiterà i loro articoli e interventi fino al 1978, anche nella prospettiva di farne un libro.⁷⁰

Proprio accanto al Centro, l'edificio dell'ex chiesa di San Carpofo, appartenente al complesso monumentale di Brera e lasciato inutilizzato, era stato occupato il 20 novembre 1976 da "gruppi di operatori artistici che hanno partecipato alla sezione 'ambiente come sociale' della Biennale di Venezia",⁷¹ insieme ad altri collettivi e artisti che lavoravano nel milanese in modo indipendente dal mercato artistico. Questo eterogeneo insieme di artisti, militanti, intellettuali e operatori teatrali, culturali e sociali si diede il nome di Fabbrica di Comunicazione, sottolineando come il proprio scopo fosse quello di volersi porre come "laboratorio e collettivo interdisciplinare", centro catalizzatore e di diffusione dei "nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano".⁷² Il modello era quello dei centri sociali che dalla

⁶⁸ "Spazioarte" IV 8, gennaio-marzo 1977, *Il ruolo dell'operatore visivo*, numero monografico; "Spazioarte" IV 10-11, giugno-ottobre 1977, *L'architettura radicale è morta: viva l'architettura radicale*, numero monografico.

⁶⁹ C. Brandini, *L'attività del centro*, "Brera Flash" I 1, ottobre-novembre 1976, s.p.; Centro Internazionale di Brera, *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d'artista in Italia, 1965 - 1977*, a c. di V. Fagone, Venezia, Marsilio 1977.

⁷⁰ U. La Pietra (per il Centro Internazionale di Brera), *Libro "Arte nel sociale"*, lettera di richiesta materiali [1977-78], ALP.

⁷¹ *Fabbrica di comunicazione. Centro culturale.sociale. Documento politico*, ciclostilato, novembre 1976, ALP.

⁷² *Ibidem*.

metà degli anni Settanta avevano incominciato a proliferare nell'area milanese (vedi III.2.3.), con i quali la Fabbrica collaborerà in diverse occasioni fino alla sua chiusura nel 1978.⁷³ L'organizzazione di dibattiti, spettacoli, proiezioni e occasioni di festa – come la stessa inaugurazione dello spazio che per l'occasione era stato “riempito” da un “gonfiabile” di Franco Mazzucchelli – andava di pari passo con la contestazione del progetto della “Grande Brera”, di cui l'ex chiesa di San Carpoforo doveva far parte.⁷⁴ Il progetto di riconversione degli spazi monumentali, di palazzi (come l'adiacente Palazzo Citterio) e aree del quartiere di Brera in un complesso museale diffuso sostenuto dalla Sovrintendenza trovava, infatti, la resistenza non solo di studenti e docenti dell'Accademia, ma anche di altri attori presenti nel quartiere, come il Comitato di Zona e il Comitato di Quartiere Garibaldi, in cui militava l'artista Gabriele Devecchi e che era stato invitato a portare le sue esperienze nel 1976 alla Biennale veneziana.⁷⁵ Si contestava l'intenzione di creare un “quartiere della cultura”, un'area “specializzata”, che ne avrebbe fatto perdere la sua storica connotazione artigiana e popolare, estromettendone gli abitanti. Le diverse posizioni sostenute dagli attori che animavano la Fabbrica di Comunicazione – più moderate quelle dei Circoli culturali socialisti, partitiche nei Comitati legati al PCI e più autonome e sperimentali di artisti, attori e operatori culturali – collisero l'una con le altre, decretando la fine dell'esperienza nel giro di due anni.⁷⁶

È interessante notare come nella vicenda della Fabbrica di Comunicazione emergano due indirizzi artistico-culturali differenti tra gli stessi partecipanti, simpatie politiche e polemiche sulla gestione dello spazio a parte.⁷⁷ Questi sono evidenti negli stessi numeri della rivista “Brera Flash” che accompagna le attività del Centro Internazionale di Brera e della Fabbrica di Comunicazione fino alla sua chiusura. Da un lato, è possibile rintracciare le proposizioni del gruppo del Laboratorio di Comunicazione Militante, composto dagli artisti e registi Tullio Brunone e Paolo Rosa e dagli architetti

⁷³ Tra questi: Laboratorio su bisogni radicali; Area; Santa Marta; Leoncavallo; La Comune Isola; Palazzina Liberty; Comuna Baires; Centro Cinema Militante; Circolo Giovanile Mercanti; Collettivo Antipsichiatrico Milanese; Arsenale, Macondo, Centro Comunicazione Sonora.

⁷⁴ *La grande Brera. Intervista con Franco Russoli, Soprintendente alle Gallerie della Lombardia*, “DATA” 19, novembre-dicembre 1975, p. 85; *Nuove strutture per i musei. Intervista a Franco Russoli*, “NAC” 6-7, giugno-luglio 1973, pp. 2-3.

⁷⁵ *L'operazione “Grande Brera” prende avvio*, dattiloscritto, s.l., 10 ottobre 1976, AGD

⁷⁶ A Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, cit., p. 69.

⁷⁷ In una lettera firmata “alcuni compagni della Fabbrica di Comunicazione” traspaiono i dissidi interni nella gestione dello spazio, lettera dattiloscritta, Milano, 21 novembre 1977, ALP.

Giovanni Columbo ed Ettore Pasculli, e da altri loro amici e collaboratori come Carlo Guenzi e Nives Ciardi. Il Laboratorio si era formato come gruppo nel 1976, in occasione della mostra-progetto *Strategia d'informazione* alla Rotonda della Besana, in cui proposero gli indirizzi su cui si svilupperà il loro lavoro fino al 1978. Trasponendo all'interno dei media della fotografia e del video le critiche alla "costruzione" e "manipolazione" delle immagini della controinformazione di quegli anni, realizzarono sia opere collettive e individuali, sia operazioni didattiche sulla contraffazione dell'informazione (cronaca in primis), sugli stereotipi criminali e le iconografie del potere.⁷⁸ A loro è possibile attribuire le intenzioni della Fabbrica di Comunicazione di mettere in comune e creare "nuovi strumenti tecnologici di conoscenza e di rappresentazione della realtà" che, uniti a una prospettiva critica sulle teorie della comunicazione, permettessero l'affermazione di un "nuovo diritto sociale a conoscere, inventare e produrre",⁷⁹ mettendo inoltre in luce i pericoli del sempre più emergente mercato del prodotto culturale. Sempre all'interno degli interessi del Laboratorio di Comunicazione Militante, in particolare di Pasculli e Guenzi, rientravano inoltre quelli che individuavano come i problemi emergenti in quegli anni: l'emarginazione di donne, omosessuali, malati, disoccupati e giovani in cerca di occupazione; l'alimentazione, l'inquinamento, la salute e l'uso di stupefacenti; le tecniche d'informazione della "pubblicità di Stato".⁸⁰ Questi interessi erano quelli che li accumulavano agli altri spazi autogestiti milanesi, con cui cercarono di unire gli sforzi dal loro punto di vista di artisti.⁸¹ Tra questi v'era anche il Laboratorio o Cooperativa di Via Maroncelli, formato da Luciano Fabro, Hidetoshi Nagasawa, Fernando Tonello e Antonio Trotta, che dal 1976 avevano aperto a incontri e contributi altrui lo spazio che dividevano e gestivano

⁷⁸ F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, supplemento a "Panorama Lombardia" 31, settembre 1986, Milano, Endas 1986, pp. 85-90; *Armamenti d'arte e comunicazione. L'esperienza del "laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a c. di A. Madesani, Milano, Baldini Castoldi Dalai editore 2012.

⁷⁹ *Fabbrica di comunicazione. Centro culturale.sociale. Documento politico*, cit.

⁸⁰ E. Pasculli, *Ipotesi iniziale di approccio e rapporto con il "sociale"*, cit., s.p.; C. Guenzi, A. Quaglia, *Il quartiere*, "Brera Flash" II 3, febbraio-marzo 1977, s.p.

⁸¹ *Raduno sull'arte di arrangiarsi. Resistenza nella metropoli*, "Brera Flash" III 7 [1978], pp. 3-4; C. Guenzi, *I nuovi spazi culturali*, ivi, pp. 6-10.

autonomamente.⁸² Sarà questa tipologia di piccole comunità di pari e luoghi indipendenti che gli artisti preferiranno, deluse e rifluite a fine decennio le aspettative di un più diretto coinvolgimento nella gestione di attività culturali e spazi cittadini.

Dall'altro lato, ancora tra gli attori della Fabbrica di Comunicazione e gli articolisti di "Brera Flash", c'era chi ritornava sulle esperienze passate, o raccontava le cronache degli ultimi dibattiti collettivi o episodi di mostre con interventi negli spazi pubblici cittadini.⁸³ Si faceva qui ricorso ancora ai motti della "partecipazione", dell'"ambiente", del "sociale", usati forse come facile termine di identificazione e comunicazione verso l'esterno – allo stesso modo in cui alcuni artisti che avevano occupato la Fabbrica di Comunicazione si erano presentati come il gruppo dei partecipanti alla mostra *Ambiente come sociale* alla Biennale. Nel 1978, alcuni si chiedevano se avesse senso utilizzare "quell'aggettivo sostantivato – "il" sociale – così goffo e zoppicante".⁸⁴ Di fatto, il tentativo di artisti, architetti, designer, attori, registi e insegnanti di riunirsi e "organizzarsi", in polemica, ma in ogni caso sfruttando gli slogan istituzionali, si rivelò un vicolo cieco. Alcuni avevano continuato le loro attività in modo indipendente, o erano tornati a esporre, progettare e insegnare già da tempo; altri, ammisero poi che molte di queste esperienze furono "troppo connotate rispetto a una situazione politica contingente".⁸⁵ Anche l'etichetta di "arte nel sociale", che è stata usata in alcune narrazioni e storicizzazioni posteriori,⁸⁶ è in realtà sostanzialmente "connotata" da quel momento storico – anzi, si potrebbe dire che connoti le politiche culturali di un singolo anno (il 1976), come si è cercato di mettere in luce in questo capitolo. Allo stesso

⁸² Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. *I punti in comune*, "DATA" 15, primavera 1975, pp. 70-96. N. Noja, *L'arca. Breve saggio di filosofia e di etica dell'arte*, "Casabella" 411, marzo 1976, pp. 57-64, con introduzione di A. Mendini.

⁸³ E. Crispolti, *Processo partecipato all'Alzaia*, "Brera Flash" III 8 [1978]; Piero Girotti (del Gruppo "Cartari"), *Operatività estetica e prospettiva didattica in quartiere*, "Brera Flash" III 9 [1978], pp. 18-20; Id., *Proposte base per un laboratorio dell'immagine*, ivi, p. 18; E. Crispolti, *Ambientalmente*, "Brera Flash" III 9 [1978], pp. 10-12, qui Crispolti parla di progetti e manifestazioni in diverse cittadine, tra cui *Agora 78* a Giulianova.

⁸⁴ U. Guarino, *Nella scuola nella fabbrica nel manicomio*, cit.

⁸⁵ Antonio Davide del Gruppo Salerno 75, in A. Manzi, G. Rescigno, *Arte nel sociale. Testimonianze e documenti di comunicazione estetica*, cit., p. 118; Anche, A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, cit., pp. 97-101.

⁸⁶ E. Crispolti, *"Opera ambiente" e "Arte nel sociale"*, cit.; *L'arte nel sociale*, in A. Pansera, M. Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, Casale Monferrato, Marietti 1986, pp. 192-94.

modo si può considerare forzata e limitata (e limitante) la definizione di “new Democratic Art” che il critico Frank Popper nel 1975 auspicava per un’attività artistica non più elitaria e caratterizzata da pratiche partecipative; una definizione che nel 1980 lo stesso Popper tradurrà in “nouvel art populaire”, ampliando il suo saggio fino a includervi i partecipanti alla sezione italiana della Biennale del 1976.⁸⁷

Ricollocate le parole nei loro luoghi e momenti e lasciata, invece, ai singoli casi di studio la libertà di essere visti in prospettive non essenzialmente “in rapporto a” (pubblici, istituzioni, movimenti), si spera qui di aver offerto delle aperture, pur sempre storiche, riguardo le sfumature che assunsero il desiderio etico di un progettare condiviso, i suoi modi orizzontali – dialogici o del fare –, le sue forme di pensiero non lineari e la capacità inventiva e proiettiva generata da iniziative non sempre concretizzate, idee laterali e opere a lungo termine non ufficialmente dichiarate.

⁸⁷ F. Popper, *Art, action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Parigi, Klincksieck 1985 (prima ed. 1980).

Appendice documentaria

**Piero Simondo, *Domande del primo test del Sociometro del CIRA*, testo manoscritto, s.l., s.d.,
Torino, Archivio Piero Simondo**

1 LEI VIENE AL CIRA PER CURIOSITA'?

?PERCHE' LEI E' SNOB?

PERCHE' SI SENTE SOLO (A)

PERCHE' CI VENGONO GLI ALTRI?

PERCHE' VORREBBE FARE?

PERCHE' SI SENTE ARTISTA?

perché si crede intelligente?

perché vuole o crede di imparare?

Oppure perché?

perché spera di fare incontri interessanti?

2 IL CIRA E' UN GRUPPO?

3 Se no che cos'è? (E' un circolo? Un club letterario?)

4 E' UN GRUPPO OPERANTE?

5 LE OPERAZIONI SONO SODDISFACENTI?

SAPREBBE SUGGERIRE UN MIGLIORAMENTO OPERATIVO?

7 VORREBBE FARLO?

*8 NEL CASO RITIENE CHE CI VORREBBE UNA MODIFICAZIONE DEI RAPPORTI
PERSONALI?*

9 CREDE CHE SIA UN GRUPPO EVASIVO?

CREDE CHE IL CIRA SIA UN GRUPPO LIBERO?

CHE LO SI POSSA MODELLARE COME GRUPPO LIBERO?

CHE INCIDA SUL PROPRIO QUOTIDIANO MODO DI VIVERE?

PENSA CHE DOVREBBE INCIDERE?

QUALI TIPI DI RAPPORTI SOCIALI DOVREBBERO INSTAURARSI FRA I MEMBRI DI UN GRUPPO?

PREFERISCE IL MORALISMO OTTOCENTESCO SOVIETICO O IL PURITANESIMO CONFORMISTICO AMERICANO?

CONSIDERA LA M (creazione di un gr[uppo]) UN'ATTIVITA' INDIVIDUALE E SOCIALE NORMALE, ABNORME, IMMORALE, INDIFFERENTE, NECESSARIA, SOSTITUTIVA?

QUALI TIPI DI RAPPORTI SOCIALI DESIDERA?

CONVENZIONALI?

LIBERI?

COMPARTICIPABILI

LA FUNZIONE DEL GIOCO E' POSITIVA?

NECESSARIA SOCIALMENTE?

FONDAMENTALE? ESAURIENTE?

CREDE NELLA TERZA FORZA?

CREDE NELL'UNITA' EUROPEA?

CREDE IN FONDO DE GAULLE?

ANDREBBE A COMBATTERE LA CROCIATA AMERICANA IN ASIA?

24 PERCHE' NON CI CREDE?

PERCHE' HA PAURA?

NON LE IMPORTA?

PREFERISCE GLI ALTRI?

25 HA DEI DESIDERI IMPREVISTI? IMPROVVISI?

27 LI INIBISCE?

VORREBBE POTERLI SEMPRE MANIFESTARE IMMEDIATAMENTE?

CREDE CHE SIA NECESSARIO INIBIRLI?

MANIFESTARLI?

31 CONSIDERA NECESSARI I RITI SOCIALI?

NELLA FORMA ATTUALE? Alle 18?

ABITUALMENTE VA A MESSA?

CREDE ALLA PROPRIETA' PRIVATA?

RITIENE MODIFICABILI I RITI?

LO VORREBBE

CREDE CHE CERTE COSE SIANO STRETTAMENTE PRIVATE?

FORMULI UN TEST

ESPLICITANDONE LE COSTANTI

Riccardo Dalisi, lettera a Enrico Crispolti, s.d. [sulla busta 26/07/1976], Roma, Archivio Crispolti Arte Contemporanea

Caro Enrico,

ho dato ad Alamaro l'indirizzo tuo per inviarti il suo materiale. È importante far risaltare la genesi ed i collegamenti col mio lavoro al Traiano ed i contatti ... che hanno avuto sia Alamaro sia Merlino, Iannini e Morniducci [?] che operano da alcuni mesi anche loro al rione Iser [?] del Traiano.

Ti saluto caramente

Arrivederci

Riccardo

[Retro]

già al Traiano erano chiari degli obbiettivi di fondo sulla "struttura dell'animazione".

Se si guarda il diario l'«architettura d'animazione» compaiono due "poli": «la libera, "sfrenata", disinibita espressione» ed «il momento serio concentrato, dell'elaborazione di pochi che lavorano su determinati argomenti: ricamo, sedioline, ceramica, decorazione» Questa seconda parte si avvicina al "lavoro" quindi pone i problemi dell'artigianato, del ruolo che esso ha oggi ecc.

In questo senso l'animazione tocca i problemi della produttività, della sottoccupazione del Sud, della cultura dei luoghi emarginati ed il problema del decentramento.

Per un anno ho fatto laboratorio del legno [~~ricamo~~] al Traiano 1972-73; di ricamo dal 73 al 74.

Nel 74-75 Biagio Iadarola con me e poi anche con Paola Rispoli che ha dato un aiuto, ha fatto ceramica con i risultati che sai. Oggi Alamaro si accinge a fare un laboratorio a Pomigliano d'Arco.

Io ho lavorato in questi mesi per impostare una "rete" di laboratori già con alcuni risultati. Ti allego un elenco:

***La Cronaca*, “Global Tools”, gennaio 1975, Milano, Edizioni L’uomo e l’arte, stampato in proprio**

Per la festa dei Morti, ma anche per quella di Tutti i Santi, grande raduno a Sambuca, vicino a Firenze, della GLOBAL TOOLS; al richiamo convenuto escono libri, opuscoli, manifesti, manuali, riviste, ciclostilati diversi, gli Archizoom, i Superstudio, Ettore e la Nanda, Buti e Signora, gli Zigurat, i 9999, gli UFO, Casabella, Gianni Piettena, Ugo La Pietra, i napoletani Alison e Dalisi, Franco Castelli, amici, volontari, curiosi, umanità varia e dispersa sul poggio lungo la superstrada per Siena.

Stretti dalla morsa di un freddo precoce dentro una casa colonica disabitata ma attrezzata di fuochi e cavi tapes, registratori, rotolini fotografici, castagne, salumi, legname, verdure, paste, letti, tavoli, piatti e bicchieri, alcuni cani che rincorrono bambini, presenti quasi settanta persone, parcheggi di ghiaia intasati di macchine, ruderi e cespugli, e partenza finale di una mongolfiera e suo recupero, sua nuova partenza e viaggio in alto oltre le nuvole...

Nasce ufficialmente il progetto finale della prima contro-scuola italiana di architettura, (o non architettura), (o non scuola), primo tentativo di pagine gialle della cultura, prontuario di laboratori provvisori e privati nella città, agenzia di diffusione nella società di tutte le attività creative legate all’uso di tecniche costruttive e di tutti i sistemi sotto-architettonici di identità dell’ambiente:

«Una, due, cento, mille GLOBAL TOOLS...».

La struttura funzionante nasce dall’idea di una segreteria che mette in contatto chiunque lo desideri, con tutti i luoghi, le persone, i gruppi che lavorano nella direzione definita come liberazione dell’uomo dalla cultura, intesa come tecnologia e codice che estranea l’individuo dal libero uso della propria creatività. In questo senso verrà preparato un piano di possibilità stagionali da offrire, perché no?, come ginnastica di recupero, come spedizione in uno strato inesplorato delle risorse umane e creative di una città (si potranno imparare sistemi volutamente imperfetti e anche sartoria, strutture, strutture instabili e anche taglio dei capelli, archeologia del futuro e anche falegnameria, viaggi come comunicazione e anche la tecnica della cartapesta...).

La sede della scuola non esiste (esiste l’indirizzo della segreteria: via Brera 9, Milano), ma esistono tante scuole quanti sono i luoghi dove i corsi avvengono, Milano, Firenze, Napoli, ma forse anche piccoli paesi, grandi metropoli, che riuniremo in una nuova lega di città libere: Vienna, Berlino, Toronto, San Francisco, Bergamo, Forlì ecc.

Il problema di «fondare una scuola» coincide questa volta con il problema di «liberarsi della scuola», insegnare per apprendere, organizzarsi per garantire la discontinuità, collegarsi per diffondere il caso personale, storicizzarsi per restare puro fenomeno.

Gordon Matta-Clark, documento italiano dattiloscritto [Proposta per il lavoratori di Sesto San Giovanni], 1975, PHCON2002:0016:001:075, Montreal, Candian Centre for Architecture – Estate of Gordon Matta-Clark

Vorrei innanzitutto ringraziarvi per la vostra gentile attenzione e dire come sono contento di vedere cosa state facendo qui. Per molto tempo ho ritenuto importante che si desse una risposta attiva al problema della propria autodeterminazione di fronte ai ciechi interessi della proprietà privata. Benché questi problemi siano gli stessi a New York e a Milano, il clima qui da voi è più sano proprio a causa del vostro tipo di sfida organizzata.

Come artista ho cercato per anni di indirizzare le mie azioni verso un'idea di benessere sociale. Data la situazione politica in America sono stato costretto ad agire su queste convinzioni da solo. Il mio modo di lavorare è iniziato dopo avere completato i miei studi in architettura, con la consapevolezza che un vero spirito di cambiamento non poteva essere perseguito al servizio delle domande dell'economia privata. Così, per cinque anni, ho lavorato come meglio ho potuto per provocare piccole differenze nelle repressive condizioni di spazio che il sistema procura. Benché non lavori più come architetto, continuo a centrare la mia attenzione sulle costruzioni, poiché la costruzione secondo me racchiude sia una miniatura di evoluzione culturale sia un modello delle strutture sociali predominanti. Quindi faccio con le costruzioni quello che alcuni fanno con le lingue e altri con gruppi di persone: cioè organizzarle per rendere chiaro e proteggere un bisogno di cambiamento. Ma, contrariamente ad altri artisti, riconosco il bisogno di un coinvolgimento diretto in un contesto fisicamente strutturato politicamente e socialmente; in breve, uscire dallo studio e andare nella strada. Uscire da uno studio per trattare con le costruzioni che sono state abbandonate da un sistema che non si cura, che detta l'uso e il destino della proprietà totalmente fine a se stessa.

Così, ciò che vorrei fare qui è unirmi a voi nel vostro sforzo collettivo facendo un'espressione artistica che funga da gesto simbolico di autodeterminazione. Sarebbe come una bandiera o un poster che faccia da simbolo delle proprie intenzioni. Il modo che io propongo è di cambiare uno di questi infelici fabbricati industriali trasformandolo in una forma liberata. Alterare una struttura che sopravvive come un brutto ricordo in qualcosa che lasci spazio alla speranza e alla fantasia. Continuando i miei primi lavori, otterrò questo facendo una apertura attraverso le pareti per dare l'idea di un passaggio libero. Un largo passaggio che non è una porta e nemmeno un arco monumentale, ma una specie di palcoscenico senza limiti nel quale noi siamo gli attori.

Siccome non voglio essere considerato un artista che fa per conto suo, vorrei aggiungere qualcosa a questa proposta. Se mi è concesso di essere così presuntuoso, vorrei suggerire che un modo per occupare questo largo spazio, oltre al vostro impossessarvi del cinema collettivamente, potrebbe essere un fatto artistico più generalizzato. Un periodo durante il quale artisti locali e studenti di scuole artistiche potrebbero far conoscere le loro idee attraverso il lavoro.

Gordon Matta Clark

Gianfranco Baruchello, *Agricolantipotere*, ciclostilato [post ottobre 1976], Fondazione Baruchello

Si è andato formando in Italia in questi ultimi anni un gruppo di potere che controlla di fatto le attività creative e artistiche dei cittadini.

L'azione di questo gruppo non è apertamente promossa dallo stato (poiché questo in Italia non riesce ad esprimere nemmeno un rudimento di politica culturale) ma in pratica si allinea, collabora, aderisce agli interessi del grande capitale di stato e privato.

Lo stare comunque dalla parte del potere, che è del resto una tradizionale vocazione dell'intellettuale medio italiano, viene in questo caso apertamente ricompensato con gli impieghi statali, le collaborazioni ai grandi mass media gestiti dal padronato e dallo stato, cioè con l'assegnazione di grossi strumenti di potere, anche economico, nelle università, nei giornali, nella radiotelevisione, negli eventi culturali.

Anche se disomogenea e divisa da forti rivalità interne, questa commissione di controllo sostanzialmente conformista e borghese è formata da uomini in gran parte legati ai partiti della sinistra tradizionale, le ideologie dei quali non incidono che in minima misura nell'azione di questi loro iscritti. E ciò si spiega con la incapacità attuale di esprimere a livello di partito, come già al livello statale, una politica culturale, sia per l'esistenza di problemi prioritari assai più urgenti di quelli della cultura sia per l'inefficienza organizzativa delle vere e proprie commissioni culturali partito.

All'ombra di questa situazione il gruppo di potere continua con sempre maggiore efficacia nel suo lavoro consistente nel manipolare, classificare, riscrivere, banalizzare, censurare, promuovere accettando, respingere ignorando.

I suoi presupposti operativi possono riassumersi come segue: 1°) tutto è stato già detto, visto, fatto; 2°) il diverso è frutto di situazioni patologiche; 3°) l'opera d'arte ha ciononostante libero corso: a) se è funzionale agli interessi e al potere culturale gestito dai controllori; b) se viene ad assumere un valore economico sufficiente ad alimentare la speculazione del mercato culturale. Si manovrano i punti 1°) e 2°) per operare sul dettato del punto 3°). (È inquietante rilevare come il punto 2°) rimandi a talune esperienze condotte a termine, alla fine degli anni trenta, in Germania).

Per accertare l'eventuale esistenza di/ spazi da sottrarre al controllo culturale diretto e indiretto dello stato ci si è posti l'obiettivo di agire al di fuori dei condizionamenti di cui ai punti 1°), 2°), e 3°) sopraricordati e si è scelta un'attività creativa che, partendo dall'idea del lavoro non alienato inteso come elemento di difesa dall'evento naturale, rispondesse ai seguenti requisiti:

- A) non essere stata già detta, vista o fatta come "artistica";
- B) non essere frutto di situazioni patologiche;

C) avere libero corso (mediante la redazione del presente documento, l'uso del circuito postale e di altri eventuali mezzi di informazione casuali) pur non essendo funzionale al potere e pur non assumendo un valore economico sufficiente ad alimentare la speculazione del mercato culturale; e che confermasse infine, in tutto o in parte, che “la creatività è la capacità di sopravvivere oltre che alla natura, anche allo stato”.

Nel corso dell'anno 1976, circa due ettari di terreno incolto, nella campagna romana, sono stati messi in coltivazione senza alcun titolo giuridico (proprietà privata, mezzadria, affitto, enfiteusi) seminandovi Kg. 5 (cinque) di seme di barbabietola MARIBÒ EXTRA POLY 3.50/4.50 UN. Nel mese di ottobre dello stesso anno da questa superficie di terreno sono stati raccolti Kg. 84.340 (ottantaquattromilatrecentoquaranta) netti di barbabietola da zucchero, come risulta dagli scontrini con rimorchio della portata rispettivamente di Q.li 271,7 – 254,4 – 317,3.

Questa azione creativa è stata dunque condotta sulla natura e contro di questa, sottraendosi a ogni tipo di condizionamento critico dello stato, sottostando solo a eventi meteorologici e a leggi economiche di un mercato (quello agricolo) che nemmeno lo stato riesce a controllare, evitando ogni contatto con musei, gallerie d'arte, collezionisti, depersonalizzando al tempo stesso nella valutazione del prodotto finale (legata non al nome dell'“artista” ma al peso e al tenore zuccherino della barbabietola) l'operatore e il mito mercantile borghese di questo.

Il presente documento oltre a descrivere e comunicare ai terzi le premesse, i modi, i fini dell'azione, va anche letto come un invito per gli intellettuali di cui all'inizio si è detto, ad abbandonare il loro ruolo di gestori e collaboratori del potere per partecipare anch'essi ad iniziative di questo tipo, apportando il loro contributo manuale e culturale a una serie di “activities” creative analoghe già in corso di preparazione.

La prossima azione sperimentale consisterà nella gestione di un piccolo gregge di pecore sopravvissane.

“...il ruolo dell'intellettuale...è quello di lottare contro le forme di potere delle quali egli stesso è al tempo stesso oggetto e strumento.”

Michel Foucault

Per ogni informazione e adesione scrivere a: BARUCHELLO, Via di S. Cornelia Km 6,5, Roma-00188. Telefono 691/31.25.

Bibliografia

La seguente bibliografia è ordinata in ordine alfabetico. Alcuni testi si trovano ripetuti sia tra le fonti primarie sia tra quelle secondarie, poiché contengono trascrizioni o pubblicazioni di testi utilizzati come riferimenti primari.

I. Fonti primarie

I.1. Fonti archivistiche (legenda)

Archivio Crispolti Arte Contemporanea, Roma (ACAC)

Archivio del Comune di Sesto San Giovanni (ASSG)

Archivio Riccardo Dalisi, Napoli (ARD)

Archivio Gabriele Devecchi, Milano (AGD)

Archivio Ugo La Pietra, Milano (ALP)

Archivio del Museo d'Arte Moderna di Bologna (MAMbo)

Archivio dei Musei Civici d'Arte Antica, Bologna (AMAA)

Archivio Piero Simondo, Torino (APS)

Archivio Storico delle Arti Contemporanee della Biennale di Venezia (ASAC)

Candian Center for Architecture, Montreal (CCA)

Fondazione Baruchello, Roma (FB)

I. 2. Interviste

Giuliano Barbanti, 11 settembre 2012

Davide Boriani, 28 maggio 2013

Alberto Cadioli, 13 novembre 2012

Pietro Derossi, 8 giugno 2016

Carlo Guenzi, 13 settembre 2013

Ugo La Pietra, 10 settembre 2012

Umberto Santucci, 20 marzo 2014

Pierpaolo Saporito, 12 settembre 2012

I.3. Monografie e contributi in volumi

14. *Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte: Rimini-Verucchio-San Marino, 18-19-20 settembre 1965: Arte e comunicazione: atti 1965*, a c. di G. Filiberto Dasi, Bologna 1965
- ALAMARO, Eduardo, *Scuola Laboratorio. Un'esperienza di progettazione della comunità e dell'ambiente con i ragazzi sottoproletari del Rione Traiano a Napoli*, Milano, Emme 1976
- ARGAN, Giulio Carlo, *Walter Gropius e la Bauhaus*, Torino, Einaudi 1951
- *Progetto e destino*, Milano, Il Saggiatore 1965
- *Intervista sulla fabbrica dell'arte*, a c. di T. Trini, Bari, Laterza 1980
- ARGAN, Giulio Carlo, FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio, *Premessa all'arte italiana*, in *Storia d'Italia*, vol. I, *I caratteri originali*, Torino, Einaudi 1972
- Arte popolare moderna*, a c. di F. R. Fratini, Gli incontri di Verucchio, Bologna, Cappelli Editore 1968
- BARUCHELLO, Gianfranco, *Agricola Cornelia S.p.A. 1973-'81*, Roma, Exit 1981
- BARUCHELLO, Gianfranco, MARTIN, Henri, *How to Imagine: a narrative on art and agriculture*, Kindle edition 2016 (prima edizione: New York, McPherson 1983)
- Biennale di Venezia, Annuario 1975. Eventi 1974*, a c. dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, La Biennale di Venezia 1975
- Biennale di Venezia, Annuario 1976. Eventi 1975*, a c. dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, La Biennale di Venezia 1976
- Biennale di Venezia, Annuario 1978. Eventi 1976-77*, a c. dell'Archivio storico delle arti contemporanee, Venezia, La Biennale di Venezia 1979
- Configurazione urbana e società. Interventi, tesi e consuntivi metodologici*, a c. di M. Capobianco, Napoli, Istituto Editoriale del Mezzogiorno 1966
- CRISPOLTI, Enrico, *Arti visive e partecipazione sociale*, vol. I, *Da Volterra 73 alla Biennale 1976*, documenti 1-25, Bari, De Donato 1977
- *Extra media. Esperienze attuali di comunicazione estetica*, Roma, Studio Forma 1978
- CRISPOLTI, Enrico, SOMAINI, Francesco, *Urgenza nella città*, Milano, Mazzotta 1972
- DE CARLO, Giancarlo, *La piramide rovesciata*, Bari, De Donato 1968
- DALISI, Riccardo, *Forma (intervallo) spazio. La città e l'espansione dello spazio didattico*, Napoli, Stamperia Napoletana 1967
- *L'architettura dell'imprevedibilità*, Urbino, Argalia 1970
- *Architettura d'animazione. Cultura di proletariato e lavoro di quartiere a Napoli*, Assisi-Roma, Carucci 1975

- Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste*, a c. di G. Berreby, Paris, Editions Allia 1985
- FABRO, Luciano, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi 1978
- FIUMI, Fabrizio, GALLI, Paolo, CALDINI, Carlo, BIRELLI, Giorgio, *Ricordi di architettura e di decorazione arte moderna*, Firenze, Tipolitografia G. Capponi, 1972
- Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, a c. di Gloria Moure, Barcellona, Ediciones Polígrafa 2006
- GREGOTTI, Vittorio, *Il territorio dell'architettura*, Milano, Feltrinelli 1975 (prima ed. 1966)
- Industrial design. Teoria e pratica nella prospettiva degli anni 70. Atti del convegno promosso dal Centro studi e ricerche Busnelli-Misinto*, Misinto, Centro Studi & Ricerche Busnelli [1973]
- JORN, Asger, *Pour la forme. Ébauche d'une méthodologie des arts*, Paris, Editions Allia 2001 (prima ed. Internationale Situationniste 1957)
- LA PIETRA, Ugo, *Il sistema disequilibrante*, Genova, Edizioni Masnata 1971
- *I gradi di libertà*, Milano, Jabik & Colophon 1975
- *Recupero e reinvenzione: 1969-1976*, Edizioni grafica Mariano 1976
- *La riappropriazione dell'ambiente: interventi e analisi 1967-1976*, Milano, Edizioni Studioinpiu 1977
- LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE, *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Milano, Mazzotta 1977
- LASCAULT, Gilbert, *Baruchello ovvero del diventare nomadi*, Mantova, Chiodo Arte Contemporanea 1977
- Lo spazio visivo della città "Urbanistica e cinematografo"*, Gli incontri di Verucchio, Bologna, Capelli Editore 1969
- LONZI, Carla, *Autoritratto*, Milano, et al. 2010 (prima ed., De Donato 1969)
- MALDONADO, Tomás, *La speranza progettuale. Ambiente e società*, Torino, Einaudi 1970
- MARCOLLI, Attilio, *Teoria del campo. Corso di educazione alla visione*, Firenze, Sansoni, 1971
- MARI, Enzo, *Funzione della ricerca estetica*, Milano, Edizioni di Comunità 1970
- MENNA, Filiberto, *Profezia di una società estetica*, Roma, Lerici 1968
- *La regola e il caso. Architettura e società*, Roma, Ennesse 1970
- NAVONE, Paola, ORLANDONI, Bruno, *Architettura 'radicale'*, collana "Documenti di Casabella", Segrate, G. Milani 1974
- OPEN LABORATORY, *Attività estetica e territorio. Documentazione presentata alla rassegna "Attività estetica e territorio" curata da Enrico Crispolti e organizzata dalla Soc. Coop. di promozione e produzione culturale "Alzaia"*, Napoli, Edizione dell'Open Laboratory 1978
- PARISI, Ico, *Utopia realizzabile attraverso l'arte*, Milano, Franco Angeli 1968

Parole sui muri, a c. di C. Parmiggiani, Torino, Geiger 1968

PETTENA, Gianni, *L'An architetto: Portrait of The Artist as a Young Architect*, Rimini, Guaraldi, 2010 (facsimile dell'ed. originale, Guaraldi, 1973)

Piazzetta 73-74-75-76 Sesto San Giovanni, Sesto San Giovanni, Comune di Sesto San Giovanni 1976

PRANDSTRALLER, Gian Paolo, *Arte come professione*, Venezia, Marisilio 1974

Strutture ambientali, Bologna, Cappelli editore 1969

Superstudio: Life Without Objects, a c. di P. Lang, W. Menking, Milano, Skira 2003

Textes et documents situationnistes, a c. di G. Berréby, Paris, Allia 2004

Utopia e/o Rivoluzione, Pollenza-Macerata, altro/la nuova foglio editrice 1975

VERGINE, Lea, *Attraverso l'arte: pratica politica / pagare il '68*, Roma, Arcana Editrice 1976

I.4. Cataloghi di mostre

3. *Biennale Internazionale della giovane pittura / gennaio 70 / comportamenti progetti mediazioni*, Bologna, Edizioni Alfa 1970

14. *Triennale di Milano: esposizione internazionale delle arti decorative e industriali moderne e dell'architettura moderna*, Milano, Crespi & Occhipinti 1968.

Al di là della pittura. VIII Biennale d'arte contemporanea, Firenze, Centro Di 1969

Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art, a c. di G. Celant, Venezia, La Biennale di Venezia, 1977

Arti minime. Valore educativo e sociale della manualità. Mostra di disegni ed oggetti di preartigianato e di artigianato colto. Presentazione di un esperimento, a c. di R. Dalisi, F. Alison, L. Rossi, s.l., s.d, [Napoli, dicembre 1976]

Artisti nei quartieri. 13^a Piazzetta, catalogo a c. della Biblioteca Civica, Sesto San Giovanni 1974

Avanguardie e cultura popolare. Galleria d'arte moderna di Bologna – un museo oggi, attività inaugurale, a c. di G. M. Accame, C. Guenzi, Bologna, Comune di Bologna 1975

B76. *Ambiente Partecipazione Strutture culturali, catalogo generale*, 2 voll., catalogo a c. di B. Radice, F. Raggi, Venezia, Biennale di Venezia 1976

Baruchello, Roma, Galleria La Margherita 1977

Campo urbano: Interventi estetici nella dimensione collettiva urbana: Como, 21 settembre 1969, a c. di L. Caramel, U. Mulas, B. Munari, Como 1970

Conceptual art, arte povera, land art, a c. di G. Celant, Torino, Galleria civica d'arte moderna 1970

Contemporanea, a c. di Incontri Internazionali d'Arte, Firenze, Centro Di 1973

Gli abiti dell'Imperatore, a c. di V. Ferrari, U. La Pietra, L. Palazzoli, Milano, Luca Palazzoli 1974

- Introduzione a Baruchello. Tradizione orale e arte popolare in una pittura d'avanguardia*,
Milano, Galleria Schwarz 1975
- Italy: the New Domestic Landscape. Achievements and Problems of Italian Design*, a c. di E.
Ambasz, New York, Museum of Modern Art, Firenze, Centro Di 1972
- Junggesellenmaschinen/Les Machines Célibataires*, catalogo a c. di J. Claire, H. Szeemann,
Venezia, Alfieri 1975
- L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento
creativo nell'ambiente sociale*, a c. di E. Crispolti, Milano, 1976
- Lo spazio dell'immagine*, a c. di U. Apollonio, G. C. Argan, P. Bucarelli, et al., Venezia, Alfieri
1967
- Milano 70/70. Un secolo d'arte*, vol. III, *Dal 1946 al 1970*, Milano, Museo Poldi Pezzoli 1972
- "Progetto Maggio 1972", riproduzione del catalogo della mostra *Programma* di Ugo La Pietra e
Vincenzo Ferrari alla Galleria Blu, maggio 1972, Milano, Derbylius Libreria Galleria
d'arte 2013
- Sottsass Superstudio Mindscapes*, "Design Quarterly" 89, Minneapolis, Walker Art Centre 1973
- Volterra 73. Sculture, ambientazioni, visualizzazioni, progettazione per l'alabastro*, *Volterra 15
luglio – 15 settembre 1973*, catalogo e documenti a c. di E. Crispolti, Firenze, Centro Di
1974

I.5. Periodici

- 1999, *Happening progettuale*, "Casabella" 339-340, agosto-settembre 1969
- 52 *interventi sulla proposta di comportamento di Enzo Mari*, "NAC" 8-9, agosto-settembre 1971
- A Como. Campo urbano*, "NAC" 23, 15 ottobre 1969
- Analisi dei dati dell'inchiesta nel Quartiere I*, "Nuova Sesto", 28 marzo 1975
- Area di Base Uno*, bollettino a c. di E. Alamaro, G. Bianco, E. Crispolti, R. Dalisi, A. Davide, C.
Del Vacchio, V. De Simone, G. Pedicini, Roma, Carucci 1977 (stampato nel marzo 1978)
- ARGAN, Giulio Carlo, *La storia dell'arte*, "Storia dell'arte" 1-2, gennaio-giugno 1969
- *Relazione introduttiva del 18° Convegno internazionale di teoria e metodologia della
forma "le forme dell'ambiente umano"*, "Strutture ambientali" 2, giugno 1970
- *Urbanistica: spazio e ambiente*, "Metro", agosto 1970
- Arte e società. Interventi*, "L'uomo e l'arte" 1, aprile 1971
- Arte nel sociale*, "Fascicolo" 10, settembre 1980
- BANDINI, Mirella, *8 Biennale di S. Benedetto del Tronto: Al di là della pittura*, "NAC" 21, 15
settembre 1969
- BARUCHELLO, Gianfranco, *Navigazione in solitaria* (ottobre 1975), "DATA" 19, novembre-
dicembre 1975
- BELLI, Carlo, *A Spoleto*, "Sculture nella città", "Domus" 394, settembre 1962

- BORIANI, Davide, CASTELLANI, Enrico, MARI, Enzo, *Un rifiuto possibile* (3 luglio 1968),
 “Almanacco Bompiani” 1969
- BRANDINI, Cornelio, *L'attività del centro*, “Brera Flash” I 1, ottobre-novembre 1976
- BRANZI, Andrea, *Strategia dei tempi lunghi*, “Casabella” 370, ottobre 1972
- *L'abolizione della scuola*, “Casabella” 373, gennaio 1973
- *Tecnica povera*, “Casabella” 385, gennaio 1974
- *Il sospetto*, “Casabella” 411, marzo 1976
- BRANZI, Andrea, BINAZZI, Lapo, et al., *Conversazione a 4 sulla Global Tools*, “Casabella”
 379, luglio 1973
- CARAMEL, Luciano, *Una proposta prematura*, “NAC” 19-20, 15 luglio 1969
Nuovi Materiali nuove tecniche a Caorle: inopportune mescolanze, “NAC” 21, 15
 settembre 1969
- “Casabella” 404-05, agosto-settembre 1975, *Cultura popolare e avanguardie*, numero
 monografico a c. di C. Guenzi
- CELANT, Germano, *Arte turistica*, “Casabella” 342, novembre 1969
- *Cronache di disegno industriale*, “Casabella” 334, gennaio 1970
- *Senza titolo*, “IN” 2-3, marzo-giugno 1971
- *Sulla scena della S-Space*, “Domus” 509, aprile 1972
- CHIGGIO, Ennio, *C'è un'alternativa a una alternativa?*, “IN” 13, autunno 1974
- “Città di Sesto” notiziario comunale, numero speciale 1970-1975
- COMITATO PROMOTORE PIAZZETTA, *Piazzetta 1974-'75*, “Nuova Sesto”, 28 marzo 1975
- CRISPOLTI, Enrico, *Processo partecipato all'Alzaia*, “Brera Flash” III 8 [1978]
- *Ambientalmente*, “Brera Flash” III 9 [1978]
- CUOMO, Carlo, LER, Silvana, *Ripristino attivo dell'antico ruolo sociale dell'artigianato*,
 “Casabella” 414, giugno 1976
- D'AURIA, Antonio, *L'ideologia artigiana*, “Casabella” 389, maggio 1974
- DALISI, Riccardo, *Tecnica povera*, “Marcazero” 65/66 1, gennaio 1972
- *Struttura architettonica per i bambini del Rione Traiano a Napoli*, “Casabella” 365,
 maggio 1972
- *La partecipazione creativa è possibile*, “Casabella” 368-369, agosto-settembre 1972
- *Scheletri metodologici in fuga. I corsi di massa contro la storia da laboratorio*, “IN” 9,
 febbraio-marzo 1973
- *Tecnica povera e produttività disperata*, “Casabella” 382, ottobre 1973
- *Tecnica povera. La funzione del pressappoco nell'universo della precisione*, “Casabella”
 386, febbraio 1974
- *Cartapestemi*, “Casabella” 391, luglio 1974, p. 10-11
- *Il ruolo dell'operatore visivo*, “Spazio Arte” 8, gennaio-marzo 1977

- *Estetica e lavoro di quartiere*, "IN" 14, aprile 1977
- *Animare partecipare*, "Brera Flash" II 5, maggio-giugno 1977
- *L'Avanguardia del Disordine*, "Spazio Arte" 10-11, giugno-ottobre 1977
- *Il Traiano e Ponticelli (Napoli): il recupero dell'autoespressione*, "Spazio e società" 2, aprile 1978
- DALISI, Riccardo, CIAMARRA, Massimo Pico, *Activités simples et fonctions flexibles*, "Le Carré Bleu" 1, 1966
- *Recherche d'une structure urbaine*, "Le Carré Bleu" 2, 1966
- DE ANGELIS, Almerico, *L'antidesign*, "Op. cit." 26, gennaio 1973
- *Per un'architettura eventuale*, "Progettare INPIÙ" 1, ottobre-novembre 1973
- DE BARTOLOMEIS, Francesco, *Jorn e l'arte come inadattamento*, "Rivista filosofica" LIII 2, aprile 1962
- DEZZI BARDESCHI, Marco, *Il solino di Golia: Per una psicanalisi dell'avanguardia; Note a margine della mostra "Avanguardie e cultura popolare" Bologna 1975*, "Casabella" 402, giugno 1975
- Diritto alla casa/speculatori alla sbarra* (Roma, Spazioarte, 14 dicembre 1974), in collaborazione con il Comitato proletario per la casa, "Spazioarte" I 2, dicembre 1974
- DORFLES, Gillo, *Un'utopia da realizzare*, "IN" II 1, gennaio-febbraio 1971
- È successo a Rimini*, "Domus" 493, dicembre 1970
- ECO, Umberto, *Dal cucchiaino alla città*, supplemento a "L'Espresso" 23, 4 giugno 1972
- EISENMAN, Peter D., *Notes on a Conceptual Architecture: Toward a Definition*, "Design Quarterly" 78-79, 1970
- *Dall'oggetto alla relazione: la Casa del Fascio di Terragni*, "Casabella" 344, gennaio 1970
- *Notes on a Conceptual Architecture: Toward a Definition*, "Casabella" 359-360, dicembre 1971
- Fabro, Nagasawa, Tonello, Trotta. I punti in comune*, "DATA" 15, primavera 1975
- FACCHINELLI, Elvio, *Nota a Benjamin*, "Quaderni piacentini" VIII 38, luglio 1969
- FAZION, Gian Pietro, *Undici giorni a Pejo: arte collettiva*, "NAC" 21, 15 settembre 1969
- FRANCALANCI, Ernesto L., *La crisi della città. Trigon 69 a Graz*, "NAC" 25, 15 novembre 1969
- GIROTTI, Piero, *Operatività estetica e prospettiva didattica in quartiere*, "Brera Flash" III 9 [1978]
- *Proposte base per un laboratorio dell'immagine*, "Brera Flash" III 9 [1978]
- GLOBAL TOOLS, *Documento 1*, "Casabella" 377, maggio 1973
- "Global Tools", bollettino, giugno 1974
- bollettino, gennaio 1975
- GUARINO, Ugo, *Nella scuola nella fabbrica nel manicomio*, "Brera Flash" III 8 [1978]

- GUENZI, Carlo, *I nuovi spazi culturali*, "Brera Flash" III 7 [1978]
- GUENZI, Carlo, QUAGLIA, Alessandra, *Il quartiere*, "Brera Flash" II 3, febbraio-marzo 1977
- GRUPPO STRUM, *La città intermedia*, "IN" III 6, luglio-agosto 1972
- *The Struggle for Housing: fotoromanzo; Utopia: fotoromanzo; The Mediator City: fotoromanzo*, Milano, Casabella editrice SpA (allegati a "Casabella" 368-369, agosto-settembre 1972)
- GUENZI, Carlo, *Diritto alla casa*, "Casabella" 343, dicembre 1969
- Il lavoro architettonico: relazione del Gruppo organizzatore dell'incontro "Utopia e/o Rivoluzione" Torino, 25-27 aprile 1969*, "L'architettura" XV 6, ottobre 1969
- "IN" I 1, settembre-ottobre 1970, *L'uomo, il sedersi, la sedia*, numero monografico
- II 1, gennaio-febbraio 1971, *Utopia*, numero monografico
- II 2-3, marzo-giugno 1971, *La distruzione dell'oggetto*, numero monografico
- III 5, maggio-giugno 1972, *Distruzione e riappropriazione della città*, numero monografico
- III 6, luglio-agosto 1972, *Distruzione e riappropriazione della città*, numero monografico
- III 7, settembre-ottobre 1972, *Distruzione e riappropriazione della città*, numero monografico
- IV 9, febbraio-marzo 1973, *La facoltà di architettura nel processo di dequalificazione*, numero monografico a c. di M. Sartori e P. Spada
- IV 10-11, giugno-settembre 1973, *Per una rigenerazione dell'oggetto*, numero monografico
- V 12, dicembre 1973 – gennaio 1974, *Le comuni: una ridefinizione*, numero monografico a c. di E. Cevro-Vukovic, G. Malossi e G. E. Simonetti
- V 13, autunno 1974, *Architettura nelle lotte di quartiere*, numero monografico a c. di R. Dalisi
- VII 14, aprile 1977, *La cultura della partecipazione*, numero monografico
- Inserito: atti delle assemblee di Reggio Emilia*, "NAC" 6-7, giugno-luglio 1971, inserto monografico
- IRACE, Fulvio, *A volo sulla creatività. Partecipazione e pedagogia nel lavoro di Dalisi*, "Paese sera", 19 novembre 1977
- "L'architettura", XIV-3, 153, luglio 1968, *Omaggio a Terragni*, numero monografico
- XV-1, 163, maggio 1969, *L'eredità di Terragni e l'architettura italiana, 1943-1968. Atti del convegno di studi – Como – 14-15 settembre 1968*, numero monografico
- La grande Brera. Intervista con Franco Russoli, Soprintendente alle Gallerie della Lombardia*, "DATA" 19, novembre-dicembre 1975
- LA PIETRA, Ugo, *Arte e città: Zafferana*, "L'uomo e l'arte" 1, aprile 1971

- *L'architettura radicale è morta: viva l'architettura radicale*, "Spazio Arte" IV 10-11, giugno-ottobre 1977
- LA PIETRA, Ugo, FERRARI, Vincenzo, *Fuori dalle convenzioni: l'atteggiamento creativo del bambino nei confronti della lettura di una tipologia urbana*, "Casabella" 409, gennaio 1976
- Le mois les plus long (février 63 – juillet 64)*, "Internationale Situationniste" 9, agosto 1964
- LICITRA PONTI, Lisa, *Riccardo Dalisi: "Architettura d'animazione"*, "Domus" 551, ottobre 1975
- MARCOLLI, Attilio, *Arte e didattica*, "D'ARS" XI 50, aprile-luglio 1970
- MELLONI, Carlo, *Sempre a proposito di S. Benedetto del Tronto*, "NAC" 22, 1 ottobre 1969
- MENDINI, Alessandro, *Il gruppo come alternativa progettuale*, "Casabella" 350-351, luglio-agosto 1970
- *Triennale e manette. La polemica fra architettura razionale e architettura radicale*, "Casabella" 382, ottobre 1973
- *Il corpo. Oggetto naturale*, "Casabella" 399, marzo 1975
- MENNA, Filiberto, *Proposto a Rimini un design per la collettività*, "D'ARS Agency" X 43-44, 30 ottobre 1968 – 10 marzo 1969
- *Rimini: un messaggio dall'arca*, "NAC" 2, novembre 1970
- MUNARI, Bruno, *Arte e città: Sant'Angelo Lodigiano*, "L'uomo e l'arte" 1, aprile 1971
- NATALINI, Adolfo, *Com'era ancora bella l'architettura radicale nel 1966...(Superstudio e l'architettura dieci anni dopo)*, "Spazio Arte" IV 10-11, giugno-ottobre 1977
- NEPOTI, Paolo, *Utopia e/o rivoluzione*, "Casabella" 337, giugno 1969
- NOJA, Nazareno, *L'arca. Breve saggio di filosofia e di etica dell'arte*, "Casabella" 411, marzo 1976, con introduzione di A. Mendini
- Nouvelle de l'Internationale. Deuxième conférence de l'I.S.*, "Internationale Situationniste" 1, giugno 1958
- Nuove strutture per i musei. Intervista a Franco Russoli*, "NAC" 6-7, giugno-luglio 1973
- PALAZZOLI, Daniela, *Man... if est action*, "Bit" 5, novembre 1967
- *Diecimila stambecchi del Gran Paradiso vogliono uscire dalle riserve*, "Bit", giugno 1968
- PASCULLI, Ettore, *Ipotesi iniziale di approccio e rapporto con il "sociale"*, "Brera Flash" 1, ottobre-novembre 1976
- Postille a Zafferana. Critici + artisti + architetti*, "NAC" 3, dicembre 1970
- "Progettare INPIÙ" I 1, novembre 1973, *L'uso dell'oggetto. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, numero monografico
- I 2, dicembre 1973 – gennaio 1974, *L'uso della città. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, numero monografico

- I 3-4, febbraio-maggio 1974, *La lettura di una tipologia urbana. Per un comportamento creativo nei processi di riappropriazione dell'ambiente*, numero monografico
- I 5-6, giugno-settembre 1974, *La guida alternativa alla città di Milano*, numero monografico
- QUINTAVALLE, Arturo Carlo, *Dibattito per una mostra*, "NAC" 17, 15 giugno 1969
- *Reggio Emilia atto II*, "NAC" 18, 1 luglio 1969
- "Re Nudo" 8, *Distruggiamoci la città*, ottobre 1971
- RAGGI, Franco, *Radical story. Storia e destino del pensiero negativo nella pratica del Radical Design dal '68 ad oggi – Il ruolo delle avanguardie tra evasione e impegno disciplinare*, "Casabella" 382, ottobre 1973
- RESTANY, Pierre, *Le livre blanc de l'art total*, "Domus" 469, dicembre 1968
- SIMONDO, Piero, s.t., "Situationist Times" 4, ottobre 1963
- *Ipotesi e elementi di topologia del labirinto*, "Situationist Times" 4, ottobre 1963
- SIMONETTI, Gianni Emilio, *Mondo Beat*, "Bit" 3, giugno 1967
- *Prima esposizione Internazionale di Manifesti*, "Bit" 3, giugno 1967
- "Spazioarte" IV 8, gennaio-marzo 1977, *Il ruolo dell'operatore visivo*, numero monografico
- IV 10-11, giugno-ottobre 1977, *L'architettura radicale è morta: viva l'architettura radicale*, numero monografico
- "Strutture ambientali" 1, maggio 1970, *Indagine su "le forme dell'ambiente urbano"*, numero monografico
- 3, luglio 1970, *Colloquio internazionale di metodologia estetica "Istituzione aperta e istituzione chiusa" Approccio neofenomenologico e approccio strutturalista*, numero monografico
- SUPERSTUDIO, *Vita educazione cerimonia amore morte: Cinque storie del Superstudio; Educazione*, "Casabella" 372, maggio 1972
- *Nota 1: Tipologia didattica*, "Casabella" 379, luglio 1973
- TAFURI, Manfredo, *Per una critica all'ideologia architettonica*, "Contropiano" II 1, gennaio-aprile 1969
- TRINI, Tommaso, *Masaccio a UFO*, "Domus" 466, settembre 1968
- *L'estensione teatrale. Mostre e azioni collettive in Italia: estate e autunno*, "Domus" 480, novembre 1969
- *San Marino, la rocca delle strutture ambientali*, "Domus" 480, novembre 1969
- UFO, *Effimero urbanistico scala I/1*, "Marcatre" 37-40, maggio 1968
- *Urboeffimeri avvenenti scala I/1*, "Marcatre" 41-42, giugno 1968
- Un museo oggi. Programma dell'attività inaugurale maggio/luglio 1975*, Bologna, Comune di Bologna-Galleria d'arte moderna [1975]
- Una mostra da salvare*, "Almanacco letterario Bompiani", 1969

- VANEIGEM, Raoul, *Commentaires contre l'urbanisme*, "Internationale Situationniste" 6, agosto 1961
- VERGINE, Lea, *Le ceneri calde. Le arti visive nel 1968: la rimessa in discussione di uomini e fatti*, "Almanacco letterario Bompiani", luglio 1969
- *L'arte avviene nello spazio di tutti?*, "Almanacco letterario Bompiani", 1970
- *Costume d'arte. Una mostra in provincia*, "Metro" 16-17, agosto 1970
- *Fuoco e schiuma. A Sant'Angelo Lodigiano*, "NAC" 2, novembre 1970
- VINCA MASINI, Lara, *Interventi a Zafferana*, "NAC" 2, novembre 1970
- VINCITORIO, Francesco, *Primo round*, "NAC" 21, 15 settembre 1969
- *Affari e utopia*, "NAC" 1, 15 ottobre 1968
- *Gli accademici*, "NAC" 23, 15 ottobre 1969

II. Fonti secondarie

II.1. Monografie e contributi in volumi

- ACOCELLA, Alessandra, *"Abitare la città": il ruolo della fotografia nella ricerca di Ugo La Pietra, 1969-1979*, in *VisibileInvisibile: percepire la città tra descrizioni e omissioni*, a c. di S. Adorno, G. Cristina e A. Rotondo, atti del VI Congresso AISU, Catania, Scrimm Edizioni, 2014
- *Art in the city at the end of the 1960's. Comparing two group shows in Italy and France*, in *Historie(s) d'exposition(s) / Exhibition's stories*, a c. di B. Dufrêne, J. Glicenstein, Parigi, Hermann 2016
- ALLOWAY, Lawrence, *The Venice Biennale 1895-1968: From Salon to Goldfish Bowl*, Greenwich (Connecticut) 1968
- Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a c. di C. Casero, E. Di Raddo, Milano, Silvana Editoriale 2009
- ANTONELLO, Pierpaolo, *Il ménage a quattro. Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Firenze, Le Monnier 2005
- Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del «Laboratorio» di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, a c. di A. Madesani, Roma, Dalai Editore 2012
- AURELI, Pier Vittorio, *The Project of Autonomy: Politics and Architecture Within and Against Capitalism*, Amsterdam, Buell Centre 2008 (Quodlibet 2016)
- BANHAM, Reyner, *A Critic Writes: Selected Essays by Reyner Banham*, Berkley, University of California Press 1997

- BARREIRO LOPEZ, Paula, GALIMBERTI, Jacopo, *Southern Networks. The Alternative Modernism of the San Marino Biennale and the Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, in O. Enwezor, U. Wilmes, A. Gupta (a c. di), *Postwar – Art between the Pacific and the Atlantic, 1945-1965*, Durham, Duke University Press, in corso di stampa
- BELLONI, Fabio, *Militanza artistica in Italia 1968-1972*, Roma, “L’Erma” di Bretschneider 2015
- Beyond Environment*, a c. di E. Piccardo, A. Wolf, New York-Barcellona, Actar 2014
- BISHOP, Claire, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, Londra, Verso 2012
- BRANZI, Andrea, *Moderno postmoderno millenario: scritti teorici 1972-1980*, Torino, Gruppo Editoriale Forma 1980
- *Introduzione al design italiano. Una modernità incompleta*, Milano, Baldini&Castoldi 1999
- *Il design italiano 1964-2000*, Milano, Electa 2008
- BROWN, Alexandra, *A Night at the Space Electronic, or the Radical Architectures of 1971’s “Vita, Morte e Miracoli dell’Architettura”*, in *29th Annual Conference of the Society of Architectural Historians, Australia and New Zealand: Fabrication; Myth, Nature, Heritage*, Australia, SAHANZ, 2012, online in Griffith University: <http://hdl.handle.net/10072/48822>
- CANNELLA, Leonardo, *Mario Nanni. Dagli anni Quaranta al Duemila*, Bologna, Pendragon, 2008
- CARANDENTE, Giovanni, *Una città piena di sculture. Spoleto 1962*, Perugia, Electa 1992
- Sculture nella città. Spoleto 1962*, Spoleto, NE Editrice 2007
- CATENACCI, Sara, *“L’ambiente come sociale alla Biennale di Venezia 1976”: note da un libro mai realizzato*, in *In corso d'opera. Ricerche dei dottorandi di Storia dell'Arte della Sapienza*, a c. di M. Nicolaci, M. Piccioni, L. Riccardi, Roma, Campisano 2015
- *Documenti d’arte impegnata: “Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto”*, Bologna 1972-73, in *Effimero: il dispositivo espositivo, tra arte e antropologia*, a c. di F. Gallo, A. Simonicca, Roma, CISU, 2016
- CATENACCI, Sara, GALIMBERTI, Jacopo, *Deschooling, Manual Labour and Emancipation: Global Tools’ Architecture and Design (1973 - 1975)*, in *Collaboration and its (Dis)Contents: Collaborative Practices in Art, Architecture and Film since 1910*, a c. di M. Brown, M. Millar Fisher, Londra, Courtauld Books Online, in corso di pubblicazione
- CENTRO INTERNAZIONALE DI BRERA, *Arte e cinema. Per un catalogo di cinema d’artista in Italia, 1965 – 1977*, a c. di V. Fagone, Venezia, Marsilio 1977

- CHIRICI, Cesare, *Civica Scuola d'Arte Federica Faruffini 1953-2003. Cinquant'anni d'educazione all'arte*, Sesto San Giovanni, Città di Sesto San Giovanni 2004
- Clip, Stamp, Fold: The radical architecture of little magazines, 196x to 197x*, a c. di B. Colomina, C. Buckley, Barcelona/ Princeton, Actar/Media and modernity program, Princeton University 2010
- CONRADS, Ulrich, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Firenze, Vallecchi 1970
- CRISPOLTI, Enrico, "Opera ambiente" e "Arte nel sociale", in *La pittura in Italia. Il Novecento: le ultime ricerche*, vol. III, a c. di C. Pirovano, Milano, Electa 1994
- DALISI, Riccardo, *Gaudi, mobili e oggetti*, Milano, Electa 1979
- *La caffettiera e Pulcinella. Ricerca sulla caffettiera napoletana, 1979-1987*, Crusinallo, Officina Alessi 1987
- DE CARLO, Giancarlo, *Architettura della partecipazione*, Macerata, Quodlibet 2013
- DE PAZ, Alfredo, *La pratica sociale dell'arte*, Napoli, Liguori 1976
- DEROSSA, Pietro, *Modernità senza avanguardia*, Milano, Electa 1990
- *Per un'architettura narrativa. Architetture e progetti 1959-2000*, Milano, Skira 2000
- *L'avventura del progetto. L'architettura come conoscenza, esperienza, racconto*, Milano, Franco Angeli 2012
- DE THERIDGE, Anna, *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi 2012
- DEUTSCHE, Rosalind, *Evinctions: Art and Spatial Politics*, Cambridge (Mass), MIT Press 1996
- DONDI, Mirco, *L'eco del boato. Storia della strategia della tensione 1965-1974*, Roma-Bari, Laterza 2015
- Documents relatifs a la fondation de l'Internationale Situationniste*, a c. di G. Berreby, Paris, Editions Allia 1985
- DUBUFFET, Jean, *Asfissiante cultura*, Milano, Feltrinelli 1969
- ECO, Umberto, *Apocalittici e integrati: comunicazioni di massa e teorie della cultura*, Milano, Bompiani 1964
- EISENMAN, Peter D., *Giuseppe Terragni. Transformations, Decompositions, Critiques*, Monacelli Press 2013
- Exhibiting Architecture: A Paradox*, a c. di E. Pelkonen, C. Chan, D. A. Tasman, New Heaven (CT), Yale School of Architecture 2015
- Expect Everything Fear Nothing: The Situationist Movement in Scandinavia and Elsewhere*, a c. di M. B. Rasmussen, J. Jakobsen, Copenhagen/Brooklyn (NY), Nebula/Autonomea 2011
- FABRO, Luciano, *Attaccapanni*, Torino, Einaudi 1978

- FANELLI, Antonio, *A casa del popolo. Antropologia e storia dell'associazionismo di base*, Roma, Donzelli 2014
- FEDI, Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986, supplemento a "Panorama Lombardia" 31 (settembre 1986)
- FRASSINELLI, Piero, NATALINI, Adolfo, *Superstudio: La moglie di Lot e la coscienza di Zeno*, Venezia, La Biennale di Venezia 1978
- GAUDIBERT, Pierre, *Azione culturale. Integrazione e/o sovversione*, Milano, Feltrinelli 1973, tr. italiana di M. Vitta
- GARGIANI, Roberto, *Archizoom associati, 1966-1974: dall'onda pop alla superficie neutra*, Milano, Electa 2007.
- GAZZOLA, Eugenio, *Parole sui muri. L'estate delle avanguardie a Fiumalbo*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis 2003.
- GILARDI, Piero, *Dall'arte alla vita dalla vita all'arte*, Milano, La Salamandra 1981
- GINSBORG, Paul, *Storia dell'Italia dal dopoguerra a oggi*, Torino, Einaudi 1989
- Giulio Carlo Argan. Intellettuale e storico dell'arte*, a c. di C. Gamba, Milano, Electa 2012
- Global Tools*, a c. di V. Borgonuovo, S. Franceschini, Istanbul, SALT/Garanti Kültür AŞ 2015
- Gordon Matta-Clark*, a c. di C. Diderens, London, Phaidon 2003
- Gordon Matta-Clark: Works and Collected Writings*, a c. di G. Moure, Barcellona, Ediciones Polígrafa 2006
- GRASSKAMP, Walter, *Arte nella città. Una storia italo-tedesca*, in *Arte all'arte*, a c. di F. Matzner, A. Vettese, Siena, Gli Ori-Maschietto 1998
- Il campo espanso. Arte e agricoltura in Italia dagli anni Sessanta ad oggi*, a c. di S. Ciglia, Roma, CREA 2015
- Il guscio della chiocciola. Studi per Leonardo Sinisgalli*, a c. di S. Martelli e F. Vitelli, Salerno-Stony Brook, Edisud-Forum Italicum Publishing 2012
- Il progetto leggero, Dalisi: venti anni di design*, a c. di C. Gambardella, Napoli, CLEAN, 1988
- ILLICH, Ivan, *Descolarizzare la società: Per una alternativa all'istituzione scolastica*, Milano, Mondadori 1972
- Informare contro informare per / cinema Mariagrazia Bruzzone, televisione Sandra Lischi, teatro Collettivo Giocosfera*, a c. di M. Bruzzone, F. Rosati, Roma, Armando 1976
- Italia 60/70: Una stagione dell'architettura*, a c. di M. Biraghi, G. Lo Ricco, S. Micheli, M. Viganò, Padova, Il Poligrafo 2010
- JENKINS, Bruce, *Gordon Matta-Clark. Conical Intersect*, London, Afterall 2011
- KAHN, Richard, *Anarchic Epimetheanism: The Pedagogy of Ivan Illich*, in *Contemporary Anarchist Studies: An Introductory Anthology of Anarchy in the Academy*, a c. di R. Amster, Londra, Routledge 2009

- KESTER, Grant H., *Conversation Pieces. Community + Communication in Modern Art*, Berkley, University of California Press 2004
- KURCZYNSKI, Karen, *The Arts and Politics of Asger Jorn. The Avant-Garde Won't Give Up*, Farnham, Ashgate 2014
- KWON, Miwon, *One place after another: site-specific art and locational identity*, Cambridge (Mass), MIT Press 2004
- L'anima meccanica. Le visite in fabbrica in "Civiltà delle Macchine" (1953-1957)*, a c. di G. Lupo, G. Lacorazza, Roma, Avagliano 2008
- L'arte nel sociale*, in A. Pansera, M. Vitta, *Guida all'arte contemporanea*, Casale Monferrato, Marietti 1986
- L'arte pubblica nello spazio urbano: committenti, artisti, fruitori*, a c. di C. Birozzi, M. Pugliese, Milano, Bruno Mondadori 2007
- L'immagine imprevista – rendiconti opere interviste*, a c. di S. Ricaldone, Genova, Il Canneto Editore 2011
- L'Italia repubblicana nella crisi degli anni Settanta*, a c. di F. Lussana, G. Marramao, S. Mannelli, Catanzaro, Rubbettino 2003
- LA PIETRA, Ugo, *Abitare la città: ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*, Firenze, Alinea 1983
- LANG, Peter T., *The Mondial Festival Presents*, in, *MashUp: The Birth of Modern Culture*, a c. di D. Augaitis, B. Grenville, S. Rebick, Vancouver, Vancouver Art Gallery and Black Dog Publishing, 2016
- LEE, Pamela M., *Object to be Destroyed: The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press 2001
- LIPPARD, Lucy R., *The Lure of the Local. Senses of Place in a Multicentered Society*, New York, The New York Press 1997
- LUMLEY, Robert, *States of Emergency. Cultures of revolt in Italy from 1968 to 1978*, Londra, Verso 1990
- Made in Italy: Rethinking a Century of Italian Design*, a c. di G. Lees-Maffei, Kjetil Fallan, London, Bloomsbury 2013
- MALDONADO, Tomás, *Disegno industriale: un riesame* [I ed. 1976, I ed. riveduta e ampliata 1991], Milano, Feltrinelli 2008
- MARCOLLI, Attilio, *Per un'architettura anatopica*, Firenze, Centro Di 1987
- MARTINI, Federica, MARTINI, Vittoria, *Just Another Exhibition. Storie e politiche delle biennali*, Milano, Postmedia 2011
- MENEGUZZO, Marco, *Arte Programmata cinquant'anni dopo*, Monza, Johan & Levi 2012
- MUIR, Peter, *Gordon Matta-Clark's Conical Intersect. Sculpture, Space, and the Cultural Value of Urban Imagery*, Farnham, Ashgate 2014

- NATALINI, Adolfo, *Cultura materiale extraurbana*, Firenze, Alinea 1983
- NICOLIN, Paola, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*, Macerata, Quodlibet 2011
- ORLANDONI, Bruno, VALLINO, Giorgia, *Dalla città al cucchiaino: saggi sulle nuove avanguardie nell'architettura e nel design*, Torino, Cooperativa editoriale Studio Forma 1977
- PAGANO, Lilia, *Periferie di Napoli. La geografia, il quartiere, l'edilizia pubblica*, Napoli, Electa 2001
- PASCULLI, Ettore, PULGA, Adriana, *Fabbrica di Comunicazione. Partiti, cultura, movimento nell'esperienza del Centro Culturale Milanese*, Milano, Centro Internazionale di Brera 1977
- PICONE PETRUSA, Mariantonietta, *La pittura napoletana del '900*, Napoli, Franco Di Mauro 2005
- PIOSELLI, Alessandra, *Arte, politica e territorio. Esperienze nella Milano degli anni settanta*, in *Milano città d'arte*, a c. di M. Di Giovanni, Pavia, Alessandria, Università degli studi di Pavia, edizioni dell'Orso 2001
- *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Monza, Johan & Levi 2015
- PINTO, Rosario, *La pittura napoletana del Novecento*, Napoli, Istituto Grafico Editoriale Italiano 2002
- POLI, Francesco, ROVIDA, Enzo, *Che cos'è un monumento. Storia del monumento a Roberto Franceschi*, Milano, Mazzotta 1995
- POPPER, Frank, *Art action et participation. L'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Ed. Klincksieck 1985
- PRINCIPE, Michael A., *Danto and Baruchello. From Art to the Aesthetics of the Everyday*, in *The Aesthetics of Everyday Life*, a c. di A. Light, J. M. Smith, New York, Columbia Univeristy Press 2005
- Progettare per non essere progettati: Giulio Carlo Argan, Bruno Zevi e l'architettura*, atti del Convegno internazionale promosso dal Comitato nazionale per le celebrazioni del centenario della nascita di Giulio Carlo Argan Roma, 28 settembre 2010, Fondazione Bruno Zevi, a c. di C. Gamba e A. Zevi, Roma, Fondazione Bruno Zevi 2010
- Programmare l'arte. Olivetti e le neoavanguardie cinetiche*, a c. di M. Meneguzzo, E. Morteo, A. Saibene, Monza, Johan & Levi 2012
- RESCIGNO, Giuseppe, *Giuseppe Rescigno. Itinerari creativi*, Fisciano (SA), Gutenberg Edizioni 2011
- RESCIGNO, Giuseppe, MANZI, Andrea, *Arte nel sociale: testimonianze e documenti di comunicazione estetica*, Roma, Editori riuniti 1992

- Roma in mostra 1970 1979. Materiali per la documentazione di mostre azioni performance dibattiti*, a c. di D. Lancioni, Roma, Comune di Roma-Palazzo delle Esposizioni-Centro ricerca e documentazione arti visive-Edizioni Joyce & Co. 1995
- ROSSI, Aldo, *L'architettura della città*, Padova, Marsilio 1966
- ROSSI, Catharine, *Crafting Design in Italy. From post-war to postmodernism*, Manchester, Manchester University Press 2015
- RUMNEY, Ralph, *Le consul: Entretiens avec Gérard Berréby*, Parigi, Allia 1999
- SABATINO, Michelangelo, *Orgoglio della modestia. Architettura moderna italiana e tradizione vernacolare*, Milano, Franco Angeli 2013 (University of Toronto Press 2011)
- SALZANO, Edoardo, *Fondamenti di urbanistica*, Roma-Bari, Laterza 1998
- SALVATORI VINCITORIO, Elisa, *Animazione e conoscenza*, Bari, Dedalo 1978
- SCOTT, Felicity D., *Architecture or Techno-Utopia: Politics After Modernism*, Cambridge (MA)-Londra, MIT Press 2010 (prima ed. 2007)
- SCUOLA DI BARBIANA, *Lettera a una professoressa quarant'anni dopo*, a c. di M. Gesualdi, Fondazione Don Lorenzo Milano, Firenze, Libreria Editrice Fiorentina 2007 (seconda ed. riveduta e corretta)
- SIMONDO, Piero, *Guarda chi c'era, guarda chi c'è. L'infondata fondazione dell'Internazionale Situazionista*, Genova, Ocra Press, 2004
- Storia dell'arte come storia della città*, a c. di B. Contardi, Roma, Editori Riuniti 1983
- Superstudio: Life Without Objects*, a c. di P. T. Lang, W. Menking, Milano, Skira 2003
- SZACKA, Léa-Catherine, *Debates on display at the 1976 Venice Biennale*, in *Exhibiting architecture. Place and displacement*, a c. di T. Arrhenius, M. Lending, W. Miller, J. M. McGowan, Zurigo, Lars Müller 2014
- TACCONE, Stefano, *La contestazione dell'arte. La pratica artistica verso la vita in area campana*, Napoli, Phoebus 2013
- TAFURI, Manfredo, *Progetto e utopia. Architettura e sviluppo capitalistico*, Bari, Laterza, 1973
- Textes et documents situationnistes*, a c. di Gerard Berréby, Paris, Allia 2004
- TORNESELLO, Maria Luisa, *Il sogno di una scuola. Lotta ed esperienze didattiche negli anni Settanta: controscuola, tempo pieno, 150 ore*, Pistoia, Petite Plaisance 2006
- TRINI, Tommaso, *Mezzo secolo di arte intera. Scritti 1964-2014*, a c. di L. Cerizza, Monza, Johan & Levi 2016
- TURNER, Fred, *From Counterculture to Cyberculture: Stewart Brand, the Whole Earth Network, and the Rise of Digital Utopianism*, Chicago, University of Chicago Press, 2006
- Ugo La Pietra: la sinestesia delle arti 1960-2000*, Milano, Mazzotta 2001
- Verso la città territorio. L'esperienza di Danilo Dolci*, a c. di G. Corsani, L. Guidi, G. Pizziolo, Firenze, Alinea 2012

- VINCA MASINI, Lara, *44° - L'utopia tecnologica senza forma: da Wachsmann agli Archigram – L'utopia monumentale della forma: Luis Kahn*, in Id., *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Firenze, Giunti 1989
- *45° - Il pianeta architetto. Esperienze, strategie: Radicals e aree limitrofe*, in Id., *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Firenze, Giunti 1989, vol. II
- *46° - Arte come volontà e non rappresentazione: Joseph Beuys. Arte e ideologia – Arte e antropologia*, in id., *Arte contemporanea. La linea dell'unicità. Arte come volontà e non rappresentazione*, Firenze, Giunti 1989
- VITTA, Maurizio, *Tra immagine e intervento. Arti visive a Sesto San Giovanni 1945-1980*, Sesto San Giovanni, Città di Sesto San Giovanni 1980
- Vivere architettando: miti, valori e ideologie tra autorappresentazione professionale e rappresentazione progettuale nel lavoro dei giovani architetti italiani formati nell'ultimo decennio*, a c. di E. Pasculli, A. Pulga, Milano, Mazzotta 1982
- WALKER, Stephen, *Gordon Matta-Clark. Art, Architecture and the Attack on Modernism*, London-New York, I.B. Tauris 2009

II.2. Cataloghi di mostre

- Anni 70. Arte a Roma*, a c. di D. Lancioni, Roma, Azienda Speciale Palaexpo-Iacobelli Editore 2013
- Annisettanta. Il decennio lungo del secolo breve*, a c. di M. Belpoliti, G. Canova, S. Chiodi, Milano, Skira 2007
- Arte e Architettura*, a c. di G. Celant Milano, Skira 2004
- Baruchello. Secondo natura*, a c. di C. Subrizi, Roma, Diagonale 1997
- Baruchello. Certe idee*, a c. di A. Bonito Oliva, C. Subrizi, Milano, Electa 2011
- Design als Postulat – am Beispiel Italien* (Berlino, Internationales Design Zentrum Berlin, 6 settembre – 14 ottobre 1973), Berlino, IDZ Berlin 1973
- Exit Utopia: Architectural Provocations, 1956–1976*, a c. di M. Van Schaik, O. Máčel, Monaco, Prestel 2005
- FOOD: an exhibition by White Columns, New York*, a c. di C. Morris, Colonia, Walter König 2000
- Fuori! Arte e spazio urbano. 1969-1976*, a c. di S. Bignami e A. Pioselli, Milano, Electa 2011
- Giancarlo De Carlo. Le ragioni dell'architettura*, a c. di M. Guccione, A. Vittorini, Milano, Electa-DARC 2005
- Gordon Matta-Clark: A Retrospective*, a c. di M. J. Jacobs, Chicago, Museum of Contemporary Art 1985

- In pubblico. Azioni e idee degli anni Settanta*, a c. di M. Fochessati, M. Piazza, S. Solimano, Milano, Skira 2007
- Mario Nanni, a c. di F. Caroli, Bologna, Galleria comunale d'arte moderna 1985
- Michelangelo Pistoletto. *From One to Many*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Contemporary Art 2010
- Piero Simondo. *Topologie anni 60*, a c. di S. Ricaldone, Genova, V-idea 1994
- Radicals: Architettura e design 1960/75*, a c. di G. Pettena, Venezia, La Biennale di Venezia 1996
- Renato Guttuso. *Funerali di Togliatti*, Bologna, Labanti e Nanni 1974
- Riccardo Dalisi, Firenze, Centro Di, 1977
- Torino sperimentale 1959-1969. Storia di una cronaca: il sistema delle arti come avanguardia*, a c. di L. Barbero, Torino, Umberto Allemandi 2010
- Tra rivolta e rivoluzione: immagine e progetto*, catalogo a c. di C. Pozzati, Bologna 1972
- Trigon 69: Architektur und Freiheit / Künstlerhaus Graz 5.Okt. - 15.Nov.1969*, Graz, Amt d.stmk.Landesreg. 1969
- Trigon 71: intermedia urbana / Künstlerhaus Graz 8.10. - 19.11.1971*, Graz, Amt d.stmk.Landesreg. 1971
- UFO Story. Dall'architettura radicale al design globale*, Firenze-Prato, Archivio Lapo Binazzi e Centro Pecci 2012
- Una mostra: Jorn in Italia. Gli anni del Bauhaus Immaginario 1954-1957*, a c. di S. Ricaldone, Moncalieri, Edizioni d'Arte Fr.lli Pozzo, 1997
- Utopia e crisi dell'antinatura: momenti delle intenzioni architettoniche in Italia*, Venezia, La Biennale di Venezia 1978

II.3. Periodici

- 2A+P/A, "La coscienza di Zeno": *Notes on a Work by Superstudio*, "San Rocco" 8, inverno 2013
- ARNOUX, Marion, DARDEL, Jean Baptiste, *La Global Tools: Fin de l'utopie radicale*, "Azimuts" 30, 2008
- "arti visive-ambiente", quaderno n.1, *Fuori dalle città: le altre culture*, a c. di U. La Pietra, Milano, Centro Internazionale di Brera 1979
- quaderno n.2, *Post no bills. Segnali Urbani*, a c. di U. La Pietra, Milano, Centro Internazionale di Brera 1980
- Baruchello, *Io sono un albero. Trent'anni di esperienza tra Arte e Natura*, Quaderni di "Innovazione e Agricoltura" 2, 2000
- CASERO, Cristina, *La Casa del Fascio di Como e la sue "decorazioni". Uno strumento di comunicazione del potere*, "Ricerche di S/Confine" I 1, 2010, <http://www.ricerchedisconfine.info/>

- CATENACCI, Sara, *Maieutica del progetto. Riccardo Dalisi tra architettura, design e "animazione"*, 1967-1974, "L'uomo nero. Materiali per una storia delle arti della modernità" XII 11-12, maggio 2015
- CHEVALIER, Pauline, *Artists et "Art Workers"*, *New York 1969-1979*, "Histoire de l'art" 74, 2014
- DANTINI, Michele, *Una polemica situata e da situare. 1963: Lonzi vs. Argan*, "Predella" 36, 2014 [aprile 2016]
- FREDIANI, Gianluca, *Il quartiere Traiano di Marcello Canino. Distruzione di un modello*, "ArQ" 2, dicembre 1989
- GALIMBERTI, Jacopo, *A Third-worldist Art? Germano Celant's Invention of Arte Povera*, "Art History" 36 2, aprile 2013
- GAMBA, Claudio, *Storie di libri: La Bauhaus di argan*, "L'architettura – cronache e storia" 566, dicembre 2002
- GAMBARDELLA, Claudio, *Il progetto indisciplinato: arte, architettura, design nel rapporto ri-creativo di Riccardo Dalisi con la città storica*, "Ανάγκη" 21, marzo 1998
- Giulio Carlo Argan. *Progetto e destino dell'arte, atti del convegno di studi, Roma 26-27-28 febbraio 2003*, supplemento a "Storia dell'arte" 112, settembre-dicembre 2005
- GOODMAN, Paul, *Advance Guard Writing 1900-1950*, "The Kenyon Review" XIII 3, estate 1951
- MATTERN, Mark, *John Dewey. Art and Public Life*, "The Journal of Politics" 1, 1999
- MAZZOLENI, Chiara, *Un Laboratorio di sviluppo comunitario: il Centro per la piena occupazione di Danilo Dolci a Partinico*, "Urbanistica" 108, 1997
- *The concept of community in Italian town planning in the 1950s*, "Planning Perspectives" 18, luglio 2003
- RESTUCCIA, Grazia Maria, *L'Ente Bolognese Manifestazioni Artistiche. Un fondo riscoperto al Museo d'Arte Moderna di Bologna*, "Figure. Rivista della Scuola di Specializzazione in Beni Storico-Artistici dell'Università di Bologna" 1, gennaio 2014, pp. 157-67, <http://figure.unibo.it/article/view/4088>
- RICALDONE, Sandro, *Topologie anni '60*, intervista con Piero Simondo, Torino 19 dicembre 1993, visualizzata il 30 aprile 2015, <http://www.quatorze.org/simint2.html>
- SCHLIMME, Hermann, *Il "Nuovo Villaggio Matteotti" a Terni di Giancarlo De Carlo. Partecipazione fallita e capolavoro di architettura*, intervento al II congresso Associazione Italiana di Storia Urbana, Roma, Università di Roma Tre, 24-26 giugno 2004, Biblioteca Hertziana
- WOLF, Amit, *Superurbefimero n. 7: Umberto Eco's Semiologia and the Architectural Rituals of the U.F.O.*, "Californian Italian Studies" II 2, 2001, ID: ismrg_cisj_8956, <http://www.escholarship.org/uc/item/8q61n35f>

--- *Discorsi per Immagini: Of Political and Architectural Experimentation*, "California Italian Studies" III 2, 2012, da eScholarship:
<http://www.escholarship.org/uc/item/8dg290qj>

II.4. Tesi di Laurea e Dottorato

ACOCELLA, Alessandra, *Arte, città, paesaggio. Mostre collettive nello spazio pubblico in Italia, 1967-1970*, Tesi di dottorato in Storia e conservazione dell'oggetto d'arte e d'architettura, Università degli Studi Roma Tre, 2015

AVANZINI, Luca, *Enrico Crispolti, «coopérateur culturel» pour un nouvel art populaire: une tentative de révolution culturelle dans l'Italie des années 1970*, Memoire de Master 1, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2013

Piero Simondo et le groupe CIRA : une expérience d'artiste-pédagogue à Turin dans les années 1960, Memoire de Master 2, Université Paris 1-Panthéon-Sorbonne, 2014

BORAGINA, Federica, *I Convegni di storia e critica d'arte in Italia negli anni Sessanta*, Tesi di specializzazione in beni storici artistici, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, a.a. 2012-2013

DROVANDINI, Elena, *Operazione Roma Eterna. Proposte progettuali e azioni d'intervento e di interpretazione urbana su e in Roma*, Tesi di specializzazione in beni storico artistici, Università degli Studi di Siena, a.a. 2012-13

MARTINI, Vittoria, *La Biennale di Venezia 1968 - 1978: la rivoluzione incompiuta*, Tesi di Dottorato, Università Ca' Foscari Venezia 2010-11, <http://hdl.handle.net/10579/1125>

REGORDA, Patrizia, *Biennale di Venezia 1976, la sezione italiana: "ambiente come sociale"*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Pavia, a.a. 2003-2004

TERMINE, Emanuela, *L'habitat e la città. Il dibattito arte/architettura in Italia tra gli anni Cinquanta e i Sessanta*, Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2009-10

WOLF, Amit, *Superarchitecture: Experimental Architectural Practices in Italy 1963-1973*, Tesi di dottorato in Architettura, Univeristy of California Los Angeles, 2012, ProQuest:
<http://search.proquest.com/docview/1163815007?accountid=104321>

ZANOLETTI, Daniela, *Agricola Cornelia S.p.A: esercizi di dilatazione tra il 1973 e il 1981*, Tesi di laurea, Sapienza Università di Roma, a.a. 2010-11

II.5. Film/Video/CD-Rom

La conferma: "Italy, the new domestic landscape" al MOMA di New York, puntata TV parte del programma *Lezioni di design*, di A. Del Gatto, S. Casciani, M. Malabruzzi, condotto da U. Gregoretti, regia M. Malabruzzi, VHS, Rai Educational [2001]:
<http://www.arte.rai.it/articoli/1972-italy-the-new-domestic-landscape-al-moma-di-new-york/14621/default.aspx>

Al di là della pittura. VIII Biennale d'arte contemporanea, a c. di L. Marucci, E. Mennechella,
Ancona, Mediateca delle Marche, 2007, CD-Rom