UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DELLA TUSCIA
Dipartimento di Studi Per la Conoscenza e la Valorizzazione dei Beni storici e Artistici

DOTTORATO DI RICERCA IN

**Memoria e materia dell'opera d'arte attraverso i processi di produzione, storicizzazione, conservazione e musealizzazione**

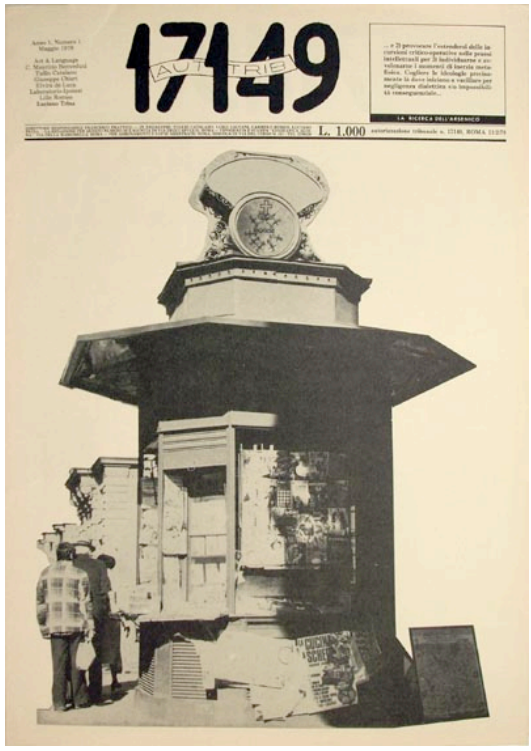
XXII CICLO

* * *

# COLLETTIVI D'ARTISTA IN ITALIA NEGLI ANNI SETTANTA

## Alcune esperienze a confronto

**L-ART / 03**




Tesi di Dottorato di Daniela Voso

Coordinatore del Corso: Prof.ssa Maria Andaloro
Tutor Interno: Prof.ssa Patrizia Mania
Tutor Esterno: Prof.ssa Lucilla Meloni

"Nessun libro *contro* qualcosa ha mai importanza;
soli contano i libri «per»
qualcosa di nuovo e che sanno produrlo"

Gilles Deleuze[1]

[1] Gilles Deleuze, *Lo Strutturalismo*, Milano, SE, 2004, a cura di Simona Paolini. Titolo originale *A quoi reconnait-on le structuralisme?*, pubblicato per la prima volta in F. Châtelet, *Histoire de la philosophie VIII. Le XXe siècle*, Hachette, Paris, 1972.

Ringrazio tutti gli artisti, Daniela Lancioni e Pier Luigi Tazzi, che generosamente si sono resi disponibili nel corso di questo studio, con i loro documenti, i loro materiali, i loro saperi e il loro tempo.
Ringrazio Assunta Porcari e Federica Guida della Fondazione Quadriennale, per la loro cortesia e il tempo che mi hanno concesso.
Ringrazio tutta la mia famiglia, e inoltre Laura e Roberta, che mi hanno sostenuta con amore e fiducia.
Infine ringrazio Chicco Funaro, per le sue preziose indicazioni sul contesto politico di riferimento e per i lunghi scambi epistolari.

Soprattutto ringrazio le Prof.sse Patrizia Mania e Lucilla Meloni, che con sapienza mi hanno seguita scrupolosamente.

INDICE

Premessa…….pag. VIII

Introduzione……...pag. XIII

**Parte prima - Liberare le pratiche artistiche.**

*Gruppi autogestiti negli anni Settanta: autonomia e avanguardia tra situazionismi e astrazioni concrete*

0.1 – Arte e istanze sociali…….pag. 3
0.2 – Individualità, una questione collettiva……..pag. 5

**Capitolo 1 - Arte come pratica. Lavoro collettivo e autogestione. Alcuni percorsi artistici e diverse interpretazioni……..……...pag. 6**

**1.1 *Gruppo di coordinamento*, Roma, 1972-1983……...pag. 8**
1.1.1 – Gruppo di coordinamento, Azioni e Arte Pubblica……..pag. 10
1.1.2 – Iniziative editoriali e *ready-made* concettuali……..pag. 18

**1.2. *Zona non-profit art space*, Firenze, 1975-1984…….pag. 24**
1.2.1. – Zona-non profit: zona franca tra Firenze e il mondo……...pag. 30
1.2.2 – I contributi degli artisti di Zona, ruoli e funzioni attraverso le iniziative…….pag. 33
1.2.3 – Attività e documentazione. Il compiersi di un'alternativa al sistema artistico…….pag. 37

**1.3. *Laboratorio di Comunicazione Militante*, Milano, 1976-78……pag. 41**
1.3.1 – "Strategia d'Informazione" e "Immagine arma impropria". Dall'arte alla comunicazione andata e ritorno i trucchi dell'immagine..…….pag. 44
1.3.2 – La Fabbrica di Comunicazione……pag. 49

**1.4. *Collettivo Lavoro Uno,* Milano, 1972-78……..pag. 52**
1.4.1. – Arte e società. Estetica del Nuovo Rapporto nelle interpretazioni di Fernanda Fedi e Giuseppe Denti……pag. 56
1.4.2. – Intervento nella società: inchiesta e comunicazioni estetiche…….pag. 59
1.4.3 – Dal singolo alla collettività: mercato e committenze pubbliche……..pag. 63

**1.5. *Collettivo Lavoro Arte*, Milano, 1978-81…….pag. 65**
1.5.1. – Centro Lavoro Arte, attività del centro autogestito……pag. 67
1.5.2. – Intervento nel territorio, come rilievo del contesto urbano……pag. 71

**Capitolo 2 – Arte come scienza. Ricerca e gestione condivise…….pag. 75**

**2.1 Lo *Studio d'arte "Il Moro"*, Firenze, 1970-87…….pag. 77**
2.1.1. Nascita di una morfologia costruttiva. Arte come strumento di liberazione……..pag. 79
2.1.2. Arte come attività di organizzazione. Dall'autogestione all'archivio……pag. 85

**2.2 *Gruppo REC*, Milano, 1975-81……pag. 90**
2.2.1 – Visione Mediata e percezione stereoscopica……pag. 95

**2.3 *Verifica 8+1*, Mestre, 1980-2010……..pag. 100**
2.3.1. Otto artisti più uno. ……pag. 101
2.3.2. – Didattica, arte cinetica e programmata: sulla scia di Bruno Munari……pag. 108
2.3.3. – Trent'anni di "Immagine, parola e musica". Programma e collezione di Verifica 8+1..……pag. 119

**Capitolo 3 – Grup de Treball e Collectif d'Art Sociologique. Due esperienze europee a confronto…….pag. 124**

**3.1 *Grup de treball*, Barcelona, 1973-75 Arte Concettuale in Spagna e politiche culturali al centro del dibattito……pag. 126**
3.1.1. – Arte concettuale in Spagna, un esordio dibattuto…….pag. 126
3.1.2. – Grup de Treball, Barcellona, 1973-75. Prove di Arte sociale e collettiva……pag. 128

**3.2 *Collectif d'art Sociologique*, Parigi, 1974-77……pag. 133**
3.2.1. – Collettivo d'arte sociologica Atto di fondazione e prospettive d'intervento……..pag. 133
3.2.2. – Arte, sociologia e comunicazione, prove di coesistenza…….pag. 137
3.2.3 – I manifesti…….pag. 141

## Parte seconda. La fortuna critica del fenomeno.

*Biennali, letture critiche, storicizzazione dei collettivi d'artista degli anni Settanta*

**Premessa alla seconda parte……pag. 145**

**Capitolo 4 – Gli anni Settanta nelle Biennali. Prospettive critiche dell'istituzione veneziana ……pag. 147**

**4.1 – "L'arte negli anni Settanta" e "Aperto 80". Lettura storica di un decennio……..pag. 150**

**4.2 – Le Biennali dopo la protesta del '68. Esperimenti di rinnovamento nella 35^ e 36^ Biennale……..…..pag. 153**

4.2.1 – 1970. *Biennale/Ricerca*. La Biennale come luogo di verifica, verso l'elaborazione di un'esposizione *aperta*……...…pag. 153

4.2.2. – 1972. *Opera o Comportamento*, alternanza ricorrente……pag. 155

**4.3 – La Biennale del 1976. Ambiente Partecipazione strutture culturali……pag. 158**

4.3.1 – Ambiente come sociale. L'arte all'interno di un sistema strutturale……pag. 158

4.3.2 – Il Padiglione Italiano……..……..pag. 163

4.3.3 - I padiglioni internazionali……..….. pag. 164

**Capitolo 5 – I protagonisti della critica. Ricerca artistica e critica militante…pag. 167**

**5.1. – Arte e vita. Una via per la sopravvivenza dell'arte……...pag. 170**

**5.2 – Arte e vita. La risposta della critica militante…….…..….pag. 175**

5.2.1 – Germano Celant. Teorie per un critoestetismo libero ed eversivo……pag. 176

5.2.2 – Enrico Crispolti. Arti Visive e partecipazione sociale……..pag. 178

5.2.3 – Lea Vergine. Velleità della rivoluzione artistica……...pag. 180

**Capitolo 6 – Materia e Memoria del Gruppo. Riconoscimento, conservazione e trasmissione…… …..pag. 184**

**6.1 – Dai gruppi ai collettivi, la "formalizzazione del dissenso"…...pag. 188**

**6.2 – L'arte di gruppo. Definizione e storia della pratica "superindividuale"…….……..pag. 192**

**6.3 – Ritorno all'autorialità del singolo nelle ricostruzioni storiche. Cancellazione dei fenomeni di gruppo…….…….pag. 196**

**6.4 – Conservazione e trasmissione……pag. 200**

6.4.1 – Opere collettive. Laboratorio di Comunicazione Militante, Collettivo Lavoro Uno e Centro Lavoro Arte……...……pag. 202

6.4.2 – Gruppo di Coordinamento e Zona, conservare le azioni……pag. 203

6.4.3 – Studio d'Arte il Moro, Rec, Verifica 8+1……pag. 205

**Conclusioni…….pag. 217**

**APPENDICE……..…pag. 223**

**APPENDICE A ……pag. 226**

Gruppo di Cordinamento et al……pag. 227

Cronologia……...…pag. 227

Trascrizione di aut.trib (stella) n.5, 1981……pag. 231

Zona non-profit art space……pag. 234

Cronologia……pag. 234

Laboratorio di Comunicazione militante……pag. 256

Cronologia……pag. 256

Collettivo Lavoro Uno……pag. 258

Cronologia……pag. 258

Collettivo Lavoro A / Centro Lavoro Arte……pag. 260
Cronologia……..……pag. 260

Studio d'Arte Il Moro……pag. 262
Cronologia……..……pag. 262
Nascita di Una Morfologia Costruttiva, Manifesto, Bruno Barlozzetti……pag. 266
Manifesto dell'astrattismo classico, Bruno Migliorini……pag. 268

Gruppo REC……..pag. 269
Cronologia, scansione……..…….pag. 269
Scienza e arte, …"…….pag. 270
Visione Mediata.."…….pag. 270
Percezione Stereoscopica, scansione……...…….pag. 271

Verifica 8+1…….……..pag. 272
Cronologia, scansione …….……..pag. 272

**APPENDICE B ……pag. 279**

Intervista a Maurizio Nannucci……..……pag. 280
Intervista a Pierluigi Tazzi……..……pag. 296
Intervista a Paolo Rosa……pag. 311
Intervista a Fernanda Fedi e Gino Gini……..…….pag. 323

**Bibliografia e Webgrafia……pag. 332**

Monografie e saggi……pag. 333
Cataloghi……pag. 340
Articoli su rivista……pag. 342
Dizionari e fonti enciclopediche…….pag. 343
Articoli su web……pag. 343
Siti web……...pag. 343
Pubblicazioni edite o curate dai collettivi autogestiti…….pag. 345
Archivi……...pag. 347

**PREMESSA**

L'ambito di questa ricerca riguarda le esperienze condotte da alcuni collettivi d'artista apparsi sulla scena italiana negli anni Settanta.

Non si tratta di una ricerca che vuole ricongiungere il vasto territorio delle sperimentazioni di un'arte *relazionale* che si interrogava sui rapporti tra l'artista e gli ambienti sociali, ma di uno studio che adotta, come criterio di selezione, la pratica di produzione artistica condivisa, all'interno di un processo di costruzione di autonomia e di produzione di discorso consapevole e indipendente.

Sono state perciò selezionate le esperienze ritenute più interessanti, per la qualità, la continuità del lavoro svolto e la portata dei processi di trasmissione.

Nel dettaglio sono considerate due tipologie di gruppo: da un lato quelle che hanno mantenuto una ricerca fondata sul linguaggio visivo inteso in termini tradizionali, come lo *Studio d'Arte il Moro* (Firenze, 1971-87), il gruppo *REC* (Genova, 1975-81), e *Verifica 8+1* (Mestre, 1978-2008); dall'altro lato quei gruppi che invece adottavano forme di sperimentazione linguistica a partire dai nuovi immaginari definiti dalle ultime avanguardie e dalla comunicazione mediatica. Tra questi il *Gruppo di Coordinamento* (Roma, 1972-83), *Zona non-profit art space* (Firenze, 1974-85), il *Laboratorio di Comunicazione Militante* (Milano, 1976-78), il *Collettivo Lavoro Uno* (Milano, 1972-78) e il *Centro Lavoro Arte* (Milano, 1978-81). Seppure in termini diversi e con risultati diametralmente opposti, tutti questi collettivi sentivano la necessità di porsi il problema della relazione tra l'artista, il sistema di produzione culturale, artistico, visivo ed economico, attraverso l'autogestione, la documentazione, l'organizzazione, l'appropriazione degli spazi urbani, la promozione e la divulgazione dei propri ambiti di appartenenza - arte astratta, oppure avanguardie artistiche recenti e operazioni concettuali - nei territori destinati all'arte e in quelli pubblici e più ampi.

La ricerca sui singoli casi si è tradotta in una panoramica complessiva del fenomeno sul territorio italiano, che ha tenuto conto del contesto europeo attraverso l'inclusione di due

gruppi - il *Grup de Treball* (Barcellona) e il *Collectif d'Art Sociologique* (Parigi) - e delle vicende critiche ed espositive che nei decenni - dal 1960 a oggi - hanno introdotto, interpretato e riconosciuto questo fenomeno, riscontrando la necessità di un'adeguata sistematizzazione storica e conservativa, almeno nel panorama italiano.

A corollario della ricerca, il presente studio si arricchisce di un apparato di documentazione suddiviso in due parti, di cui la prima raccoglie le cronologie dei singoli gruppi e le trascrizioni di alcuni dei più significativi testi teorici, redatti a supporto delle pratiche artistiche dai collettivi indagati, e la seconda le interviste fatte ad alcuni dei protagonisti, nel corso di questa indagine.

Il presente lavoro è stato suddiviso, perciò, in due parti, in riferimento alle problematiche che rivela la questione in oggetto - i collettivi d'artista negli anni settanta del secolo scorso - e all'indirizzo definito dal tema di questo Corso di Dottorato che riguarda la duplice valenza, materiale e immateriale, dell'opera d'arte, considerata in ogni fase della sua esistenza – produzione, storicizzazione, valorizzazione, musealizzazione.

La prima parte "Liberare le pratiche artistiche" definisce quindi l'ambito di ricerca rispetto al contesto e alle fasi produttive, e presenta alcune esperienze collettive, tra le più incisive sul piano artistico e rispetto alla produzione di linguaggio. Ne definisce i profili, ne individua i protagonisti e ne ripercorre le tappe significative. Questa parte della ricerca è stata condotta sia su materiale d'archivio - data la presenza sporadica di pubblicazioni sull'argomento o sulle singole esperienze - che attraverso la lettura e lo studio di resoconti o pubblicazioni, che furono realizzati ad opera degli stessi artisti. Molto importanti sono stati i rapporti diretti instaurati con i protagonisti, che si sono resi disponibili ad un confronto diretto e hanno generosamente messo a disposizione parte dei loro archivi personali. In particolare Maurizio Nannucci, Gianni Melotti per *Zona Non profit art space.* Il primo con l'archivio di Zona, che raccoglie integralmente la produzione dello spazio autogestito, composta di opere, multipli e fogli, cataloghi e materiali misti, il secondo, mettendo a disposizione il suo archivio fotografico. Poi Fernanda Fedi e Gino Gini per il *Collettivo Lavoro Uno*, e il *Collettivo Lavoro Arte*; Paolo Rosa per il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, Sofia Gobbo, che ha messo a disposizione l'archivio di *Verifica 8+1*, composto di documenti, multipli, regesti, pubblicazioni. In ultimo Mauro Bini, che ancora oggi mantiene vivo l'archivio pubblico dell*o Studio d'Arte Il Moro*.

Oltre agli artisti si sono resi disponibili nel corso di tutta la ricerca: Daniela Lancioni, curatrice del Palazzo delle Esposizioni di Roma e studiosa delle vicende artistiche della scena romana di quegli anni, che ha messo a disposizione il suo archivio privato, per quanto riguarda l'esperienza del *Gruppo di Coordinamento*; Lucilla Meloni per il *Laboratorio di Comunicazione Militante*; Assunta Porcari e Federica Guida della Fondazione Quadriennale, e infine Pierluigi Tazzi, critico di rilievo internazionale e protagonista della scena fiorentina di quegli anni.

Di tutti solo l'indagine sul *Gruppo Rec* (Genova, 1975-81), ha fatto riferimento principalmente ai cataloghi dedicati e ai materiali pubblicati in rete.

Nel dettaglio, il Primo Capitolo raccoglie quei gruppi che hanno considerato "l'arte come pratica" creativa e di gestione, anche oltre la produzione materiale dell'opera in senso tradizionale, ed è stato suddiviso in cinque paragrafi, ciascuno dei quali è stato dedicato ai singoli gruppi di ispirazione concettuale e situazionista: *il Gruppo di Coordinamento, Zona non-profit art space, il Laboratorio di Comunicazione Militante, il Collettivo Lavoro Uno e il Collettivo Lavoro Arte*. Il Secondo Capitolo è stato dedicato all'altro frangente della ricerca collettiva: quello astratto neo-concreto, ed è stato suddiviso, analogamente al primo, in tre paragrafi, riguardanti rispettivamente lo Studio d'Arte Il Moro, il Gruppo REC e Verifica 8+1, gruppo, quest'ultimo, che è stato inserito nonostante si collochi sul finire del decennio per la consapevolezza e la continuità con cui questi artisti hanno lavorato negli anni, continuando a mettere in pratica le istanze di autonomia produttiva e culturale, in relazione al territorio e al sistema artistico, che avevano fatto nascere numerosi collettivi negli anni settanta,.

Il Terzo Capitolo, conclude questa prima parte dello studio con un *focus* su due realtà europee selezionate: il catalano *Grup de Treball* (Barcellona 1973-77) e il parigino *Collectif d'art Sociologique* (Parigi 1974-1980), che furono entrambi presenti alla Biennale del 1976 e vengono proposti in questa sede a esemplificativo confronto con la situazione italiana.

La seconda parte del lavoro, d'altra parte, è dedicata alla "fortuna critica del fenomeno" e ricompone il quadro critico e storiografico della questione in oggetto, attraverso l'analisi dei testi e delle mostre che hanno condotto e interpretato le vicende artistiche del decennio, unitamente alla trattazione delle sottese problematiche relative all'identificazione, allo stato di conservazione e di reperibilità dei materiali e dei lavori prodotti dalle esperienze dei gruppi artistici assunti in esame.

Ad ogni capitolo corrisponde un punto di vista differente per origine e per collocazione storica, utile a tracciare un panorama complessivo di quegli elementi che hanno contribuito a costruire la storia dell'arte italiana degli anni settanta, nel suo farsi e nel suo tradursi criticamente. In questa suddivisione si è tenuto conto che, nel corso del XX secolo, il rinnovarsi delle modalità estetiche ha determinato lo sviluppo del potenziale teorico e critico di mostre ed esposizioni, che si sono perciò affiancate a convegni e pubblicazioni, assumendo posizioni determinanti all'interno del dibattito artistico.

Nel dettaglio il Capitolo Quarto, offre una lettura storica del decennio attraverso alcune Biennali che, dal 1970 al 1980, hanno scandito l'evoluzione della produzione artistica in termini di linguaggio, di interpretazione e di presentazione dell'opera. In particolare si è tenuto conto della Biennale del 1980 che si assunse l'onere di interpretare gli anni settanta; della 35ª e 36ª, svoltesi rispettivamente nel 1970 e nel 1972, che acquisirono come dato dello sviluppo artistico gli slittamenti tra opera e comportamento cercando nuove soluzioni espositive; infine della 37ª, che si fece interprete delle istanze sociali dell'arte, nel 1976. Per ragioni di spazio non si è tenuto conto della 38ª, dedicata all'ambiente, che consolidò l'importanza delle tendenze artistiche di ampio respiro ambientale, ampiamente diffuse e praticate negli anni settanta, ma poco attinente al discorso in oggetto.

Il Quinto Capitolo nel primo paragrafo rivolge lo sguardo indietro alle origini quel dibattito che, negli anni sessanta, pose le basi per la congiunzione tra arte e vita come possibilità di sopravvivenza dell'arte, in un contesto che rimetteva in discussione i valori tradizionali.

Nel secondo paragrafo, si è guardato ai contributi di una parte della critica militante, attraverso l'analisi e il confronto di alcuni passaggi, tra mostre e testi, che ancora oggi costituiscono un luogo privilegiato di interpretazione del decennio, con particolare riferimento alle figure di Germano Celant, Enrico Crispolti e Lea Vergine, che si fecero diversamente interpreti di questa istanza di sopravvivenza dell'arte.

Il Sesto Capitolo infine si concentra sulla questione del riconoscimento e della problematica conservativa a partire dal concetto della produzione di gruppo e degli interrogativi che questa pone. In particolare si è tenuto conto di alcune letture storico-critiche che a posteriori hanno trattato e recuperato i collettivi d'artista degli anni settanta, inserendoli all'interno di contesti più ampi di riferimento, riscontrando una tendenza a ricondurre al singolo, invece che al gruppo, l'autorialità del gesto artistico e il grande contributo, soprattutto nel caso italiano, dato

dagli artisti dei collettivi in questa fase di trasmissione dell'operazione artistica e di riconoscimento dei materiali.

Gli interrogativi e le prospettive di studio che si diramano da questa indagine e dall'aver disposto insieme i collettivi degli anni settanta, riconoscendogli un percorso unitario, sono molteplici e resta lo spazio per ulteriori approfondimenti sui singoli casi di studio e sulle ragioni della lacuna storiografica che li ha coinvolti.

In questo primo approccio organico sull'argomento, il fine è stato verificare l'esistenza di elementi comuni tra le esperienze selezionate, attraverso una ricostruzione storico-critica complessiva, per dare una definizione del fenomeno e proporne il recupero.

.-.-.

## INTRODUZIONE

I collettivi d'artista, come vengono chiamati in questo studio, negli anni settanta del secolo scorso furono dei gruppi costituiti da artisti che, in maniera programmatica e continuativa, svolsero un lavoro condiviso per un determinato periodo interrogandosi sugli ambiti di azione individuale e collettiva e sulle possibilità di intervento del loro operato all'interno della realtà sociale o all'interno del contesto artistico.

Si tratta di una tendenza che si diffuse in Europa per tutti gli anni settanta e che, nel caso italiano, non è stata ancora sistematizzata, né storicizzata.

Il presente studio assume come specifico oggetto d'indagine alcune realtà italiane, di cui si vogliono verificare differenze e analogie. Al fine di coglierne assonanze più estese, le stesse sono state comparate con due esperienze europee significative: una spagnola, l'altra francese. L'obiettivo è stato dunque quello di ricomporre il quadro di una tendenza artistica e comprenderne le vicende critiche e conservative.

Quello dei collettivi d'artista è stato un fenomeno ampio ed articolato che si è espresso in forme eterogenee, legate da un comune sentire rispetto ad una riflessione sul ruolo sociale dell'artista.

Come si è anticipato nella premessa, si è tenuto conto in particolare di quelle esperienze collettive che hanno adottato pratiche di gestione autonoma del proprio lavoro e delle diverse interpretazioni che queste hanno saputo dare alle istanze di autonomia, rispetto ai meccanismi artistici convenzionali.

Il primo dato emerso da questa complessa ricognizione è consistito nella constatazione della specificità dei gruppi rispetto agli stessi originari spunti di riflessione: in particolare, la costante dell'insistenza sull'autonomia dell'arte rispetto al mercato e nelle fasi di gestione che qualifica indistintamente ogni gruppo esaminato.

In questa variegata realtà sono stati individuati due filoni linguistici principali, ai quali è stato possibile ricondurre le esperienze trattate: uno d'ispirazione situazionista, l'altro d'ispirazione neo-concreta e optical, di cui sono stati dati i riferimenti (vedi Premessa).

In ogni caso, gestione del lavoro artistico e intervento estetico collettivo sono i due piani intorno a cui si è svolta identitariamente l'attività di tutti i collettivi, che in alcuni casi hanno sperimentato anche l'incidenza politica del proprio lavoro.

Per quanto riguarda il contesto, gli anni Settanta furono anni di cambiamento nei costumi e nelle coscienze e rispetto al contesto artistico più visibile. Furono numerose le mostre di grandi dimensioni che coinvolsero decine di artisti, come *Contemporanea* (Roma, Parcheggio di Villa Borghese, 1973)[1], o successivamente *L'arte negli anni Settanta* (Venezia, Biennale, 1980) fino a *L'art en Italie depuis 1959* (Parigi, Centre Pompidou, 1981)[2] e a *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, a cura di Nello Ponente (Roma, Palazzo delle Esposizioni 1981)[3], solo per citarne alcune, e che sono ancora oggi un punto di riferimento privilegiato per la lettura del decennio.

Rispetto a questo contesto largamente visibile, altri artisti interpretarono in termini più radicali la complessità degli anni Settanta e fecero slittare la pratica dello sconfinamento dal linguaggio al territorio e all'azione. I due dati distintivi erano la necessità di attribuire una funzione sociale all'arte e la ricerca di una dimensione collettiva, che si accompagnavano alla presa di coscienza della potenza comunicativa dell'immagine come strumento di costruzione del pensiero. Tra questi ci furono proprio i collettivi.

E se, per citare Achille Bonito Oliva[4], parola chiave degli anni settanta fu lo "sconfinamento", i collettivi lo misero in atto non solo sul piano del linguaggio, ma anche su quello dei contenuti e dei territori, travalicando più volte il confini degli ambiti artistici più settoriali.

L'intenzione della tesi è comprendere quindi il senso, le ragioni e gli esiti del fenomeno. Un fenomeno vasto che ha espresso situazioni di diverso valore e consapevolezza, ma che

[1] Achille Bonito Oliva (a cura di), *CONTEMPORANEA*, mostra realizzata da Gli Incontri Internazionali d'Arte. Roma, Parcheggio di Villa Borghese, Nov. 1973/ Feb. 1974, Firenze, Edizioni CENTRO DI, 1973.
[2] Germano Celant (a cura di), *Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959*, Parigi, Centre Georges Pompidou; Firenze, Centro DI, 1981. Catalogo della Mostra tenuta a Parigi nel 1981.
[3] AA. VV. *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, cat. a cura di Nello Ponente, Roma, de Luca ed., 1981. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1981.
[4] AA. VV. *39ª Biennale di Venezia, 1980, L'arte negli Anni Settanta*, cat. generale, Milano, Electa, 1980. Con testi di Achille Bonito Oliva, Harald Szeeman et al.

soprattutto ha espresso il senso di un'epoca fortemente caratterizzata a livello ideologico, prima di disimpegnarsi nella dimensione post-moderna.

Si vedrà avanti come gli anni Settanta furono un momento particolarmente pregnante in cui si giocarono i successivi sviluppi della ricerca artistica italiana, alla vigilia di un periodo di tragica tensione che avrebbe visto affievolire sotto i colpi di stragi e repressioni politiche le spinte di rinnovamento di un'epoca.

Il fenomeno dei collettivi, nel loro evolversi e nel loro affievolirsi, potrebbe porsi come paradigma di un cambiamento epocale; una vicenda emblematica di cui oggi non si ha ancora una memoria storica consolidata, almeno in Italia, se non nei documenti sparsi e in alcuni casi accuratamente raccolti dagli artisti stessi.

A margine di questa premessa, da un punto di vista critico, l'interrogativo che si pone è il seguente: dove finisce l'attività artistica, quando la scelta di autonomia è una scelta ideologica e produce materiali scritti, testi, documenti, in un decennio in cui le frontiere linguistiche del fare arte sono state spazzate da quello precedente e i nuovi sconfinamenti si giocano sul piano dei territori?

# PARTE PRIMA

## Liberare le pratiche artistiche.

*Gruppi autogestiti negli anni Settanta: autonomia e avanguardia tra situazionismi e astrazioni concrete.*

"Il corpo è il punto zero del mondo; laddove le vie e gli spazi si incrociano, il corpo non è da nessuna parte: è al centro del mondo questo piccolo nucleo utopico a partire dal quale sogno, parlo, procedo, immagino, percepisco le cose al loro posto e anche le nego attraverso il potere infinito delle utopie che immagino. Il mio corpo è come la Città del Sole, non ha luogo, ma è da lui che nascono e si irradiano tutti i luoghi possibili, reali o utopici"

Michel Foucault [1]

[1] Michel Foucault, *Il corpo utopico,* trascrizione della conferenza radiofonica su France Culture, 21 dicembre 1966, nell'ambito di un programma dedicato all'utopia e alla letteratura, presentato da Robert Valette, cfr. Michel Foucault, *Utopie Eterotopie,* Napoli, ed. Cronopio, 2008, coll. "Rasoi", pp. 42-43.

## 0.1 – Arte e istanze sociali

Gli anni Settanta videro il sorgere e il proliferare sia a livello nazionale che internazionale di gruppi e collettivi d'artisti che si definirono autogestiti in nome di una ricerca condotta collettivamente, e capace di muoversi su crinali politici, tesi alla rivendicazione del *desiderio* e improntati sulle metodologie della lotta di classe. Una ricerca che, attraverso l'espressione artistica, volle porsi al servizio della collettività, sperimentando nuove forme di gestione del lavoro o nuovi territori per porre effettivamente il gesto estetico in relazione con l'ambiente, inteso come sociale[2].

Il sentimento che mosse artisti e operatori del settore verso la dimensione collettiva fu il desiderio di liberare l'arte da certi meccanismi occlusivi e ritenuti vincolanti; legati agli interessi del mercato e ad un uso dei linguaggi estetici che si riteneva favorissero il mantenimento di certi apparati di potere.

Sono, questi, anni di protesta generalizzata sul piano nazionale e internazionale[3]. Il confronto politico ha assunto toni fortemente aspri e sta per essere violentemente represso. Sono gli anni in cui si vive l'onda lunga del '68; gli anni della cacciata di Luciano Lama dall'Università La Sapienza[4]; gli anni dei gruppi extraparlamentari, degli scontri di piazza, della controcultura, delle radio libere; della prima generazione che ha raggiunto alti livelli di istruzione in massa; gli anni degli spazi liberati, delle lotte per la casa e per il reddito. Una nuova coscienza politica e

[2] Per la definizione di "ambiente come sociale" cfr. Crispolti, Enrico, *Ambiente come sociale. Proposte / azioni / esperienze. Documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale. Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio – 10 ottobre* 1976, Venezia, La Biennale, 1976.

[3] Per un'inquadratura degli aspetti politici, culturali ed esistenziali si veda Nanni Balestrini, Primo Moroni, *L'orda d'oro, 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa, politica ed esistenziale*, Milano, SugarCo, 1988 (Milano, Economica Feltrinelli, 2007).

[4] A questo episodio si fa risalire la nascita del Movimento del 1977. Luciano Lama. All'epoca Segretario della CGIL, fu duramente contestato e cacciato dagli studenti durante un comizio sindacale all'interno della Città Universitaria della Sapienza, a Roma, il 17 febbraio 1977.

operativa si affermò in una società di massa, in cui l'individuo sentiva l'esigenza di ridefinire il proprio ruolo senza lasciarsi spersonalizzare.

Sul piano artistico si colgono le istanze della politica e di una nuova soggettività che rivendica autonomia di espressione e di desideri rispetto a ciò che viene veicolato dai media principali, e in questo senso si sviluppano i presupposti del decennio precedente, che dal punto di vista artistico è stato caratterizzato dal sorgere delle neoavanguardie e dalla sperimentazione degli strumenti linguistici di massa[5].

Sono forti le eredità del pensiero critico di Marcuse[6] e di Benjamin[7], e la diffusione dell'operaismo si affianca al dilagare delle pratiche e dei linguaggi creativi.

In arte, il pensiero critico si tradusse in diverse forme, linguaggi ed espressioni, difficili da unificare. Dagli anni Sessanta si ragionò sulla metodologia di gruppo che da un lato era considerata ricerca scientifica, dall'altro l'unica via per resistere al "deprecato processo di *massificazione*"[8].

Un contesto articolato, questo degli anni settanta, che vide il diffondersi sul territorio italiano di numerosi gruppi e collettivi, che operarono in ambito estetico e che rivendicarono un'esistenza collettiva e agirono nella realtà sociale.

[5] Per una lettura approfondita sul rapporto di continuità tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta, Cfr. Enrico Crispolti "Introduzione agli anni Settanta", in AA VV, *La pittura in Italia, Il Novecento/3, le ultime ricerche,* a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1994 pp. 17-156.

[6] Marcuse Herbert, *L'uomo a una dimensione,* 1ª ed. Italiana, Torino, Einaudi, 1967, (3ª ed. Torino, Einaudi, 1999).

[7] Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, arte e società di massa.* Raccolta di scritti, Torino, Einaudi, 2000 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955).

[8] G. C. Argan estratto del Messaggero, 21 sett. 1963, riportato su *Il Marcatrè,* n.1, nov. 1963, pp.28-29.

## 0.2. – Individualità, una questione collettiva

Molto spesso il concetto di *collettività* in arte che viene riconosciuto agli anni Settanta è inteso in relazione al destinatario del gesto o dell'opera. In questa tesi si vuole indagare questo concetto dal punto di vista opposto, e cioè dal lato della produzione.

In questo panorama si definirono, tuttavia, differenti scenari, conseguenti alle distinte risposte che ciascuno dei collettivi operanti scelse di dare alla medesima istanza: tradurre i principi della democrazia nel processo di produzione estetica, resistendo alle spinte uniformanti delle strutture verticali di potere e della cultura indotta.

In particolare si possono definire due tendenze principali dei collettivi d'artista, riconducibili a due linguaggi e a due tradizioni: quella di matrice situazionista e quella di matrice neo-concreta e optical.

Il dato che accomuna queste esperienze, pur così diverse nella produzione estetica, è la tensione verso una gestione autonoma del proprio operare artistico, la scelta di agire in collettivo, e una consistente produzione di documenti e materiale teorico.

Di seguito si tracceranno storie e caratteristiche di alcuni dei collettivi che meglio hanno saputo esprimere le istanze di autonomia, attraverso la presa di responsabilità su tutte le fasi di creazione del processo artistico, quella preparatoria a quella organizzativa, comunicativa e infine ai suoi aspetti conservativi, che in alcuni casi coincidevano con la documentazione.

Sul versante concettuale, Fluxus o situazionista, i gruppi come il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, di Milano; *Zona-non profit artspace*, di Firenze; il *Gruppo di Coordinamento*, di Roma; il *Collettivo Lavoro Uno* sempre di Milano.

Tra le esperienze che si rifanno ad una matrice optical o neo-concreta, si ricordano numerosi gruppi, tra cui lo *Studio d'Arte il Moro*, di Firenze; il gruppo *REC, Ricerche Estetico Concrete* di Genova; *Verifica 8+1*, di Mestre.

In bilico tra le due correnti linguistiche si mosse il *Collettivo Lavoro Arte*, di Milano, nato da una costola del Collettivo Lavoro Uno.

## Capitolo 1

# ARTE COME PRATICA

*Alcuni percorsi artistici e diverse interpretazioni di lavoro collettivo e di autogestione*

La ricerca di linguaggi - tecniche e formalismi che potessero coniugare le istanze di un'operazione estetica inserita nella società dello spettacolo e capace di mantenere la propria indipendenza rispetto alle esigenze del mercato produttivo ed artistico - è quanto viene messo in pratica da collettivi come *Il Gruppo di Coordinamento* (Roma, 1972-1983 / Carlo Maurizio Benveduti, Tullio Catalano, Franco Falasca), il *Laboratorio di Comunicazione Militante* (Milano, 1976-1978 / Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli, Paolo Rosa) e *Zona non-profit art space* (Firenze, 1975-1984 / Maurizio Nannucci, Paolo Masi, Mario Mariotti).

L'alto livello della produzione artistica e dell'elaborazione teorica, oltre alla capacità di muoversi nel territorio e di costruire legami con le istituzioni e con artisti internazionali, fa di questi gruppi tra i più utili a tracciare una visione del panorama nazionale, per individuare i punti nodali del dibattito artistico intorno all'autonomia dell'arte, che tali esperienze collettive hanno espresso e sviluppato e per comprendere i rapporti con le istituzioni locali e la risonanza di alcune operazioni artistiche.

## 1.1 - Gruppo di Coordinamento

Roma 1972-83

Carlo Maurizio Benveduti, Tullio Catalano Franco Falasca.
Erano legati alla Galleria d'Arte permanente (G.A.P.), Via di Monserrato, 120
di Gianni Filaccia, e all'interno dei circuiti cittadini.
Carmelo Romeo e Luciano Trina si affiancano spesso al gruppo.

*Dalle gallerie alle strade, prove di arte pubblica e ready made concettuali*

Porre in relazione l'esigenza estetica con i canali e le tecnologie dell'informazione di massa è stato uno degli aspetti caratteristici del Gruppo di Coordinamento, che fu attivo a Roma dal 1972 al 1983 e fu composto da Carlo Maurizio Benveduti (1941), Tullio Catalano (1944-1999) e Franco Falasca.
Il Gruppo non ebbe un vero e proprio manifesto, il suo nome, la sua data di fondazione e i suoi appartenenti si possono ricavare da quanto fu pubblicato nel catalogo alla 37ª Biennale d'Arte di Venezia[9].

[9] Vedi Cap. 4, § 3



ritorio urbano (« Operazione Roma Eterna »).

**Gruppo di Coordinamento**
Il « Gruppo di Coordinamento si è costituito a Roma nel 1972, formato da C. Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Franco Falasca.
Attività nello spazio sociale e urbano: « S.p.A. » 12 maggio 1972 - 12 maggio 1975: documentazione degli interventi eseguiti da: C.M. Benveduti, T. Catalano, P. Mangona, F. Falasca, M. Diacono, F. Marui, C. Romeo, F. Loriot, C. Cintoli, L. Trina, D. Bocchini, I. Soskic, A. Davis, D. Cortez, T. Shafrazy, M. Struprò, D. Arter, A. di Rollebon; Ufficio Consigli per Azioni (20 gennaio - 18 febbraio 1973), Ufficio per la Immaginazione Preventiva (18 febbraio 1973); « N.d.R. » (febbraio 1974), cartellone stradale, Via Portuense, Porta Portese, Roma, registrazione di interventi effettuati da C.M. Benveduti, T. Catalano, C. Cintoli, R. Comini, I. Soskic, P. Hutchinson P. Margogna, V. Pisani, T. Gratz, C. Olivares, R. Filliou, G. Brecht.

*13. Maurizio Benveduti, N.d.R., Roma, 1974.*



110

**Figura 1 - Gruppo di Coordinamento, dettaglio del catalogo 37ª Biennale, 1976, *Ambiente, Partecipazione, Strutture culturali*, seconda sezione "Riappropriazione urbana individuale", ed. Biennale, Venezia, 1976**

Dall'editoria alla radio, dai cartelloni pubblicitari alla televisione, dal cinema all'attacchinaggio, il Gruppo di Coordinamento, che si ispirava a movimenti concettuali internazionali come Art & Language e Fluxus, utilizzò gli spazi e gli strumenti della comunicazione mediatica e commerciale a fini estetici, relazionandosi direttamente con il tessuto urbano.

I percorsi di Benveduti, Catalano e Falasca si legano in gran parte al Gruppo di Coordinamento. I primi due avevano iniziato la loro collaborazione già nel 1971 quando inziarono a gestire la programmazione della Galleria d'Arte Permanente (G.A.P.) di Gianni Fileccia. La Galleria si trovava in Via di Monserrato e non è certo se la scelta del nome volesse rievocare i Gruppi d'Azione Partigiana, fondati nel 1943 dal Partito Comunista Italiano, o i Gruppi Armati Proletari, formazione extra-legale di Giangiacomo Feltrinelli nel 1970.

*Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione*, fu la prima mostra che Benveduti e Catalano organizzarono nel 1971, presso la Galleria d'Arte Permanente, esponendo opere di Catalano, Kounellis, Paolini, Fabro, Croce, Twombly, Ben, Isgrò, Beuys, Prini.

Quella della citazione è stato un concetto ricorrente in tutto il lavoro coordinato dal Gruppo, anche se non in termini espliciti, e si vedrà più avanti come questo potrebbe essere considerato un processo di creazione artistica a mezzo di ready-made-concettuale.
Luciano Trina e Carmelo Romeo, detto anche Lillo, furono altri due artisti spesso presenti e attivamente partecipi alle inizative dal Gruppo di Coordinamento.
In linea di massima le operazioni del gruppo di coordinamento possono essere distinte tra quelle di arte pubblica e quelle editoriali.

### 1.1.1 – Gruppo di Coordinamento. Azioni e Arte Pubblica

Si è accennato che il terreno battuto dal gruppo era quello dei canali pubblici della comunicazione.
Il primo progetto a cui si fa risalire l'inzio dell'attività del Gruppo fu "S.p.A.": letteralmente: Società per Azioni. Si giocava chiaramente sull'ambiguità della sigla impiegata in arte, che da un lato rimandava all'alta economia, evocando il mercato di borsa, i profitti e le speculazioni; dall'altro si riferiva alle *Azioni d'Artista.*
La natura del progetto consisteva infatti nel coordinamento e nella documentazione di azioni artistiche concettuali, realizzate nell'arco di tempo circoscritto, dal 1972 al 1975, a Roma. Circa ottanta artisti intervennero diversamente in luoghi pubblici e istituzionali, o attraverso la corrispondenza, con azioni e interventi.
L'analisi dei linguaggi dell'arte, dei metodi di costruzione dell'immagine, dell'identità del singolo rispetto alla società e i meccanismi del sistema artistico e produttivo in genere erano gli argomenti più trattati dagli artisti. Tra questi: Fabio Mauri, Robert Barry, Robert Filliou, Alighiero Boetti, Francesco Clemente, Claudio Cintoli, Giuseppe Chiari, Wolf Vostell, Marisa Merz, Lawrence Weiner, Marcanciel Stuprò e Maurizio Nannucci.

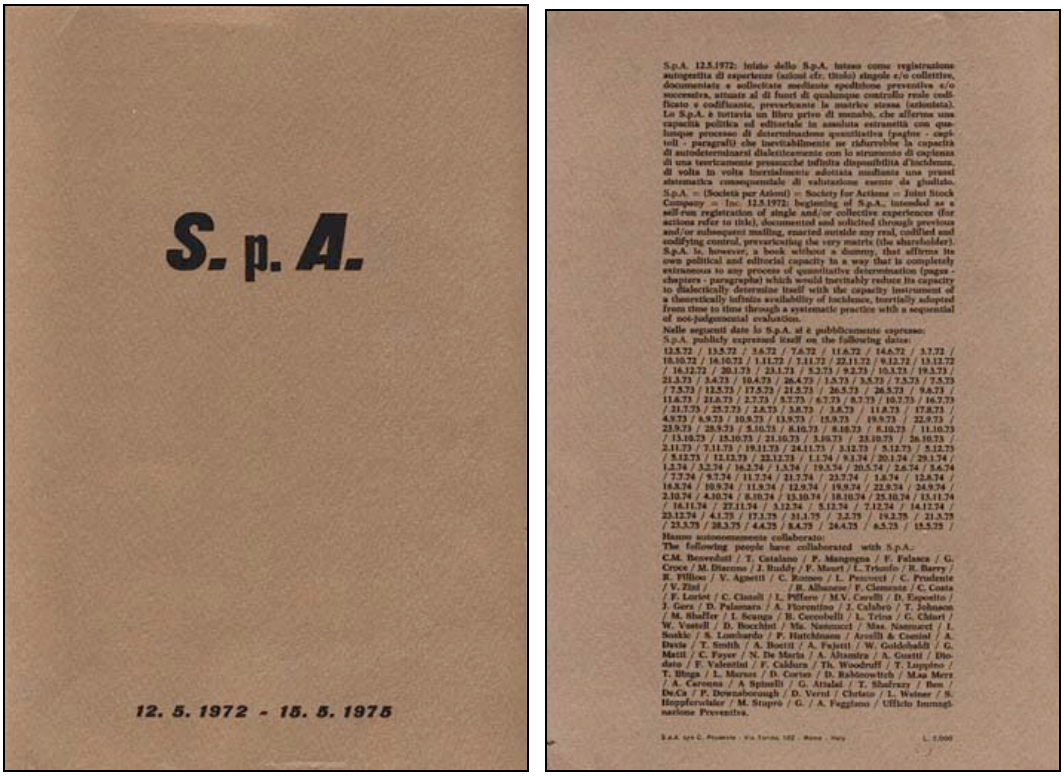



**Figura 2 - Gruppo di Coordinamento, *S.p.A. Società per Azioni*, raccolta dei ciclostilati, 1972-1975, edizioni Bianco/nero, Roma, 1975, fronte e retro di copertina**

A ognuna di queste "azioni" corrispondeva un foglio, un ciclostilato, che riproduceva un'opera, una lettera, un timbro, i documenti dell'azione stessa. I fogli furono raccolti e pubblicati nel 1975 dal Gruppo di Coordinamento: nell'illustrazione qui sopra la copertina con il titolo, le date di inizio e conclusione delle azioni. Sul retro sono leggibili la descrizione del progetto in italiano e in inglese, le date degli interventi e l'elenco degli artisti che contribuirono. A seguire alcune delle documentazioni autoprodotte e poi raccolte nel catalogo.

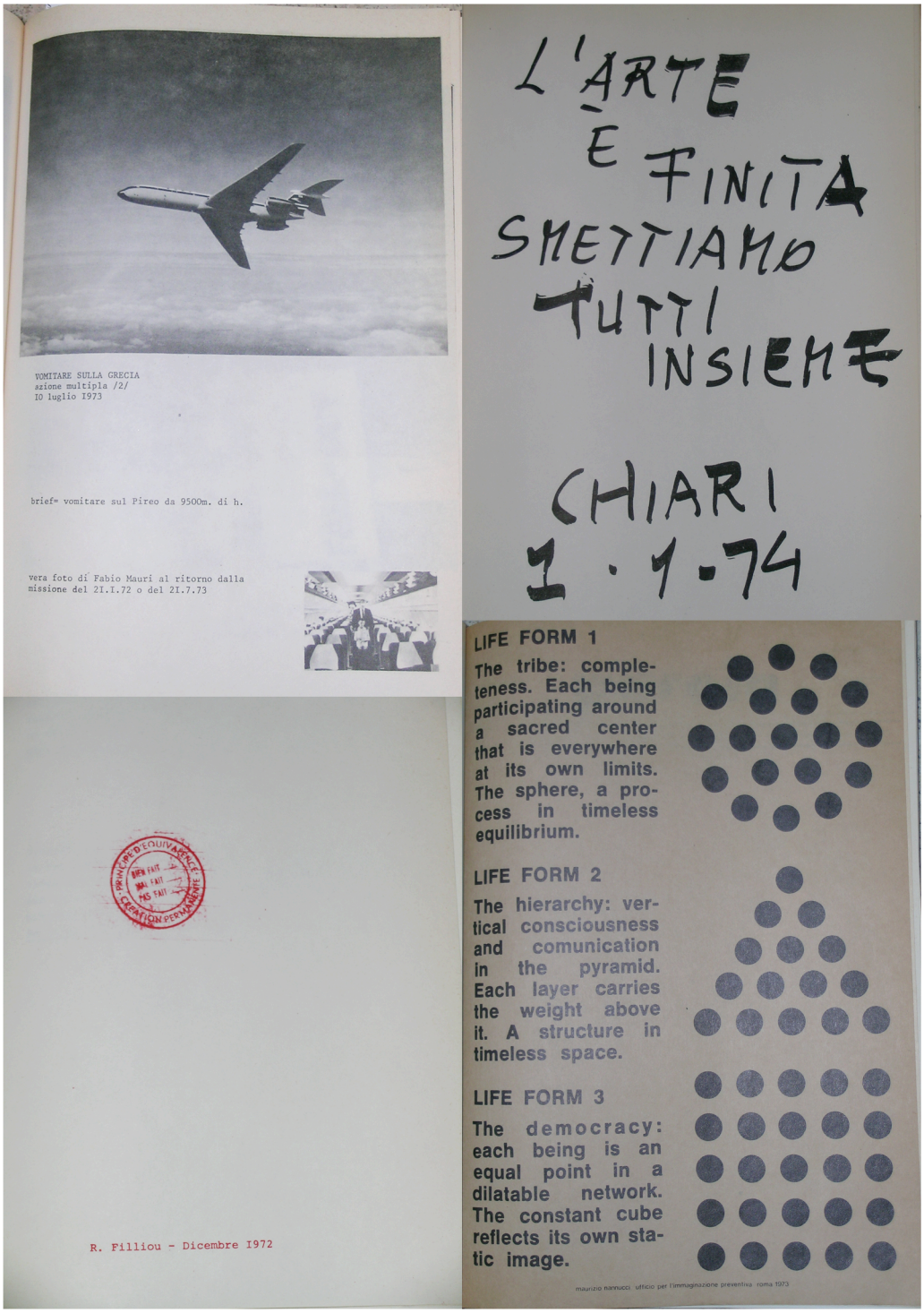
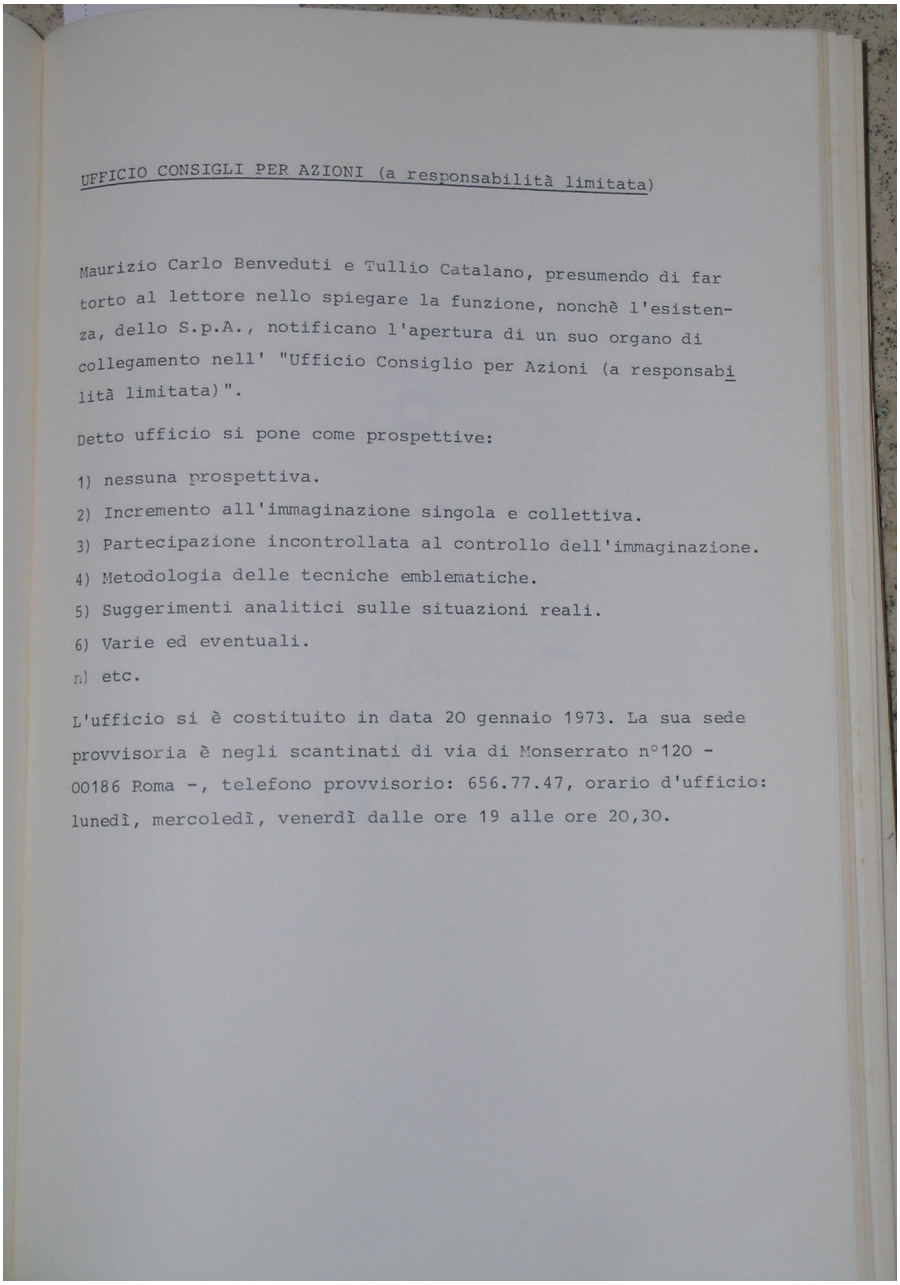



**Figura 3 - alcuni fogli di S.p.A. in senso orario dall'alto a sinistra: Fabio Mauri, *Vomitare sulla Grecia*, 1972-73, performance e multipli; Giuseppe Chiari, *L'arte è finita, smettiamo tutti insieme*, 1974; Robert Fillou, *Bien fait, mal fait, pas fait*, timbro, 1972; Maurizio Nannucci, *Life Form Ufficio per l'Immaginazione Preventiva*, Roma, 1973.**

S.p.A. fu in definitiva un progetto di grandi dimensioni che risolveva in sè tutte le fasi di gestione dei processi creativi. I manufatti, gli oggetti artistici, convergevano in operazioni, azioni, documenti, fogli rilegati in un unico volume.

Un vero e proprio catalogo di operazioni concettuali; una vera e propria opera, un multiplo, pubblicato regolarmente e con tanto di prezzo di copertina.

Fu all'interno di S.p.A. che nacquero i due progetti forse più noti del Gruppo: *L'Ufficio Consigli per Azioni* (20 gen 1973) e *Gli Uffici per l'Immaginazione Preventiva* (18 feb 1973). Il primo dei due fu un'iniziativa estemporanea documentata dal foglio di fondazione, con la quale il Gruppo offriva uno strumento di supporto allo svolgimento delle azioni degli artisti.



UFFICIO CONSIGLI PER AZIONI (a responsabilità limitata)

Maurizio Carlo Benveduti e Tullio Catalano, presumendo di far torto al lettore nello spiegare la funzione, nonchè l'esistenza, dello S.p.A., notificano l'apertura di un suo organo di collegamento nell' "Ufficio Consiglio per Azioni (a responsabilità limitata)".

Detto ufficio si pone come prospettive:

1) nessuna prospettiva.
2) Incremento all'immaginazione singola e collettiva.
3) Partecipazione incontrollata al controllo dell'immaginazione.
4) Metodologia delle tecniche emblematiche.
5) Suggerimenti analitici sulle situazioni reali.
6) Varie ed eventuali.
n) etc.

L'ufficio si è costituito in data 20 gennaio 1973. La sua sede provvisoria è negli scantinati di via di Monserrato n°120 - 00186 Roma -, telefono provvisorio: 656.77.47, orario d'ufficio: lunedì, mercoledì, venerdì dalle ore 19 alle ore 20,30.

**Figura 4 -** ***Atto di costituzione dell'Ufficio Consigli per Azioni (a responsablità limitata),*** **20 gennaio 1973, in S.p.A. 1972-95.**

Il secondo era più strutturato ebbe una durata maggiore e avrebbe anche firmato delle operazioni estetiche. Si sta parlando de *Gli Uffici per l'Immaginazione Preventiva*, fondati il 18 febbraio 1973, a Via di Monserrato 120 da Benveduti, Catalano, Falasca e Giancalro Croce.

Altri artisti aprirono delle sedi distaccate, o Frazioni Clandestine di questi Uffici. La prima fu aperta a Copacabana da Fabio Mauri il 21 agosto 1973, a seguire, il 10 settembre 1973 a New York presso il Sarah Lawrence College e il 22 dicembre 1973 fu aperta la Frazione Clandestina da Carmelo Romeo a Roma.

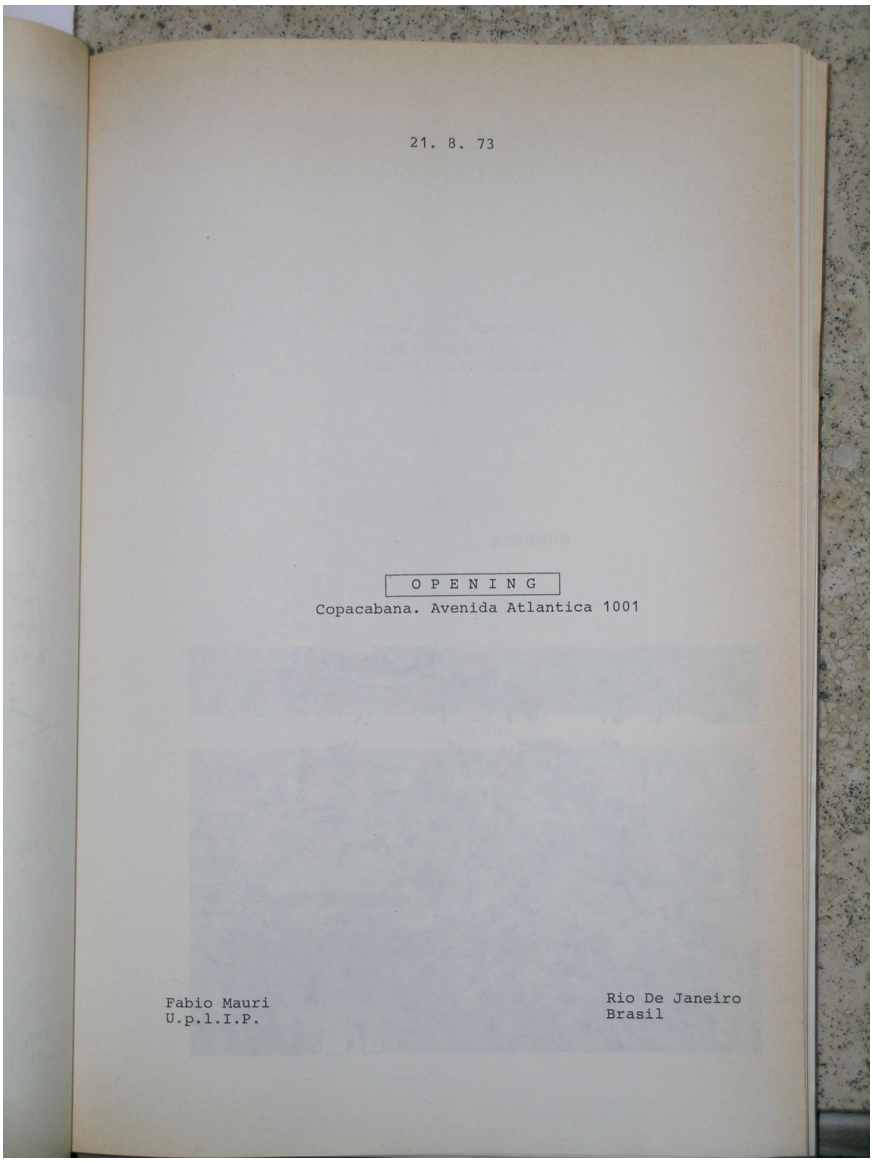



**Figura 5 - Fabio Mauri, *Uffici per l'Immaginazione Preventiva*, sede distaccata, 21 ago 1973, Copacabana, Brasile**

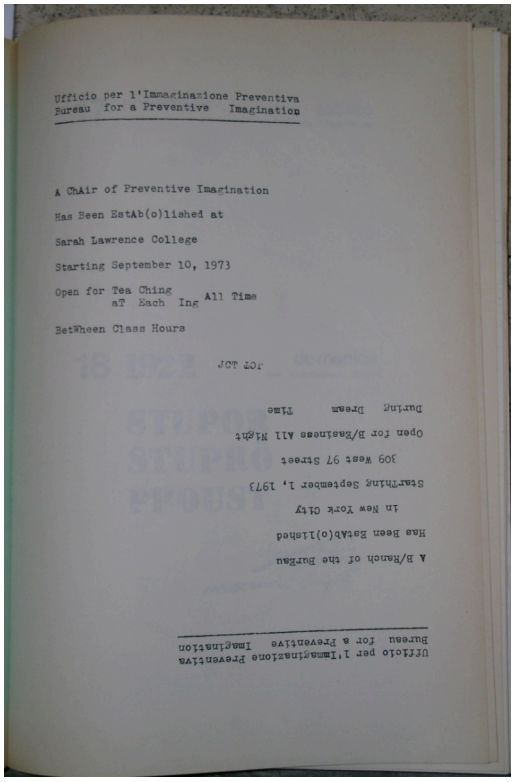



**Figura 6 - JCP Uffici per l'Immaginazione preventiva, Sezione di New York, 10 sett 1973, Sarah Lawrence College, N.Y.**

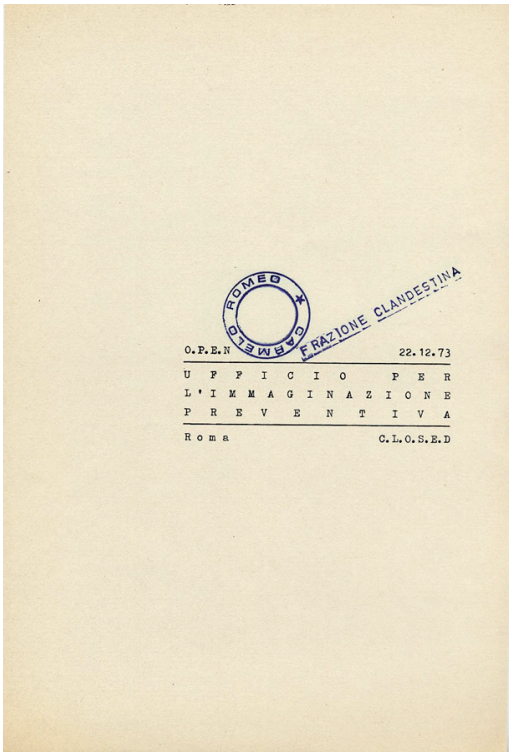



**Figura 7 - Carmelo Romeo, *Uffici per l'Immaginazione preventiva, Frazione Clandestina*, 22 dic. 1973, Roma**

A questi seguirono altri progetti tra cui "*N.d.R.*" (1974-79) *Nota di Redazione*, un vero e proprio intervento di arte pubblica che durò circa cinque anni e che coinvolse artisti noti nel panorama concettuale internazionale come Fabio Mauri, George Brecht, Robert Filliou, Giuseppe Chiari, Claudio Cintoli, Ilya Soskic, Terry Smith, Marcanciel Stuprò, oltre a Catalano, Falasca, Benveduti, Romeo, Trina e a un giovanissimo Francesco Clemente.

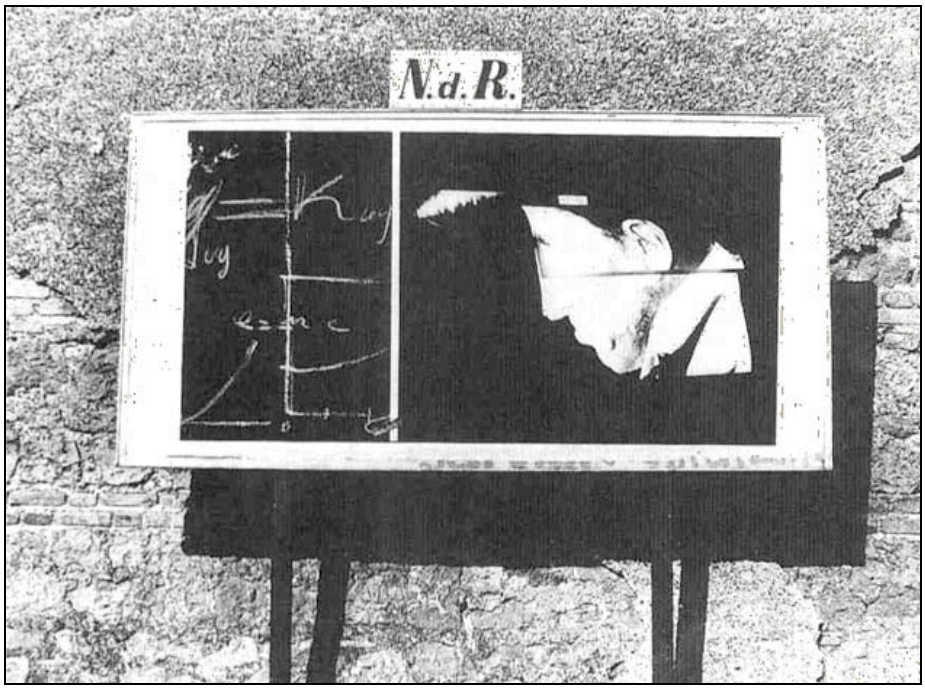



**Figura 8 - N.d.R. – Fabio Mauri, *Insonnia per due forme contrarie d'universo,* 1978, cartellone stradale, Porta Portese, Roma, cm 270x135.**

Si trattava dell'affitto di uno spazio d'affissione pubblicitaria a Porta Portese, che veniva utilizzato per esporre temporaneamente le opere degli artisti, invitati a partecipare dal Gruppo di Coordinamento. Il progetto si rivolgeva chiaramanete alla città ed usciva del tutto dalla dimensione della galleria, del luogo dedicato all'arte, e di un pubblico di addetti al settore. All'immagine pubblicitaria si sostituiva l'opera, attraverso un gesto autoritario che interveniva sull'ambiente urbano modificando il rapporto fruitore/ambiente, facendo saltare le aspettative e rivolgendosi ad un pubblico indistinto e generalizzato. Inoltre all'opera si attribuiva

un valore estemporaneo ed effimero, che se da un lato perdeva in preziosità, dall'altro guadagnava in visibilità. Anche in questo caso le opere erano frutto di una ricerca concettuale, tautologica e rivolta al sociale.

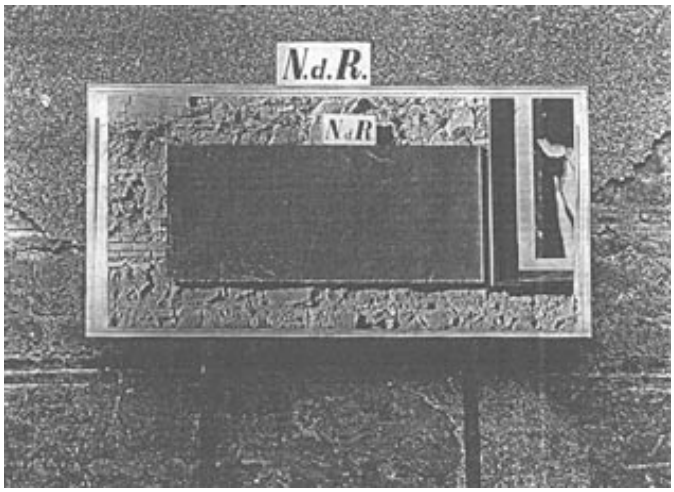



**Figura 9 - N.d.R. Gorge Brecht, *senza titolo*, 26 agosto 1976**




**Figura 10 - Francesco Clemente - 1974 - carta fotografica cm. 380 x 140**

1.1.2 – Iniziative editoriali e ready made concettuali

Dalla Strada all'edicola il Gruppo di Coordinamento non mancò occasione per sperimentare le vie d'accesso alla distribuzione di massa dell'opera d'arte.
Signficativi furono i due progetti editoriali coordinati dal Gruppo: *IMPRINTING* (1975-1979) e *Aut. Trib 17139* (1978-1983).
*Imprinting rivista di sperimentazione e linguaggio* non era ua vera e propria pubblicazione. I numeri avevano una successione alfabetica e ciascuno di questi era suddiviso in due parti. La prima era realizzata da artisti, critici, intellettuali che erano di volta in volta invitati a scrivere o a selezionare un testo, un brano un racconto. La seconda parte era a cura dei diversi artisti che facevano riferimento al Gruppo di Coordinamento, i quali pubblicavano, per ogni uscita affiancavano ai testi scritti o scelti dai diversi ospiti brani di varia natura, e che non avevano necessariamente un rilievo artistico.




**Figura 11 - *IMPRINTING*, *rivista di sperimentazione sul linguaggio,* a cura del gruppo di Coordinamento 1975-1979, fronte di copertina del volume complessivo, edizioni Bianco/nero, Roma, 1979.**

Il risultato avrebbe potuto definirsi un ready-made letterario, composto dalla decontestualizzazione di un testo, o di un documento, accostato ad altri di origine e valore diversi, con conseguente alterazione o potenziamento dei significati reciproci.

Ad esempio nel terzo numero, siglato con la lettera "c", al testo di Terry Smith, *Without a Revolutionary theory*, il Gruppo di Coordinamento aveva scelto di accostare: "I compiti della gioventù rivoluzionaria" una lettera scritta da Lenin nel 1903.

Con IMPRINTING si intendeva l'arte come puro linguaggio e come strumento di costruzione di pensiero. In questa raccolta furono accostati personaggi più distanti tra loro per epoche e pensiero, da Giordano Bruno a Massimo Cacciari, da Pier Paolo Pasolini ad Aldo Braibanti.

Un altro numero interessante fu l' "L". La prima parte era a cura di Alberto Grifi, *Teoria e pratica dell'esproprio e delle autoriduzioni*, riportava l'ultimo lavoro di Grifi sui fatti avvenuti durante il Festival del Proletariato Giovanile, che si era tenuto al Parco Lambro di Milano nel giugno del 1976[10]. Nel suo intervento su IMPRINTING, Grifi trascriveva alcuni brani dei dibattiti, in particolare il *Dibattito sul Carcere*, e *l'assemblea sulla questione dell'esproprio*, dando uno spaccato dei fermenti di una nuova soggettività politica. La seconda parte era a cura del Gruppo di Coordinamento e riportava un dettagliato resoconto sui risultati dei campi di eugenetica nazisti, dal titolo "Le Lacrime del Reichsfuhrer" di M. Hilel e C. Henry, creando un'opposizione tra due momenti distanto tra lro per tempo, spazio, e filosofia, in cui la libertà del corpo e del singolo entra in relazione con le leggi dello stato civile.

[10] Il Festival del Proletariato Giovanile si tenne dal 26 al 30 giugno del 1976 al Parco Lambro di Milano. Era alla sesta edizione ed era stato organizzato dalla rivista di controcultura "Il Re Nudo". La gestione del Festival sfuggì di mano agli organizzatori, che non riuscirono a sostenere le difficoltà nella distribuzione e nella vendita dei servizi primari (acqua, luce, cibo, pulizia). Sopratutto l'aumento dei prezzi di cibo e bevande generò l'aspra contestazione da parte dei partecipanti (circa 150.000 persone), che ripiegarono nell'autoriduzione e nell'esproprio all'interno del Parco e nelle zone limitrofe. Aloberto Grifi con un gruppo chiamato "videoteppisti" documentò l'intera manifestazione con circa 27 ore di girato, e un montaggio finale di tre ore. Dibattiti, assemblee, balli, espropri segnarono l'ultima edizione del Festival. Per Alberto Grifi cfr. www.albertogrifi.com

Come era già avvenuto per S.p.A. anche in questo caso il Gruppo non perse occasione di rilegare la serie completa di Imprinting in un unico volume. E così fece nel 1979.

Parallelamente nel 1978 era sorto un secondo progetto editoriale. Questa volta si trattava di una pubblicazione periodica effettiva con tanto di autorizzazione del tribunale, che divenne perciò il titolo della rivista: *AutTrib17139*.




**Figura 12 - Gruppo di Coordinamento, *Aut trib 17139*, cartolina di riepilogo, 1983**

Il giornale fu pubblicato periodicità irregolare dal 1978 al 1983 e uscirono otto numeri. Tre cartacei e tre "in differita", per usare un termine dello stesso Gruppo. *1, 2, 3, 4, *, ø, 7, Ω* furono pertanto i numeri usciti per Aut. Trib. 17139.

I numeri cartacei avevano il formato di un quotidiano e la cartteristica di essere composti ciascuno da otto prime pagine d'artista, il che signficava che ogni artista aveva realizzato la prima pagina del giornale.

Furono coinvolti e aderirono artisti e critici, tra cui ancora Art & Language (num. 1 - 1978), Fabio Mauri (num. 2- 1978; num. 4-1979), Julia Kristeva (num. 2 - 1978), Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Luca Maria patella (num. 3 - 1979), Ben

Vautier, Niki de St. Phalle, Maciunas/Beyus,Caxus, Maurizio Nannuci, Aldo Braibanti (num. 7 - 1983).

Il giornale conteneva ovviamente anche i contributi degli artisti del Gruppo di Coordinamento e degli Uffici per l'Immaginazione Preventiva.

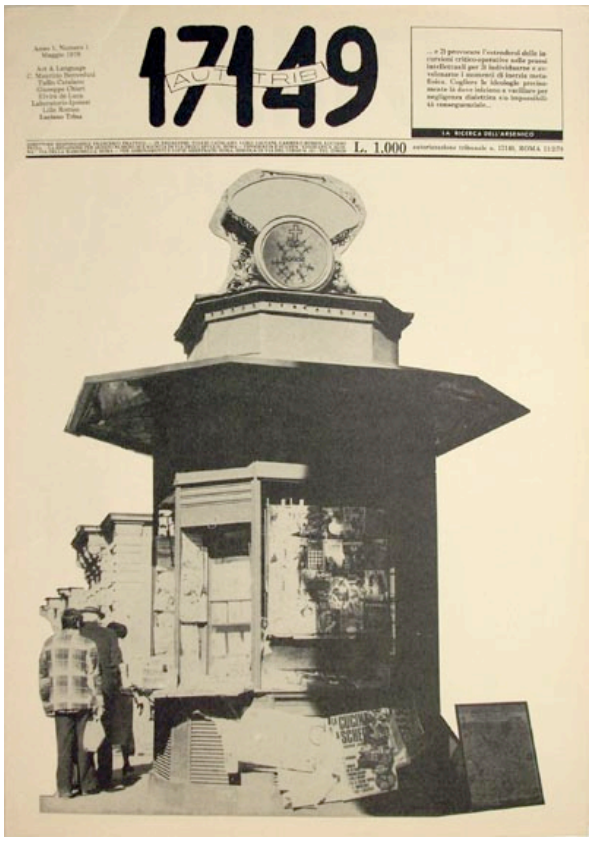



**Figura 13 - Luciano Trina, *Aedicola,* Aut.Trib 17139 Anno 1 num.1, maggio 1978**

Per errore il primo numero andò in stampa con il titolo *Aut. Trib 17149*, invece che *17139*.

Le restani edizioni, quelle cosidette in differita Stella, Alpha e Omega, si tennero rispettivamente nel 1981 a Zona (Firenze, vd. paragrafo successivo, 25 nov.-25 dic. 1981), a Roma (Galleria La Salita, 1 giugno 1982) e come radiodramma all'interno della trasmissione radiofonica di Pinotto Fava, *Audiobox*, nel 1983.

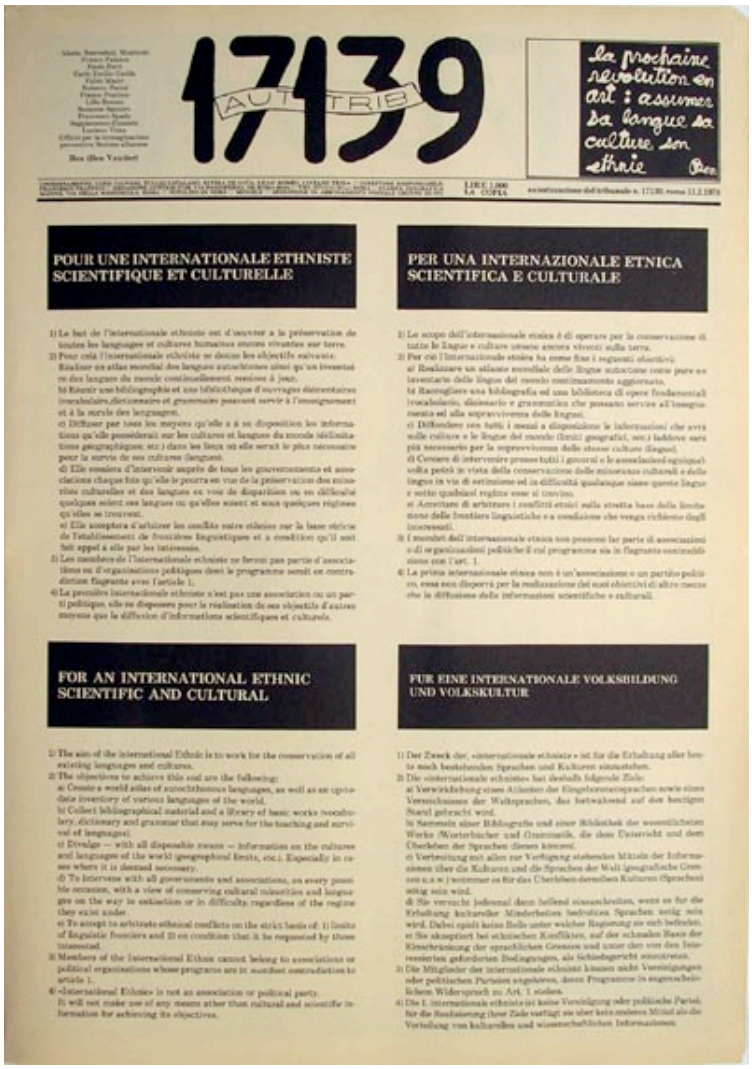
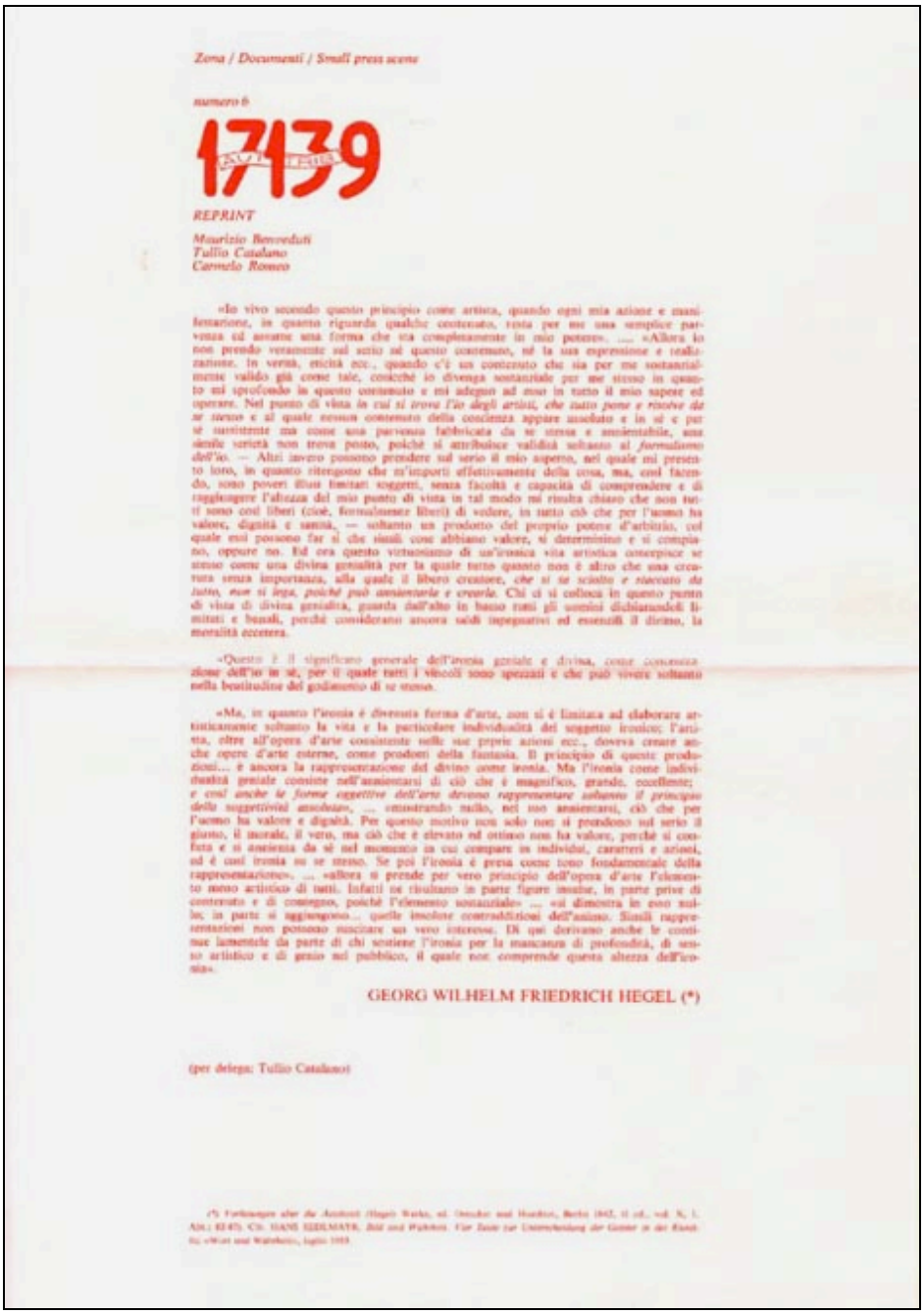



**Figura 14 – Aut.Trib 17139, Ben Vautier, *Per una internazionale etnista*, cm. 50 x 35, anno2, numero4, dic 1979**

Il numero *Stella* si svolse quindi a Zona all'interno di una rassegna dedicata all'esoeditoria. L'operazione è riconducibile a Tullio Catalano che intitolò l'intervento: "Sulla Pittura".



Zona / Documenti / Small press scene

numero 6

17139

REPRINT

Maurizio Benveduti
Tullio Catalano
Carmelo Romeo

«Io vivo secondo questo principio come artista, quando ogni mia azione e manifestazione, in quanto riguarda qualche contenuto, resta per me una semplice parvenza ed assume una forma che sta completamente in mio potere». ... «Allora io non prendo veramente sul serio né questo contenuto, né la sua espressione e realizzazione. In verità, eticità ecc., quando c'è un contenuto che sia per me sostanzialmente valido già come tale, cosicché io divenga sostanziale per me stesso in quanto mi sprofondo in questo contenuto e mi adagio ad esso in tutto il mio sapere ed operare. Nel punto di vista *in cui si trova l'io degli artisti, che tutto pone e ritrova da se stesso* e al quale nessun contenuto della coscienza appare assoluto e in sé e per sé sussistente ma come sua parvenza fabbricata da se stessa e annientabile, una simile verità non trova posto, poiché si attribuisce validità soltanto al *formalismo dell'io*. — Altri invero possono prendere sul serio il mio sapere, nel quale mi presento loro, in quanto ritengono che m'importi effettivamente della cosa, ma, così facendo, sono poveri illusi limitati soggetti, senza facoltà e capacità di comprendere e di raggiungere l'altezza del mio punto di vista in tal modo mi risulta chiaro che non tutti sono così liberi (cioè, formalmente liberi) di vedere, in tutto ciò che per l'uomo ha valore, dignità e santità, — soltanto un prodotto del proprio potere d'arbitrio, col quale essi possono far sì che simili cose abbiano valore, si determinino e si compiano, oppure no. Ed ora questo virtuosismo di un'ironica vita artistica concepisce se stesso come una divina genialità per la quale tutto quanto non è altro che una creatura senza importanza, alla quale il libero creatore, *che si se sciolto e staccato da tutto, non si lega, poiché può annientarle e crearle*. Chi ci si colloca in questo punto di vista di divina genialità, guarda dall'alto in basso tutti gli uomini dichiarandoli limitati e banali, perché considerano ancora validi impegnativi ed essenziali il divino, la moralità eccetera.

«Questo è il significato generale dell'ironia geniale e divina, come consapevolezza dell'io in sé, per il quale tutti i vincoli sono spezzati e che può vivere soltanto nella beatitudine del godimento di se stesso.

«Ma, in quanto l'ironia è divenuta forma d'arte, non si è limitata ad elaborare artisticamente soltanto la vita e la particolare individualità del soggetto ironico; l'artista, oltre all'opera d'arte consistente nelle sue proprie azioni ecc., doverà creare anche opere d'arte esterne, come prodotti della fantasia. Il principio di queste produzioni... è ancora la rappresentazione del divino come ironia. Ma l'ironia come individualità geniale consiste nell'assicurarsi di ciò che è magnifico, grande, eccellente; *e così anche le forme oggettive dell'arte devono rappresentare soltanto il principio della soggettività assoluta*, ... smascherando nullo, nel suo assicurarsi, ciò che per l'uomo ha valore e dignità. Per questo motivo non solo non si prendono sul serio il giusto, il morale, il vero, ma ciò che è elevato ed ottimo non ha valore, perché si confà e si assenza da sé nel momento in cui compare in individui, caratteri e azioni, ed è così ironia su se stesso. Se poi l'ironia è presa come tono fondamentale della rappresentazione», ... «allora si prende per vero principio dell'opera d'arte l'elemento meno artistico di tutti. Infatti ne risultano in parte figure insulse, in parte prive di contenuto e di consegno, poiché l'elemento sostanziale ... si dimostra in esse nullo; in parte si aggiungono ... quelle insolite contraddizioni dell'animo. Simili rappresentazioni non possono suscitare un vero interesse. Di qui derivano anche le continue lamentele da parte di chi sostiene l'ironia per la mancanza di profondità, di senso artistico e di genio nel pubblico, il quale non comprende questa altezza dell'ironia».

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (*)

(per delega: Tullio Catalano)

(*) Vorlesungen über die Ästhetik (Hegels Werke, ed. Duncker und Humblot, Berlin 1842, II ed., vol. X, 1. Abt.; 82-87). Cfr. HANS EGELMAYR, *Hegel und Wahrheit. Eine Reihe zur Unterscheidung der Geister in der Kunst*, Schutt und Wahrheit, Luglio 1988

**Figura 15 - Tullio Catalano, *"Per delega G.W.F. Hegel", Aut.Trib. 17139, numero 6*, tipografia su carta vergatina cm. 29,5 x 21, Zona / Documenti / Small Press Scene – trascrizione del testo in Appendice, pag. 227**



**Figura 16 - *Fotografia di Zona*, durante la presentazione di Aut.trib 17139, numero Stella, 1981**

## 1.2- Zona non-profit art space

Firenze, 1975-1984
Maurizio Nannucci, Paolo Masi, Mario Mariotti, Massimo Nannucci, Albert Mayr, Gianni Pettena.
Via San Niccolò 119

Zona è stato un collettivo di artisti attivo a Firenze dalla metà degli anni settanta alla metà degli anni ottanta. [11]

Le intenzioni del collettivo furono quelle di sprovincializzare la realtà artistica fiorentina, in particolar modo quella legata ai linguaggi dell'arte concettuale e dell'arte povera, attraverso la gestione autonoma e indipendente di uno spazio espositivo privo di una collezione propria, di scopi commerciali e di finanziamenti strutturali provenienti da enti pubblici o privati, da lì il nome: *Zona non-profit art space.*

[11] Cfr. Daniela Voso, *Un esempio di spazio espositivo gestito da artisti nella Firenze degli anni Settanta*, In www.luxflux.net, ott. 2005

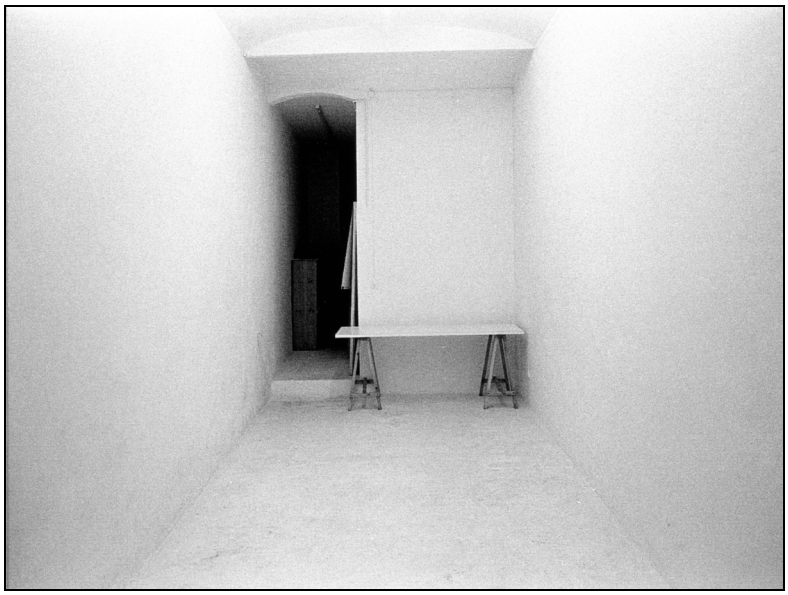


**Figura 17 - Zona, veduta interna dello spazio vuoto, foto di Gianni Melotti**

Il progetto di Zona nacque nel 1974 da un'idea di Mario Mariotti (1936-1997), Paolo Masi (Firenze, 1933) e Maurizio Nannucci (Firenze, 1937), di ritorno da una mostra in Germania, e vi aderirono da subito Giuseppe Chiari, Andrea Daninos, Bruno Gambone, Alberto Moretti e Massimo Nannucci, ai quali si aggiunsero successivamente Albert Mayr e Gianni Pettena. Tutti artisti appartenenti all'area toscana, ed esponenti di diverse discipline artistiche ed ambiti di ricerca, complementari tra loro.




**Figura 18 – Maurizio Nannucci, *Poem*, 1968 - Multiple. Object. Timbro, edizione illimitata, Firenze, Exempla, 1968.**



**Figura 19 - Paolo Masi, *Trasparenze,* doppi plexiglass, spray, acrilico, 2004**

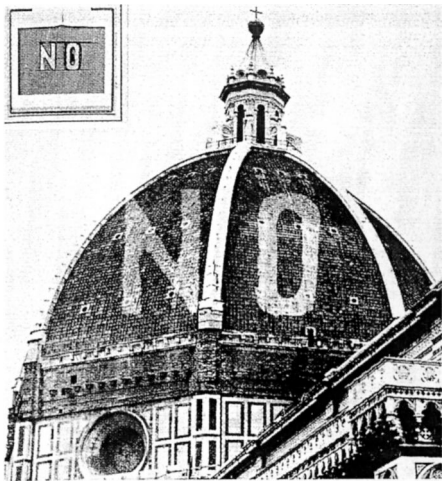
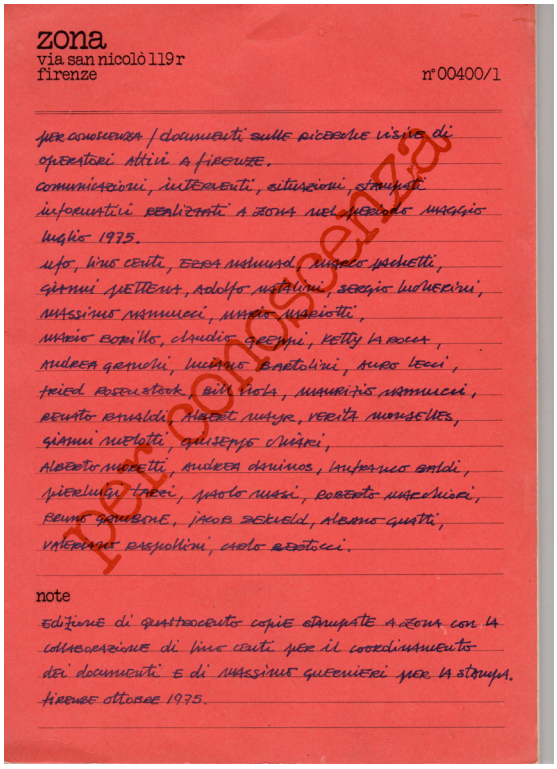



**Figura 20 - Mario Mariotti, *"NO",* proiezione sulla Cupola di Santa Maria del Fiore, Firenze, in occasione del referendum sul divorzio, tecnica mista 1974**

In particolare Maurizio Nannucci conduceva da tempo una ricerca concettuale fondata sull'uso della parola, come elemento di significato e come supporto alla funzione visiva; Paolo Masi era più legato alla pittura astratta; Mario Mariotti legava la ricerca estetica alla manualità e alla tradizione artigiana, le sue erano opere dalle forme e dai supporti eterogenei, che nascevano da contesti attuali e si ponevano in relazione con il territorio in diversa misura.

Il collettivo esordì con una rassegna dal titolo *Per Conoscenza*, che voleva fare il punto sulla situazione artistica toscana d'avanguardia. La rassegna durò tre mesi, durante i quali intervennero più di trenta operatori culturali tra cui artisti, fotografi, architetti, musicisti e altre figure dell'ambito culturale, che si misurarono con i linguaggi estetici. Oltre agli esponenti del collettivo, presero parte a *Zona/Per Conoscenza*, Lanfranco Baldi, Carlo Bertocci, Lapo Binazzi, Gianni Melotti, Ketty La Rocca, Verìta Monselles, Giuseppe Chiari, Adolfo Natalini, Andrea Granchi ed altri. Per ogni appuntamento i singoli artisti realizzarono dei fogli ciclostilati che venivano distribuiti e che furono successivamente raccolti in un unico catalogo, rilegato a caldo, con una tiratura limitata, prodotto proprio da Zona.


zona
via san nicolò 119r
firenze
n° 00400/1

per conoscenza / documenti sulle piccole visite di operatori attivi a firenze.
comunicazioni, interventi, situazioni, stampati informativi realizzati a zona nel periodo maggio luglio 1975.
ufo, lino centi, sergio lombardi, mario pacchetti, gianni melotti, adolfo natalini, sergio lombardi, massimo nannucci, mario nasiotti, mario borillo, claudio cerpi, ketty la rocca, andrea granchi, luciano bartolini, aldo tecci, fried rosenstock, bill viola, maurizio nannucci, renato ranaldi, albert mayr, verita monselles, gianni melotti, giuseppe chiari, alberto moretti, andrea daninos, lanfranco baldi, pierluigi tazzi, paolo rizzi, roberto marcucci, bruno gambone, jacob sekuld, alberto guatti, valeriano pasquilini, carlo bertocci.

note
edizione di duecento copie stampate a zona con la collaborazione di lino centi per il coordinamento dei documenti e di massimo guerrieri per la stampa.
firenze ottobre 1975.

per conoscenza

**Figura 21 - *Zona Per Conoscenza*, catalogo, Firenze, edizioni Zona, 1975**

Questa manifestazione fu riproposta nel 1978 e ancora nel 1981. Le edizioni successive alla prima furono degli aggiornamenti e integrazioni della prima poiché ogni volta furono presentati un numero minore di artisti che si andava ad aggiungere al gruppo originario della rassegna.




**Figura 22 - Gruppo UFO, *Casa Cantoniera ANAS*, foglio ciclostilato, fronte e retro timbrato, Zona Per Conoscenza, maggio 1975, Firenze**

Come progetto, Zona conteneva in sé molti degli aspetti che avevano caratterizzato il gruppo Fluxus e il movimento dell'Internazionale Situazionista.

In primo luogo, la volontà di appropriarsi delle fasi di gestione del lavoro artistico, escludendo le figure professionali, i luoghi e i canali di distribuzione tradizionalmente deputati alla documentazione e divulgazione delle ricerche artistiche sul territorio e di sostituirsi ad essi. Il collettivo si occupava di contattare e invitare gli artisti, di ideare i progetti, le manifestazioni, le rassegne, gli interventi, di pubblicizzare le loro iniziative sul territorio e di documentarne i risultati.




**Figura 23 - Zona, Foglio per Zona/Internationale situtionniste, 1977**

In secondo luogo, la rivendicazione di autonomia e libertà d'azione che confluiva nella scelta programmatica di un'attività priva di scopi di lucro, per il conseguimento di un'attività spontanea, perché fine a sé stessa e non ad altri utili.

In terzo luogo, l'approccio collettivo all'operazione artistica, tipico dei situazionisti, che però a Zona non confluì nell'anonimato, ma si tradusse nelle intenzioni dei singoli elementi del collettivo di proporsi come organizzatori, piuttosto che come artisti, all'interno del loro spazio.

Inoltre, una costante fu la presa di coscienza del valore estetico di azioni o di interventi su oggetti d'uso quotidiano, tipica del movimento Fluxus.

Infine, tra le caratteristiche reiterate: l'attenzione per le nuove tecnologie e le possibilità di comunicazione, documentazione e gestione del lavoro che queste offrivano e che aprivano la strada ad un affrancamento dell'artista dalle figure professionali del sistema dell'arte; la sensibilità per la cultura musicale, per la multimedialità e per l'interazione linguistica tra le diverse discipline.

1.2.1. – Zona-non profit: zona franca tra Firenze e il mondo

Nel detteglio le intenzioni di Zona erano quelle di porsi come referente spontaneo, perchè svincolato da fini economici, della ricerca artistica contemporanea internazionale a Firenze, e viceversa di quella fiorentina a livello internazionale. Dunque, l'obiettivo era quello di costituire un'alternativa al sistema istituzionale sia nella promozione che nello sviluppo delle ricerche estetiche, attraverso un'operazione che favorisse il confronto diretto.

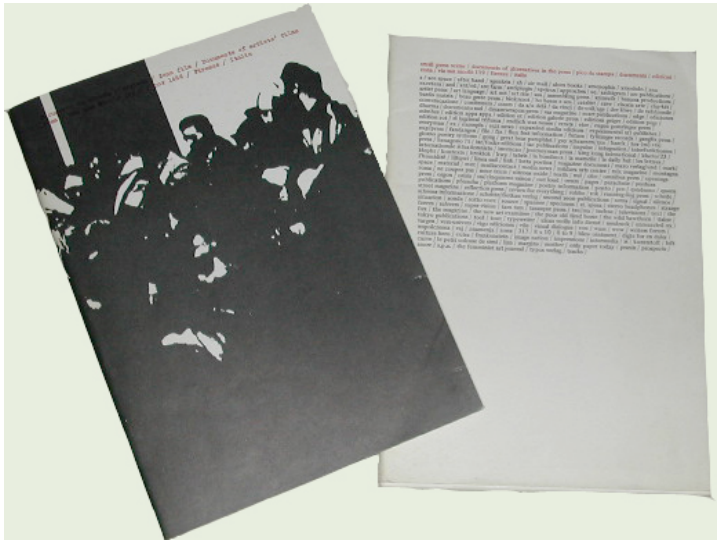


**Figura 24 – a destra *Zona Small Press Scene 1975*, catalogo realizzato da Zona in occasione della rassegna sull'esoeditoria internazionale (Zona, dic 1975-feb 1976)). A sinistra *Zona Artist's film,* catalogo realizzato da Zona in occasione della rassegna sul film d'artista internazionale (Zona 1976)**

In particolare, il collettivo si adoperò per la divulgazione di quella ricerca d'avanguardia legata all'Arte Concettuale italiana e internazionale attraverso un'attività eterogenea che comprese rassegne, incontri, dibattiti, mostre, durante le quali venivano esposte opere, eseguite performances, installazioni, o presentate riviste e documenti, lasciati alla libera consultazione.



**Figura 25 - *Zona Portfolio*, 1976, a sinistra Giuseppe Chiari, foto di Gianni Melotti**

L'attenzione del collettivo nei confronti della ricerca artistica comprendeva qualsiasi canale espressivo: a Zona venivano organizzate rassegne di film d'artista, di stampa alternativa, di musica. Nel 1977 Zona inaugurò una raccolta di lavori sonori legati alle ricerche sperimentali della musica elettronica dagli anni Cinquanta e della poesia sonora, la quale fu messa a disposizione per la libera consultazione.

Tra gli artisti di rilievo che esposero a Zona è opportuno ricordare Bill Viola (1975)[12] che in quel periodo lavorava come tecnico per *Art/Tapes/22* di Maria Gloria Bicocchi, sempre a Firenze[13]; James Lee Byars (1975); il gruppo Ecart (1976) di Ginevra, un gruppo di artisti dalla configurazione e dalle intenzioni simili a quelle di Zona; i General Idea con la loro rivista *File* (1978), Joseph Kosuth (1978), Sten Hanson (1979), Robert Lax (1979), Ulises Carrion (1979), Michael Erlhoff e Uta Brandes (1978, 1980, 1982, 1984), Bernard Hedesieck (1980), Henry Chopin (1980), Logos Gent (Godfried Willem Raes e Moniek Darge, nel 1981),

[12] Le date che seguono si riferiscono alle date in cui gli artisti indicati hanno partecipato in diversa misura alle iniziative promosse da Zona.

[13] Cfr. *Bill Viola. Going forth by day, process/prozess*, Berlin, Deutsche Guggenheim, 2002. Catalogo della mostra che si è tenuta a Berlino nel 2002, cfr. "Intervista di John G: Hanhaardt", in *ibidem*, pp 86-115.

John Giorno (1983), Eldon Garnet (1983) James Coleman (1984) e le Guerrilla Girls (1985). Tutte personalità del panorama artistico internazionale appartenenti a diversi ambiti, tra cui la Poesia Sonora, l'Arte Concettuale e la musica sperimentale.

Tra questi, Bill Viola fece il suo primo intervento artistico in Europa proprio a Zona, durante la prima rassegna organizzata dal collettivo*: Zona/Per Conoscenza*, nel 1975.

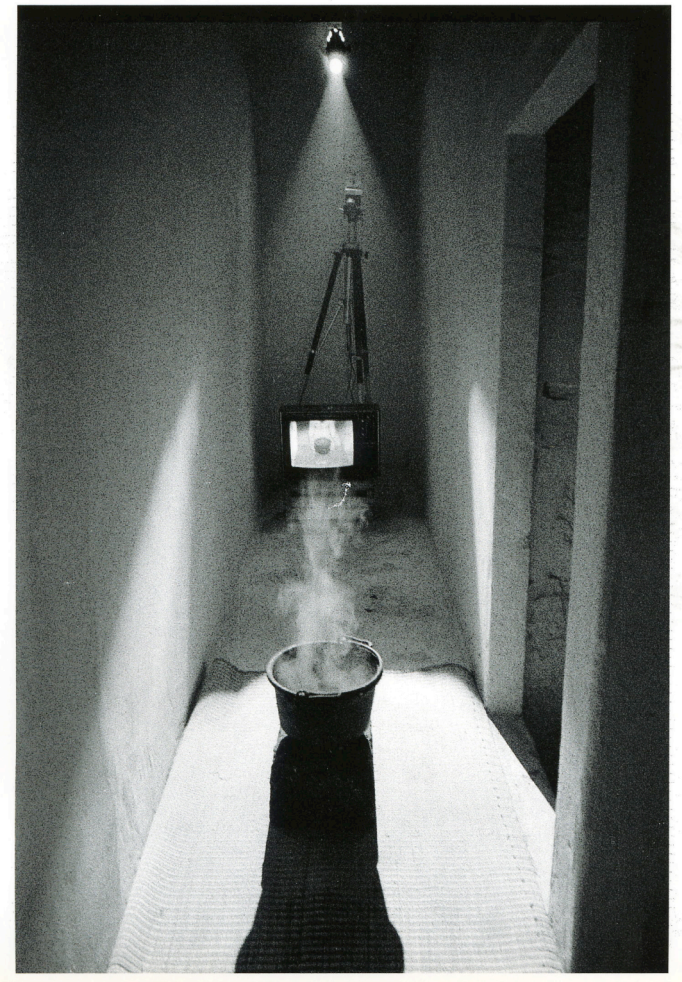


**Figura 26 - Bill Viola, *Vapore,* 1975, foto di Gianni Melotti, Archivio Gianni Melotti**

Per l'occasione Viola propose un'installazione dal titolo *Vapore*. Si trattava di una pentola posizionata nel piccolo corridoio e dalla quale usciva del vapore. La pentola, era ripresa da una videocamera fissa mentre l'immagine veniva trasmessa simultaneamente su un televisore posto davanti alla pentola.

Inoltre la gestione di uno spazio come Zona portò agli artisti l'acquisizione di nuovi contatti e il consolidamento di altri, e gli diede l'opportunità di farsi conoscere in

ambito internazionale e in particolare negli ambienti legati ad una determinata ricerca, dandogli la possibilità di esporre all'estero come al Festival di Zona a Lund, presso la Galleria St: Petri (1979) al quale parteciparono tutti gli esponenti del collettivo.

### 1.2.2 – I contributi degli artisti di Zona, ruoli e funzioni attraverso le iniziative

Le iniziative di Zona avevano, come si è già detto, una configurazione eterogenea e durante i diversi eventi venivano spesso presentati materiali sonori, documenti o video.

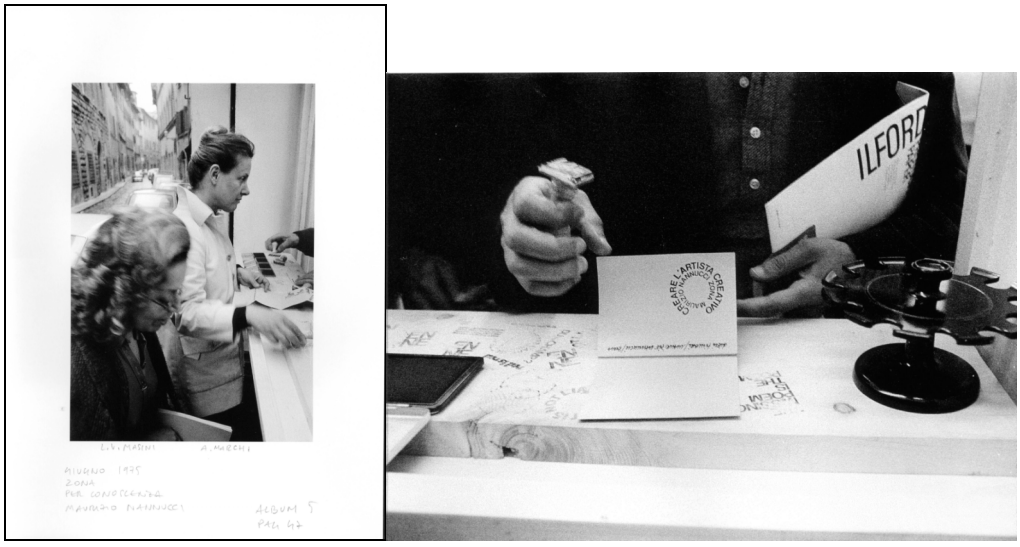



**Figura 27 - Lara Vinca Masini e Anna Marchi a Zona, durante l'intervento di Maurizio Nannucci, *Rubber Art, Zona/Per Conoscenza*, 1975, foto di Gianni Melotti**

Ciascun artista che faceva parte del collettivo influiva sull'attività dello stesso in relazione alle proprie competenze e alle proprie intenzioni artistiche.
Tra tutti gli artisti che concorsero alla definizione di Zona, la figura di Nannucci, risulta essere la più determinante. Egli conduce da sempre una ricerca legata alle forme della comunicazione, intesa in senso estetico ed in tutte le sue possibilità. In questo senso Zona è un grande laboratorio di comunicazione e di analisi delle

possibilità offerte dalla diffusione dei nuovi mezzi, oltre che un momento compiuto di appropriazione delle fasi di gestione del lavoro artistico.

Il contributo di Nannucci portò quindi all'approfondimento di tematiche specifiche della ricerca artistica, come la piccola stampa (*Zona small-press Scene* 1975-6; 1984), il film d'artista (*Zona artist's film* 1976; 1980; 1984), la poesia sonora (*Zona Parola e Suono*, 1978-80), l'uso dei materiali non tradizionali in arte, come il timbro o la lettera (*Mater materia, Zona Invitation Postcard,* 1977); e all'allargamento delle ricerche legate a territori geografici tradizionalmente periferici rispetto al dibattito internazionale, come l'Islanda (*Zona Iceland*, 1979-80), L'Australia (*A.u.s.t.r.a.l.i.a.* 1983), il Brasile (*Zona Brasil*, 1984); infine all'introduzione di nuovi format, come l'esposizione dei documenti relativi all'Internazionale Situazionista (1977), al gruppo Fluxus (1976) e alla Patafisica (1981).




**Figura 28 - *Zona A.u.s.t.r.a.l.i.a.* 1983, materiali misti**

Maurizio Nannucci, nel promuovere le sue attività era spesso affiancato dal fratello Massimo e da Paolo Masi.

Coerentemente con le reciproche predisposizioni il lavoro di Mario Mariotti, nella gestione della programmazione di Zona, era più incentrato sulla valorizzazione del territorio e su un'analisi critica del sistema dell'arte.

Egli partecipò alla realizzazione della mostra d'esordio del collettivo: *Zona/Per Conoscenza* (1975), e curò la realizzazione di *Zona/Monografie* (1977). La prima fu una rassegna che riepilogava la produzione artistica toscana dell'epoca, mentre la seconda si presentò come una traduzione estetica ed un'analisi compiuta del sistema dell'arte nei suoi diversi aspetti, attraverso una successione di interventi.

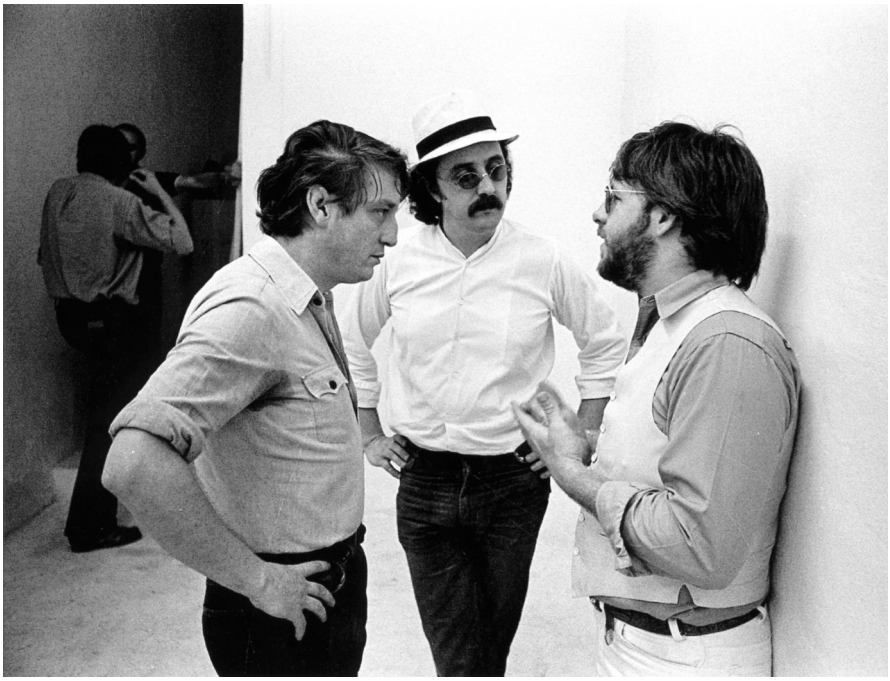


**Figura 29 - Dall'alto, in senso orario: Fulvio Salvadori, Maurizio Nannucci, Joseph Kosuth, James lee byars a Zona, Firenze, 1978, foto di Gianni Melotti**

Il suo intervento come organizzatore risulta sporadico rispetto a quello di Nannucci, ma le due figure erano complementari.

Un'altra figura di riferimento fu Paolo Masi, pittore, che accompagnò spesso Nannucci nella realizzazione di iniziative tra cui *Per Conoscenz*a (1975), *Artist's film* (1976), *Zona Parola e Suono* (1978), *Guest Galleries* (1981), *Zona Patafisica* (1981), *Zona Radio* (1981), *Small Press Scene* (1984), e singolarmente promosse *Mater Materia* (1977), una mostra dedicata all'uso di materiali, come calcine e gessi, in arte.

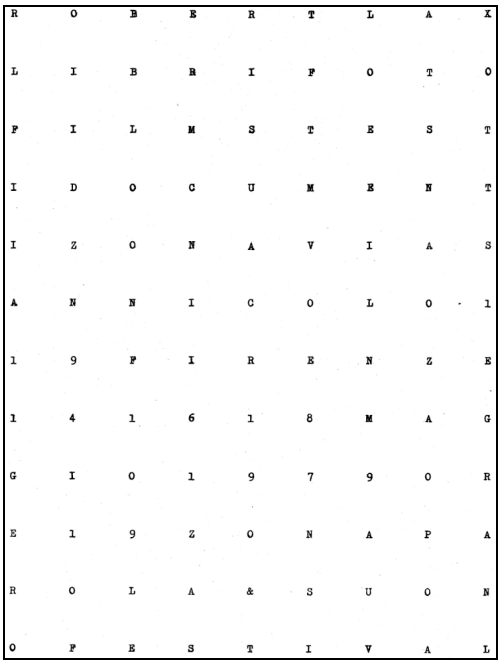



**Figura 30 - Robert Lax, *Zona Parola e suono*, foglio ciclostilato, Firenze, edizioni Zona, 1978**

Occorre sottolineare poi il contributo di Albert Mayr che condusse le operazioni legate alla diffusione delle ricerche musicali d'avanguardia (*Zona Music*, 1977; *Musica Zona*, 1984) e con Maurizio Nannucci (*Zona Radio*, 1981), ma soprattutto curando i singoli interventi di artisti come Yves Bouliane (1978) gli Erlhoff (1978, 1980, 1982, 1984), Logos Gent (1981).

Infine, Gianni Pettena, architetto, organizzò alcune iniziative come *Architettura Corretta Londinese* (1979), *Transumanza* (1983), e *Theatrum Artium* (1984).

La flessibilità di Zona si riscontrava anche nell'apertura a collaborazioni esterne che era in grado di portare avanti. Per questa ragione, nonostante il collettivo fosse ben definito erano molti e diversi gli operatori che, in diversa misura e con diversa continuità contribuivano all'attività espositiva e gestionale di Zona[14]. Si ricordano Lapo Binazzi (Firenze 1943), Marino Vismara, Carlo Bertocci (Grosseto, 1946), Luciano Bartolini (1948-1994) Gianni Melotti (Firenze 1953), Luciana Majoni, Lino Centi e Steve Piccolo.

[14] Cfr. Daniela Voso, *Zona non-profit art space, ricostruzione e analisi dell'attività svolta da un collettivo di artisti a Firenze tra la metà degli anni Settanta e la metà degli anni Ottanta*, tesi di Laurea A.A. 2004/2005, Università della Tuscia, Facoltà di Conservazione dei Beni Culturali.

1.2.3 – Attività e documentazione. Il compiersi di un'alternativa al sistema artistico

Uno degli aspetti che distingue Zona rispetto ad altri gruppi è la consapevolezza della propria posizione rispetto al sistema artistico. Dalla documentazione alla gestione Zona costituì un'alternativa ad esso.

All'origine della sua costituzione il collettivo di Zona si era proposto di documentare sistematicamente e con cura la ricerca artistica d'avanguardia legata all'impiego delle nuove tecnologie attraverso la realizzazione sistematica di cataloghi e la creazione di un apparato di fruizione pubblica dei materiali relativi. Progressivamente il gruppo privilegiò l'aspetto operativo a quello della documentazione, per questo i cataloghi prodotti da Zona riguardano soprattutto la prima fase di attività dello spazio autogestito: in particolare *Zona/Per conoscenza* (1975), *Small Press Scene* (1975/76), *Zona/Film* (1976), *A.u.s.t.r.a.l.i.a.* (1983). Zona sperimentò anche altre forme di documentazione e comunicazione come il *tazebao* realizzato da Mariotti nel 1979 per *Zona/Monografie*, la rassegna che l'artista aveva curato nel 1977.




**Figura 31 - *Zona Monografie*, Tazebao, 1977-79. Archivio Nannucci**

Questa fu una rassegna imponente, che durò circa tre mesi, coinvolgendo artisti, editori, critici, accademici. L'impianto complessivo voleva essere la traduzione estetica del sistema dell'arte, analizzato e riprodotto in ogni dettaglio. Ogni "monografia" sarebbe perciò stata la descrizione dei singoli aspetti del sistema artistico.




**Figura 32 - *Zona Monografie*, invito, Firenze, Zona, 1977, Archivio Nannucci**

In particolare questo documento è eloquente nel definire la posizione del collettivo nei confronti del sistema artistico costituito: la questione non era quella di modificarlo poiché partivano dal presupposto che una modifica avrebbe alterato il sistema e lo avrebbe fatto diventare altro da sé, diversamente volevano proporre una riflessione critica sullo stesso, e sostituirsi ad esso: porsi come effettiva alternativa. Mario Mariotti scrive:

> "…Ogni monografia è una descrizione che, con il metodo della verifica interna al sistema dell'arte, ne fornisce un'immagine incompleta. L'insieme di queste descrizioni è un'immagine elementare della loro composizione a sistema."

e ancora:

> "...Ogni sistema contiene la sua qualità ed il suo difetto, ma non è migliorabile. È possibile soltanto cambiare sistema…"

sempre Mariotti:

> "L'istituzione artistica propone storia dell'arte. Il sistema dell'arte sperimentale si pone fuori della istituzione e propone sperimentazione. Le proposizioni considerate trasferibili alla istituzione passano alla storia dell'arte".

Per entrare nello specifico e argomentare ulteriormente la questione, si riporta di seguito l'esempio dell'intervento di Maurizio Nannucci e Fulvio Salvadori, che si tenne il 4 luglio con il titolo: *Concorsi a premi*, sempre nell'ambito di Zona Monografie.
L'intervento prendeva le mosse da una riflessione che metteva in discussione i meccanismi dei concorsi a premi per artisti, e i due operatori estetici esprimevano la loro critica al sistema dell'arte, che dal loro punto di vista era fondato su parametri sociali e cronologici. Vale a dire che l'accesso all'arte era determinato dal livello sociale di appartenenza del fruitore e dall'età dell'opera. Ad esempio secondo la loro lettura la società e la distribuzione della cultura erano fondate su meccanismi tali per cui un operaio degli anni Trenta non avrebbe sicuramente potuto capire Picasso, a lui contemporaneo, mentre un operaio degli anni settanta avrebbe avuto più possibilità di comprenderlo.
Nell'ottica espressa da Nannucci e Salvadori, quello dei concorsi a premi funzionava come paradigma di un meccanismo più ampio di riferimento di cui si voleva sottolineare la forma gerarchica, piramidale e controllata. Nannucci e Salvadori rendevano con questa lettura una visione strutturale della società e delle forme di produzione economica e culturale proprie, ma soprattutto traducevano la visione di una società di classe e di massa, nei meccanismi di funzionamento del sistema di produzione culturale e artistica:

> "Per la definizione del sistema artistico possono essere di aiuto alcune considerazioni sulla struttura gerarchica della società borghese. Distinguiamo,

> rispetto al potere d'acquisto, tra: chi può comprare opere originali, chi deve limitare il proprio consumo all'arte riprodotta, chi ha un contatto con l'arte attraverso i mass media. […] classe borghese, classe media, proletariato. […] le opere dell'avanguardia possono essere conosciute ai diversi livelli e tornare alla base solo attraverso il filtro dell'informazione volgarizzata. Il fenomeno della volgarizzazione può essere paragonato ad un apparato digestivo, che lascia passare solo ciò che ritiene assimilabile dal corpo sociale e scarta tutto ciò che può essere pericoloso…".

Quanto emergeva da queste riflessioni era una posizione di dissenso rispetto ai meccanismi del sistema artistico e culturale, che era visto come un apparato funzionale al mantenimento della gestione del potere economico e politico, da parte di un'élite. Questa contestazione trova una certa continuità con l'annoso dibattito sulla necessità di affrancamento degli artisti rispetto al sistema per la difesa di una cultura spontanea e non indotta e risente delle elaborazioni filosofiche sulla gestione della cultura di massa.



**Figura 33 - James Lee Byars a Zona, 1975, foto di Gianni Melotti**

In questo senso l'attività di Zona va letta come una delle espressioni più compiute di questo dibattito che aveva avuto le sue origini negli anni Cinquanta con la teorizzazione de "La società dello spettacolo" di Guy Ernest Debord.

L'esperienza di Zona esprime la comprensione e l'applicazione pratica delle teorie formulate dal Situazionsimo e dal movimento Fluxus, in un momento in cui la ricerca artistica andava recuperando il linguaggio figurativo e tornava ad essere, per molti, una ricerca isolata ed intimista; un momento di transito tra le utopie degli anni Sessanta e la disillusione della cultura postmoderna.
Certamente va sottolineato come Zona si sia inserita in un contesto artistico vivace, come quello fiorentino, che negli anni Sessanta aveva dato origine a espressioni artistiche come la Poesia Visiva e l'Architettura Radicale; e in un clima sociale caratterizzato da uno scontro politico aspro e generalizzato come quello dell'Italia della seconda metà degli anni Settanta. Ed è innegabile che il principale merito di Zona sia stato in definitiva proprio quello di essersi posto come luogo di congiunzione tra le ricerche artistiche internazionali e quelle locali.

## 1.3 - Laboratorio di Comunicazione Militante

Milano 1976-1978

Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Claudio Guenzani, Ettore Pasculli, e Paolo Rosa
Fabbrica di Comunicazione, ex Chiesa di S. Carpoforo, P.zza dei Formentini

Il Laboratorio di Comunicazione Militante fu un collettivo di artisti che nacque a Milano nel 1976, con la precisa intenzione di sondare il terreno dell'immagine e della cultura mediatica. La stampa, la fotografia, la televisione non gli interessavano come canali di distribuzione artistica, ma furono il loro oggetto d'indagine. La ricerca estetica per il Laboratorio di Comunicazione Militante guardava ai metodi di costruzione dell'informazione attraverso l'uso dell'immagine, per svelarne i trucchi e leggere tra le righe oltre la spettacolarità della confezione mediatica di massa.
Del gruppo facevano parte Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Claudio Guenzani, Ettore Pasculli e Paolo Rosa.

La loro era una ricerca condotta collettivamente e non c'erano momenti o luoghi individuali. Il Laboratorio di Comunicazione Militante era un progetto che lavorava sulla comunicazione attraverso un approccio concettuale, e in un certo senso materialista, impostato olte il lavoro del singolo:

> "Azione, performance, concetto si traducono in immagine; il fare e lo sperimentare più che l'opera finita sono il fine; il comportamento individuale e l'intervento sociale si configurano come mezzo e pretesto di cui la "registrazione" è il fine"[15].




**Figura 34 - Laboratorio di Comunicazione Militante, *Strategia di Informazione*, manifesto di comunicazione della mostra, Milano, Rotonda della Besana, 1976**

In particolare il gruppo lavorava sull'analisi delle forme e delle tecniche della comunicazione che all'epoca si sarebbe definita "dominante" e che oggi si potrebbe dire "verticale", attraverso un'operazione tesa a stravolgerne la struttura ordinaria, invertendo e ricomponendo la disposizione di immagini e parole. In questo modo si voleva dimostrare come ad uno slittamento sintattico ne seguisse uno semantico, mettendo a nudo i meccanismi di costruzione della comunicazione, rispetto alla costruzione di senso. Ancora più specificamente ciò su cui il gruppo intendeva porre l'attenzione erano i metodi con cui le *strutture di governo* si

[15] Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine,* Mantova, Casa del Mantegna, ed. Mazzotta, 1977, cat. mostra *Strategie di Informazione,* Mantova, Casa del Mantegna 18-23 gen. 1977, pag. 11.

mostravano in grado di orientare e controllare l'opinione pubblica attraverso un impiego studiato di immagini e parole. L'indagine si concentrava in particolare sulla comunicazione di cronaca e politica, partendo dal presupposto che fosse proprio quella la modalità con la quale venissero veicolati più efficacemente ideologie e messaggi.



**Figura 35 - Laboratorio di Comunicazione Militante, *Strategia di informazione*, immagine segnaletica. Le misure applicate ai tratti del volto e alle proporzioni richiamano gli studi di Cesare Lombroso.**

Un passaggio importante questo sulla lettura dei potenziali comunicativi di massa, che ritornava in altri gruppi, e che venne sottolineanto anche da Fernanda Fedi del Collettivo Lavoro Arte (vd. Segg. paragrafi 1.4 et 1.5) che interpreta il lavoro del Collettivo di Comunicazione Militante citando Roland Barthes e affermando come la fotografia possa essere "vittima del suo sovrapotere perché *avendo...la capacità di trascrivere letteralmente il reale o una fetta di reale* dà luogo ad una doppia visione, in cui essa appare *eccessiva ed erronea.*"[16]

[16] *"*Intervista con Roland Barthes*"*, a cura di A. Schwarz, in "Fotografia italiana", giugno 1978, n. 238 citato da Alinovi Francesca in *La fotografia. Illusione o rivelazione?* Bologna, il Mulino, 1981, p.17.

L'ambiguità di fondo dell'immagine è in definitiva il terreno d'indagine del Collettivo di Comunicazione Militante e la decostruzione dei suoi meccanismi il valore del suo intervento sociale.

### 1.3.1 – "Strategia d'Informazione" e "Immagine arma impropria". Dall'arte alla comunicazione andata e ritorno i trucchi dell'immagine.

La mostra d'esordio del gruppo fu *Strategia d'Informazione*, presso la Rotonda della Besana, a Milano nel 1976. Come si può intuire dal titolo si trattava della traduzione estetica di uno studio sull'immagine di cronaca.
Fotografie estratte dai giornali erano state alienate dai loro contesti, riprodotte e ingrandite fino ad alterarne i significati a dimostrazione dell'ambiguità dell'informazione.
La mostra ebbe successo e fu riproposta a Mantova (dic. 1976-gen. 1977) e ad Alessandria (1977). Inoltre i materiali sono stati recuperati recentemente da Lucilla Meloni e Paolo Rosa, e riesposti riproponendo la stessa mostra al PAN di Napoli nel 2009 e successivamente al MLAC, Roma nel 2010[17].
Dal maggio 1976 al marzo del 1978 il Laboratorio di Comunicazione Militante ebbe un'attività espositiva e produttiva serrata, scandita dal successo di questo lavoro sull'immagine e dall'intervento nel territorio.
Nell'estate del 1976 il collettivo partecipò infatti alla 37ª Biennale d'Arte, nella sezione *Partecipazioni spontanee – Azione Politica* e lo stesso anno, occupò insieme ad altri gruppi uno spazio destinato al progetto di ampliamento della Triennale di Milano.

[17] "Laboratorio di Comunicazione Militante / Video Base, L'immagine come controinformazione", mostra a cura di Lucilla Meloni Napoli, PAN 17 dic 2009-15 febbraio 2010. Roma, Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea, Università La Sapienza, 9-31 dicembre 2009.




**Figura 36 - Laboratorio di Comunicazione Miltante, *Strategia d'Informazione*, locandina della mostra di Mantova dic 1976 - gen 1977**

Alla mostra di Mantova del 1976 si affiancò un laboratorio con i ragazzi delle scuole medie e superiori della città estense che confluì in una seconda esposizione dei materiali prodotti dagli studenti: *L'arma dell'immagine, esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva* ( Casa del Mantegna, Mantova 18-23 gennaio 1977).

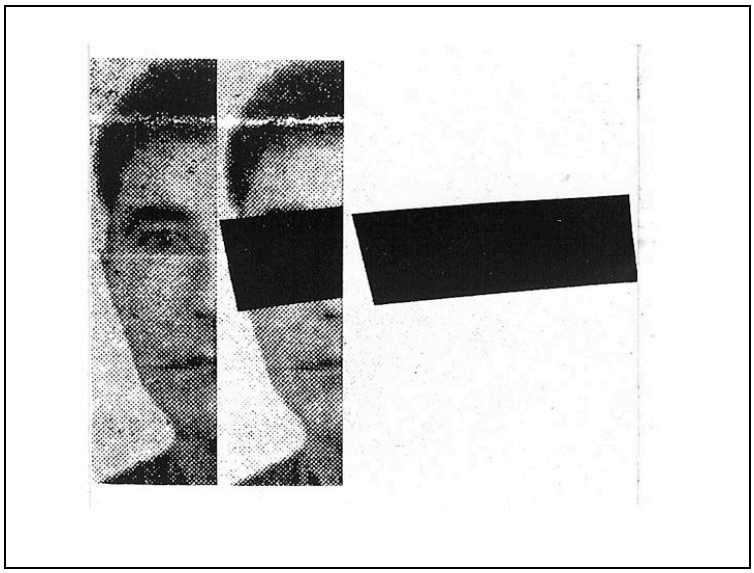


**Figura 37 - Laboratorio di Comunicazione Militante, *Strategia di informazione*, *Immagine manipolata, gigantografia*, stampa su pannello, 1976.**

Nel corso del laboratorio con gli studenti, il Gruppo aveva individuato alcuni temi strutturali della costruzione dell'immagine, come la *divisa iconica*, emblema surreale di un potere gerarchico. Il tema fu trattato dai ragazzi, analizzato e fatto proprio, suscitanto un intenso dibattito, fino a coinvolgere direttamente militari, carabinieri e vigili che furono intervistati sul loro rapporto con la divisa; la tesi di fondo era che attraverso la rappresentazione giornalistica si veicolasse un messaggio di solidità, autorità e sicurezza attraverso la divisa e soprattutto attraverso le pose assunte da chi la indossava.

Un'altra tematica isolata fu quella che il gruppo definì *foto di famiglia*. Questa riguardava la trasmissione di un concetto di gerarchia sociale o familiare che veniva tradotto nella pose assunte dai singoli nelle foto di gruppo.



**Figura 38 - Laboratorio di Comunicazione Militante, L'arma dell'Immagine, *Ritratto di Famiglia,* 1977**

In entrambi i casi gli studenti  si mascherarono e mimarono pose e gesti, fotografandosi e costruendo essi stessi l'informazione.

Più complessa fu la riproduzione dello sconvolgente caso di cronaca nera che riguardò il giocatore di calcio Re Cecconi. Il calciatore laziale aveva improvvisato una rapina per scherzo all'interno di una gioielleria, che purtroppo era finita in tragedia, con l'uccisione del calciatore, perché il gioielliere, Bruno Tabocchini, non perse tempo a difendersi e a sparare.

Fu un caso controverso che scosse l'opinione pubblica, spaccandola in due tra coloro che attenuavano le responsabilità dell'esercente e viceversa.

Il dato di cui approfittò il collettivo e che utilizzò nei laboratori fu la traduzione di questa spaccatura dell'opinione pubblica che, nella loro ottica, veniva orientata dai due telegiornali delle reti principali: il TG1 E il TG2.

Da questo spunto gli studenti ricostruirono l'intera vicenda, le fisionomie dei protagonisti e le diverse interpretazioni giornalistiche che ne erano seguite.



**Figura 39 - *L'arma dell'Immagine, laboratorio di animazione e sperimentazione visiva*. Gli studenti posano per riprodurre la "Foto di Famiglia", 1977**



**Figura 40 - *Strategia d'informazione, uno studente posa e interpreta Re Cecconi*, 1977**

Sul piano propriamente artistico il collettivo sembrava avere un forte supporto teorico e di analisi dell'ambiente reale e politico.

Passava con disinvoltura dal piano dell'immagine a quello dell'azione, rinunciava alla creazione dell'opera e rifletteva sui meccanismi di comunicazione attraverso l'immagine, il testo e l'accostamento dei due elementi.

Il Laboratorio di Comunicazione Militante, studiando l'immagine nel nuovo ruolo che essa aveva assunto nella società di massa, sembrava sottolineare una funzione estetica che le è propria da sempre, sin dagli esordi della produzione artistica, dagli imperatori romani alle gerarchie ecclesiastiche e nobiliari, come strumento di sostegno e propaganda, di controllo del sapere e del potere,.

L'immagine è considerata nel suo valore simbolico prima che nella sua fattura artistica e manuale e gli artisti del Laboratorio di Comunicazione Miltante sembrerebbero voler affermare l'avvenuto passaggio di consegna dalla creazione estetica tradizionale ai processi di documentazione e lettura degli eventi, attuati da giornalisti e operatori del settore della comunicazione, rispetto alle commissioni del potere.

In altri termini è come se avessero voluto ammettere che la vera potenza dell'immagine non fosse più nell'arte, ma nella comunicazione, due poli espressivi – arte e comunicazione - che nei secoli si sono evoluti di pari passo, e che ora il processo di evoluzione tecnica, sta distanziando, attribuendo all'arte la possibilità e il dovere di evidenziare i meccanismi utilizzati dalla comunicazione.

In una società caratterizzata dalla produzione seriale e da sofisticati meccanismi di riproduzione del reale, che delegittimano a livello sociale e nel loro ruolo storico l'operato artistico; in una società caratterizzata da una forte e generalizzata critica dei meccanismi di gestione e tutela della democrazia, e dalla democrazia stessa

"bloccata", per citare Marcuse,[18] questi artisti avocano a sé il ruolo critico e politico del dissenso.
L'arte appare svincolata in questo momento dalle gerarchie, e può giocare a smascherare i trucchi e le manipolazioni che ha utilizzato per secoli.
Del resto, questi cultori dell'immagine operano in un momento in cui già Marcuse con *L'uomo a una dimensione* aveva messo in evidenza il carattere limitato della democrazia, le sue contraddizioni e i meccanismi di controllo.

### 1.3.2 – La Fabbrica di Comunicazione

Il Laboratorio di Comunicazione Militante ebbe una relazione stretta con il territorio. Milano era un contesto artisticamente e politicamente vivace ed erano numerose le realtà autogestite, sia politiche che artistiche.
Le scelte attuate dal Laboratorio di Comunicazione Militante indicavano l'appartenenza al dibattito contemporaneo generalizzato e reale, della poltica e dell'attualità.
Al pari degli altri collettivi, e coerentemente con l'impostazione politica, anche il Laboratorio manifestava la volontà di appropriazione delle fasi di gestione, documentazione, critica, e di valorizzazione dell'intervento artistico nel reale, come fu con la Fabbrica della Comunicazione.
Si trattava della riappropriazione della ex-chiesa di San Carpoforo (Piazza Formentini). Uno spazio che sarebbe stato destinato all'ampliamento della Triennale di Milano.
L'occupazione fu fatta insieme a diversi soggetti, tra cui gruppi di operatori artistici e "collettivi operanti all'interno di scuole, ospedali, ospedali psichiatrici e centri di emarginati".[19]

[18] Marcuse Herbert, *L'uomo a una dimensione,* 1ª ed. Italiana, Torino, Einaudi, 1967, (3ª ed. Torino, Einaudi, 1999)



**Figura 41 - *Fabbrica di Comunicazione*, Milano, ex Chiesa di San Carpoforo, P.zza dei Formentini**

L'occupazione si rivolse agli strati "proletari, studenteschi, ed emarginati della città", ai quali si voleva restituire un luogo di divulgazione e fruizione artistica, in contrapposizione all'operazione comunale di costituire un "mega-museo per le arti visive (finanziato con denaro pubblico)" [20] del progetto "Grande Brera", di cui la chiesa occupata avrebbe fatto parte insieme al Palazzo di Brera e al Palazzo Citterio.

Dal primo documento stilato dal collettivo emerge la scelta del luogo per il suo valore strategico e politico: centralità e ampiezza dello spazio "in quanto requisiti necessari al tipo di esperienza che si intende avviare" in termini strategici; come scelta politica tesa a porre in luce le contraddizioni del progetto del mega-museo di arti visive Grande Brera. Tra i motivi della contestazione c'era anche la destinazione del denaro pubblico alla realizzazione di un progetto il cui godimento sarebbe stato di nicchia. Si poneva dunque una questione politica di classe e l'appropriazione di uno spazio stava a significare il desiderio di gestione autonoma

[19] Fernanda Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi, 1968-1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986, supplemento a Panorama Lombardia, n. 31 – sett. 1986, pp. 85-94
[20] Fabbrica di comunicazione - primo documento politico, 20 nov. 1976

della produzione artistica che nasceva dal basso e si rivolgeva direttamente alla città reale, "che vive, lavora e che paga le tasse".[21]

Inoltre la Fabbrica avrebbe dovuto costituire "un luogo di elaborazioni per un *centro culturale* nuovo che facesse risaltare la ricerca e il significato della *socializzazione dell'arte".*[22]

Dunque la finalità dell'occupazione era duplice: da un lato, voleva mettere in luce le contraddizioni di una politica culturale che si rivolgeva alla città, ma che di fatto manteneva una spaccatura tra le classi rispetto ad un accesso reale alla fruizione artistica; dall'altro costruiva un discorso sulla socializzazione dell'arte, rivolgendosi agli strati di popolazione che erano le masse, i soggetti critici: studenti, proletari, emarginati. Figure che, nell'ottica contestataria dei gruppi che occuparono la Fabbrica, sarebbero state escluse dal godimento del nuovo Centro di arti visive, costruito con fondi pubblici, prodotti dai soggetti suddetti e in sedi pubbliche.

Il *Laboratorio* poneva, come si è detto, in questo modo un problema di classe, e di appropriazione degli spazi pubblici.

È difficile chiarire scientificamente e i termini univoci, le circostanze in cui la Fabbrica cessò la sua attività di intervento pubblico. I protagonisti fecero ciascuno le proprie affermazioni in merito e per alcuni fu un fallimento conseguente all'avidità e all'incapacità di assumere ruoli di responsabilità definiti;[23] per altri la chiusura di un epoca che aveva messo in primo piano l'istanza sociale e che ora stava lasciando il posto a quella individuale;[24] per altri ancora, la Fabbrica di Comunicazione era stato un momento di passaggio che si concluse per lasciare il posto ad altri percorsi.[25]

A margine, un'ultima riflessione sulla Fabbrica della Comunicazione: proprio in questa vicenda emerge la consapevolezza dei cambiamenti dei sistemi produttivi, del passaggio dalla produzione materiale delle fabbriche a quella immateriale.

L'ultima mostra del Laboratorio di Comunicazione Militante, *Immagine Arma Impropria,* si tenne alla Permanente di Milano marzo 1978.

[21] Cfr. Intervista a Paolo Rosa, in Appendice.
[22] Fabbrica di Comunicazione - *Primo Documento Politico*, 20 nov. 1976
[23] Ugo la Pietra, *La Fabbrica della Comunicazione,* in F. Fedi, *Ibidem*
[24] F. Fedi, op. cit. *Ibidem*.
[25] Paolo Rosa, cfr. Intervista in appendice.

## 1.4- Collettivo Lavoro Uno

Milano 1972-1978

Giorgio Calvi, Giuseppe Denti, Tullo Montanari.
Dal 1973: Giorgio Cantonetti, Antonio D'Attellis, Fernanda Fedi, Alberto Fornai, Gino Gini, Giuseppe Giunta, Gianni Montanaro.

Fondato da Giuseppe Denti (Cremona, 1939), Giorgio Calvi e Tullo Montanari nel 1972 con l'intenzione di praticare un "nuovo rapporto" (Giuseppe Denti[26]) tra operatori artistici e società, il Collettivo Lavoro Uno fu operativo fino al 1978 e già dal 1973 si apre ad altri artisti, quali Giorgio Cantonetti (Castelletto, Ticino, 1945), Antonio D'Attellis (Campobasso, 1946), Fernanda Fedi (Milano, 1940), Alberto Fornai (Novara, 1947), Gino Gini (Milano, 1939), Giuseppe Giunta, Gianni Montanaro.

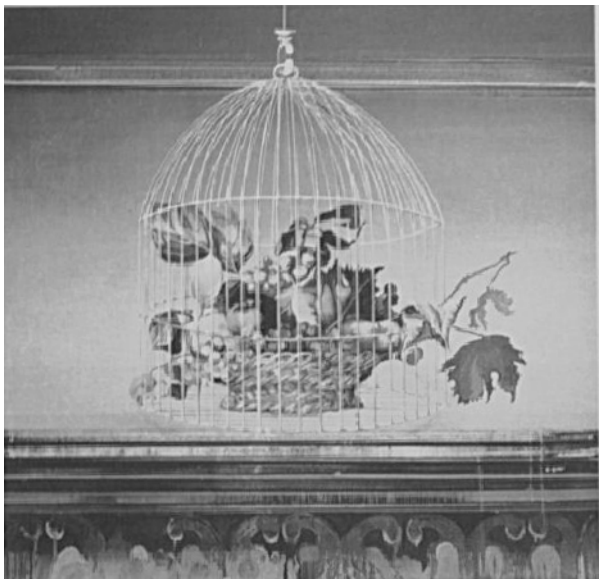


**Figura 42 - Gino Gini, *L'ultima cena del Merisi,* 1974, cm. 100 x 100, olio e acrilico su tela**

Difficile ricostruire l'esatta vicenda del collettivo e delineare le caratteristiche e i percorsi di tutti gli operatori che vi presero parte e molti, tra quanti fecero parte del collettivo, non proseguirono l'attività artistica.

[26] Giuseppe Denti, *Presentazione del Nuovo Rapporto*, in *Quotazioni e prezzi degli artisti italiani contemporanei e Nuovo Rapporto*, a cura di Giorgio Falossi e Giuseppe Denti, Milano, Il Quadrato, 1978, pp.79-123.

Il dualismo tra l'attività di ricerca artistica individuale e le iniziative sociali era l'argomento di dibattito interno più sentito ed il luogo in cui si esplicavano la natura e le ragioni di questo gruppo. Quella del Collettivo Lavoro Uno non era, infatti, una collaborazione fondata sulla volontà di condurre una ricerca linguistica comune, ma piuttosto sull'intenzione di portare avanti un progetto di intervento sociale e politico, attraverso azioni che potessero stimolare una presa di coscienza ed una riflessione, non casualmente erano infatti legati all'ARCI[27].

I percorsi dei singoli artisti erano eterogenei tra loro e si svolgevano al di fuori dell'attività del gruppo. Per cui se Fornai, Cantonetti e Denti si dedicavano ad una pittura figurativa e di sfondo politico; Fedi mostrava un interesse spiccato per lo studio del linguaggio visivo formale e quello linguistico, mentre Gini, interpretava con gli strumenti della grafica i capolavori del passato, sperimentando allo stesso tempo i nuovi tempi e i nuovi supporti per l'oggetto artistico, come il libro o la cartolina. Non si hanno invece notizie recenti di Giorgio Cantonetti né di Giuseppe Giunta, Gianni Montanaro, Giorgio Calvi e Tullo Montanari.



**Figura 43 - Giuseppe Denti, *La mia pietà*, Assemblaggio su tela 82x122, senza data**

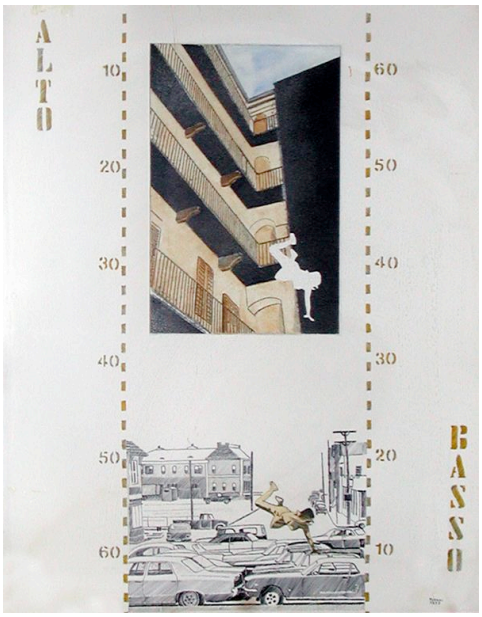



**Figura 44 - Alberto Fornai, *La caduta 2*, 1977, acquaforte colorata, incollata su cartone, china colorata, 51x63**

[27]AA. VV., *Piazzetta: 73-74-75-76*, Sesto San Giovanni, 1976 (progetto realizzato a cura dell'Assessorato alla pubblica istruzione del Comune di Sesto San Giovanni, per la partecipazione alla 37[a] Biennale Veneziana- 1976).

Per quel che riguarda le dinamiche e l'attività del gruppo la questione era differente e ci fu una sostanziale convergenza e condivisione progettuale, per cui ciascun operatore lavorava ad un progetto comune il cui fine era destinato all'intervento sociale.

Posti questi veloci cenni sul profilo del Collettivo Lavoro Uno, si cercherà adesso di comprendere quale fosse la posizione adottata rispetto al sistema artistico e rispetto al territorio; le pratiche, i linguaggi e le tematiche sviluppate durante lo svolgersi del loro percorso, attraverso la lettura delle loro testimonianze e la ricostruzione di uno degli episodi più significativi.

Sono preziose a questo proposito le testimonianze di Giuseppe Denti e Fernanda Fedi, che ricostruiscono in due momenti distinti la storia dal Collettivo Lavoro Uno, rispettivamente nel 1978 e nel 1986.



**Figura 45 - Giorgio Cantonetti, *Noi non vogliamo più sapere del governo dell'uomo sull'uomo* (*Proudhon*), olio, 1972**

Il primo ne inserisce la trattazione all'interno di un tentativo di definizione di tutto un movimento che chiama "Nuovo Rapporto"[28], salutandolo come un'innovazione

[28] Giuseppe Denti, "Presentazione del Nuovo Rapporto", in *Quotazioni e prezzi degli artisti italiani*

radicale dal punto di vista artistico, senza però offrire delle argomentazioni approfondite. Con *Nuovo Rapporto* Denti si riferisce all'attitudine comune espressa da certi artisti e da certe realtà collettive di mettersi a disposizione delle soggettività locali, costruendo appunto un "Nuovo Rapporto" tra l'artista e la popolazione. Denti riconosce un panorama variegato ed eterogeneo il cui elemento di continuità si costituisce nell'origine sociale e politica di gruppi e collettivi e nella loro attitudine a "dipartire dall'idea per toccare la realtà"[29].

Fernanda Fedi, propone invece una lettura delle esperienze dei gruppi e dei collettivi attivi a Milano dal 1968 al 1985[30], come ricognizione locale e analisi delle stesse rispetto alle ideologie che le hanno caratterizzate.

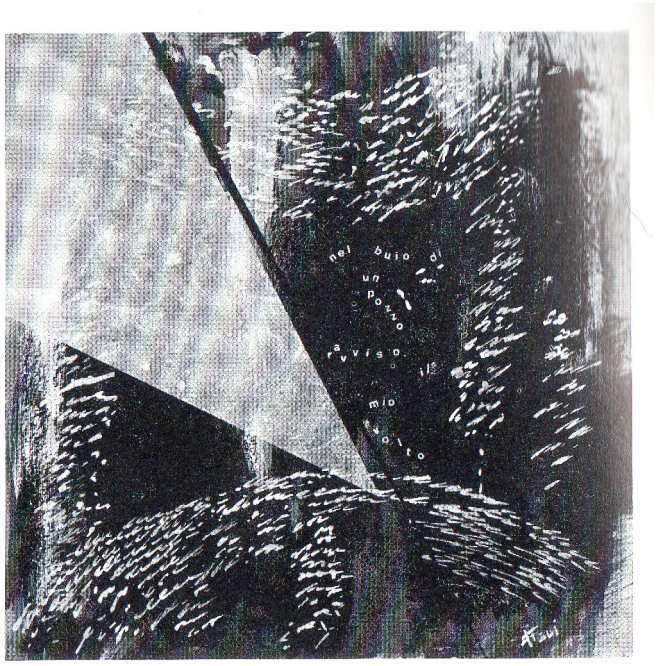



**Figura 46 - Fernanda Fedi, *Struttura libera. Linea Dinamica,* tecnica non specificata, 1968-1973**

Entrambi questi testi sono un utile punto di partenza per la ricostruzione dell'attività del Collettivo Lavoro Uno e, sebbene non esauriscano tutte le problematiche che si aprono sulla questione, sono adottati in questa sede come

*contemporanei e Nuovo Rapporto*, a cura di Giorgio Falossi e Giuseppe Denti, Milano, Il Quadrato, 1978, pp.79-123.

[29] G. Denti, *idem,* pag. 72. Tra i collettivi degni di nota citati da Denti, oltre al Collettivo Lavoro Uno, c'è il Collettivo Autonomo di Porta Ticinese. Denti ricorda inoltre la Fabbrica di Comunicazione, dove faceva base il Laboratorio di Comunicazione Militante.

[30] Fernanda Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi, 1968-1985,* Milano, Edizioni Endas, 1986, supplemento a Panorama Lombardia, n. 31 – sett. 1986.

riferimento essenziale soprattutto per la ricostruzione dei fatti e di alcuni dei punti di vista interni del collettivo.

### 1.4.1. – Arte e società. Estetica del Nuovo Rapporto nelle interpretazioni di Fernanda Fedi e Giuseppe Denti.

Entrando ora nel merito del discorso, come si è detto, il punto di raccordo tra i diversi operatori del Collettivo Lavoro Uno era quello di sperimentare situazioni di confronto tra il fare artistico e le istanze sociali, che Fernanda Fedi così riassunse:

> "realizzare e verificare l'ipotesi di un rapporto nuovo tra il proprio lavoro e le specifiche realtà culturali della classe popolare, attraverso forme coordinate di azione comune a sostegno degli ideali democratici, dei diritti inalienabili dell'uomo e per una condizione di vita più elevata che dia al lavoratore la sua dignità"[31].

Anche Denti aveva in precedenza definito il Collettivo Lavoro Uno come una realtà che:

> "rivolge la sua ricerca verso un nuovo ruolo e una diversa funzione dell'operatore artistico, in un contesto che tenga conto delle esigenze e delle istanze della collettività"[32].

Intesa l'arte come "un bene sociale" si poneva dunque una distinzione tra "validità" e "valore" dell'opera. Ma quale era la distinzione tra questi due parametri? Secondo quanto affermato da Denti il "Valore" di un'opera era determinato dal valore di mercato, dunque il potenziale economico di un'opera, il cui livello non era necessariamente corrispondente ai meriti espressi nell'ambito di una produzione culturale di alto livello. La validità di un'opera era dunque vista come un parametro variabile, da discutere e da definire, che andava di pari passo con i cambiamenti culturali, politici e sociali dell'epoca. E in quest'ottica il Collettivo Lavoro Uno

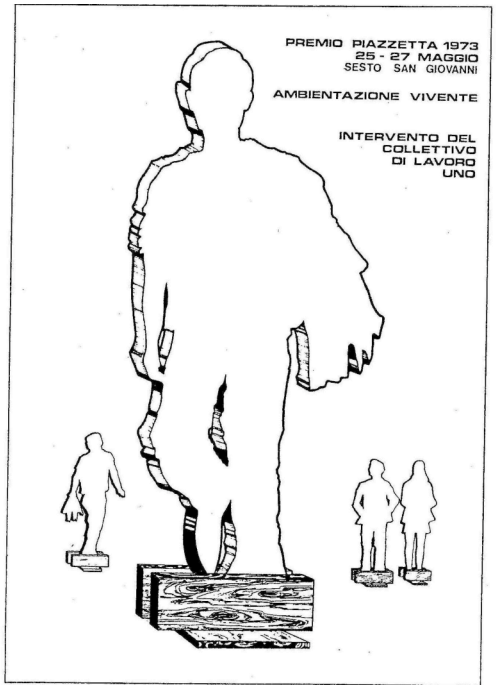
[31] F. Fedi, *idem*, pp. 42-43.
[32] G. Denti, *cit*.

metteva a disposizione la propria sede[33], per realizzare, mostre eventi e dibattiti con la precisa intenzione di creare un momento di dibattito sulla funzione dell'arte.

L'unico criterio selettivo di questa programmazione, oltre ad una certa continuità con i principi che motivavano il Collettivo Lavoro Uno, era la disponibilità dell'artista a partecipare a questi momenti di confronto, lasciandosi interrogare pubblicamente o meno. In altri termini lo spazio del Collettivo Lavoro Uno, era uno spazio espositivo, la cui programmazione era definita dalle proposte esterne di artisti, senza un progetto critico di raccordo, ma che comunque accettavano il presupposto di confrontarsi.

E in effetti quello portato avanti dal Collettivo Lavoro Uno, sia nel lavori collettivi, sia nella gestione dello spazio, più che un lavoro di ricerca linguistica, era un lavoro divulgativo rispetto a temi propri di un dibattito politico vicino ai partiti, come la celebrazione della Resistenza, il problema della casa, il lavoro, la contestazione alla guerra in Vietnam, e altre tematiche sociali e contingenti: come il referendum sul divorzio. Un percorso eterogeneo che, nel suo insieme, diede origine ad una produzione diversificata fatta di interventi murali, di stampe, litografie, incisioni, incontri, interventi sul territorio e installazioni[34].

[33] L'indirizzo della sede, non è verificabile.
[34] In appendice un elenco delle attività realizzate dal collettivo.



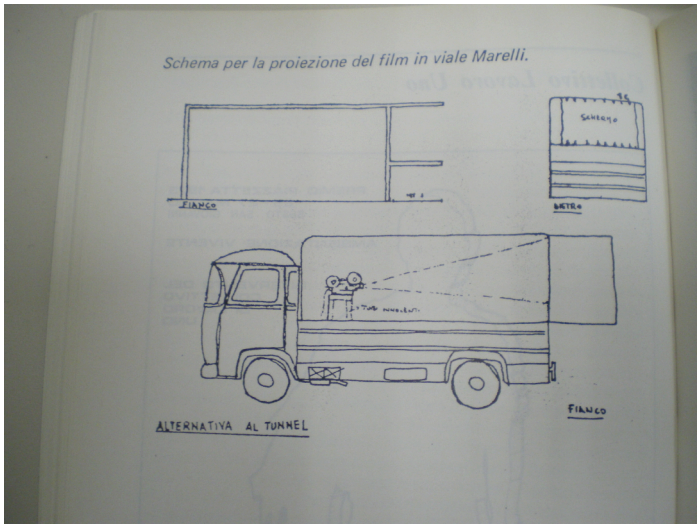




**Figura 47 - Collettivo Lavoro Uno, Premio Piazzetta 1973, Intervento ambientale, manifesto e progetto**

1.4.2. – Intervento nella società: inchiesta e comunicazioni estetiche

Tra questi ultimi in particolare, il lavoro più significativo, e di cui si ha più materiale è quello realizzato nell'ambito del Premio Piazzetta[35], a cui gli artisti del gruppo parteciparono per la prima volta nel 1973, con un progetto sulla condizione di lavoro nelle fabbriche.
La presenza di Virgilio Canzi (Assessore alla pubblica istruzione dal 1970 al 1975) fu decisiva nel determinare questo intervento teso a rinnovare l'immagine del Premio pubblico e costruire un dialogo tra operatori artistici e operai, che potesse arricchire entrambe le parti, vivendo questa esperienza come:

> "un tentativo di superare l'attuale stagnante situazione culturale riferibile a gran parte delle istituzioni nazionali e non, e s'inserisce perciò nella prospettiva di un contesto sempre più umano e socializzante, fra gli sforzi compiuti da quelle forze democratiche che tendono a modificare il tradizionale rapporto arte-artista-società".[36]

Ampliare quindi da un lato la fruibilità dei processi artistici e dall'altro mettere in piedi un meccanismo di confronto con la base (operaia), grazie al supporto delle istituzioni. Nel dettaglio l'intervento del Collettivo Lavoro Uno si basò "sull'aspetto dell'alienazione del lavoratore in fabbrica" e si articolò in due momenti distinti. Il primo era dedicato alla costruzione di una video-inchiesta, nella quale vennero

[35] Il Premio Piazzetta nacque nel 1961 a Sesto San Giovanni, per iniziativa di un gruppo di artisti residenti, con l'intenzione di creare un momento di scambio e di confronto pubblico a scadenza annuale, che avrebbe dovuto svolgersi nei territori comunali e senza selezioni sui partecipanti. Le prime edizioni si svolsero in Piazza Trento e Trieste per spostarsi successivamente in altri luoghi. Fu a partire dal 1973 che il Piazzetta si aprì ad esperienze artistiche non tradizionali, e in questa data si decise di trasformarlo in un progetto stabile di intervento e riqualificazione destinato alla città. La sperimentazione portò all'elaborazione di un progetto d'intervento pubblico sul territorio che prevedeva la realizzazione di murales, che però non furono mai compiuti, verosimilmente a causa di una mancata volontà politica. . Il Premio Piazzetta arrivò a partecipare come soggetto artistico d'interesse nella sezione *Ambiente come sociale, partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale,* a cura di Enrico Crispolti della 37ª Biennale di Venezia. Sul Premio Piazzetta cfr. AA.VV., *Artisti nei Quartieri, 13° Piazzetta*, Sesto San Giovanni, 1974; et AA. VV., *Piazzetta: 73-74-75-76*, Sesto San Giovanni, 1976 (progetto realizzato a cura dell'Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Sesto San Giovanni, per la partecipazione alla 37ª Biennale Veneziana - 1976).
[36] Virgilio Canzi, *Artisti nei Quartieri, 13° Piazzetta*, Sesto San Giovanni, 1974, citato in Fedi, *idem*, pagg. 42-43.

raccolte le testimonianze degli operai della Fabbrica Ercole Marelli di Sesto San Giovanni. Gli operai vennero ripresi e filmati in entrata e all'uscita dalla fabbrica e furono intervistati a proposito delle condizioni di lavoro, dei trasporti e della sanità, in cui versavano. Mentre nel secondo momento si risolveva la soluzione espositiva, attraverso quella che Fedi definisce una "mostra-ambientazione", in cui furono realizzate un centinaio di sagome umane di polistirolo espanso, bianche e poste all'ingresso della fabbrica, a popolare il piazzale dove era stato sistemato un furgone all'interno del quale venivano proiettati i montaggi delle interviste. Ricerca e inchiesta erano dunque la prima fase di elaborazione e venivano poi restituite attraverso una duplice installazione: sul piazzale e nel furgone, come una estesa riproduzione teatrale, che si verifica nel luogo dell'immaginario quotidiano.

Ciò che il Collettivo Lavoro Uno voleva sottolineare con questa operazione era il carattere alienante del lavoro in fabbrica, attraverso la parola data agli stessi operai, che raccontavano sé stessi e si rivedevano in un secondo momento, in un paesaggio costellato da sagome stereotipate e prive di caratteristiche individuali.

Sul piano del processo artistico fu un'operazione ben concepita che rivelava una certa libertà di linguaggio e l'acquisizione di un metodo, quello dell'inchiesta, adottato in gran parte dai movimenti di contestazione[37].

Sul piano della riuscita sociale l'intervento fu invece deludente e non riuscì a soddisfare le aspettative. A dire degli artisti ci fu da un lato il rifiuto, legittimo, degli operai di vedersi ritratti come macchine automatizzate, prive di dignità, da parte di soggetti considerati estranei alle loro condizioni, come gli artisti o gli intellettuali in genere[38]. Dall'altro lato, risentirono di un mancato sostegno di non meglio specificate "forze di sinistra", sia nella diffusione del progetto, sia nella costruzione di alternative a partire dall'analisi realizzata[39].

Il dato che viene sottolineato più volte, rispetto a questo intervento, è la condivisione dei momenti di costruzione e pianificazione tra il Collettivo Lavoro Uno, il Comitato di quartiere e il Consiglio di fabbrica[40]: in particolare la scelta del

[37] Un altro gruppo che lavorava con lo strumento dell'inchiesta fu *VideoBase*. Cfr. L. Meloni, "L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase" in *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* (a cura di L. Meloni, S. Perna, M. Vergiani con S. Galmuzzi), Atti del Convegno, PAN- Palazzo delle Arti Napoli, 17-18-19 dicembre 2010, Electa-Mondadori 2010, pp. 31-51.

[38] Cfr. Intervista a Fernanda Fedi e Gino Gini, in appendice.

[39] Fedi, *op. cit.* pag. 45.

[40] Fedi, *op. cit.,* pag. 44. Vd. Anche intervista a Fedi e Gini in appendice

posto e le modalità di intervento.




**Figura 48 - Collettivo Lavoro Uno, *Intervento sul divorzio*, 1974**

In questo dato si racchiude il significato che il Collettivo Lavoro Uno dava alla prassi artistica condivisa: una modalità di intervento il cui fine era quello sociale e politico, al di là della soluzione linguistica adottata, che invece avrebbe dovuto essere individuale e soggettiva e poteva esplicarsi al di fuori e parallelamente ai contesti condivisi.

Con ciò non si vuole affermare che gli operatori in questione rifiutassero confronti o influenze, piuttosto si vuole introdurre quello che fu il tema più dibattuto dal Collettivo Lavoro Uno e cioè la distinzione di due momenti del lavoro dell'artista: quello della ricerca linguistica e quello dell'intervento sociale.

Per cui se, da un lato, il collettivo si esprimeva nei seguenti termini:

> "cerchiamo di liberarci al massimo della soggettività e dell'individualismo non mortificando la nostra personalità ma anzi esaltandola nel metterla sempre a confronto con quella degli altri componenti il collettivo e non"[41].

[41] Denti, *op. cit.* pp. 72-73

Dall'altro:

> "rivolge la sua ricerca in un nuovo ruolo e in una diversa funzione dell'operatore artistico in un contesto che tenga conto delle esigenze e delle istanze della collettività".[42]

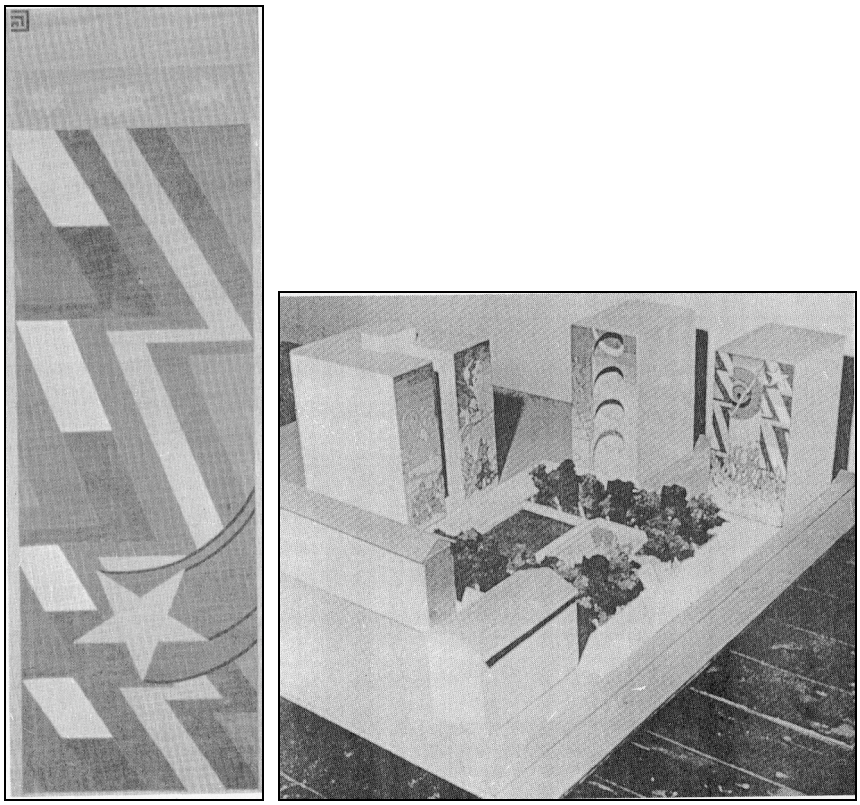


**Figura 49 - A sinistra: Collettivo Lavoro Uno, *L'antifascismo, Spagna, Cile, Vietnam,* bozzetto per il progetto di riqualificazione in Via Confalonieri. A destra, la veduta complessiva dello stesso progetto, sorto all'interno del Premio Piazzetta 1974-76, ma mai realizzato.**

Il Collettivo Lavoro Uno esprimeva dunque una posizione per la quale il confronto collettivo andava sempre a beneficio dell'artista, che non avrebbe potuto escludere influenze esterne anche nel caso di un percorso individuale. Se, infatti, nel primo caso le influenze erano il risultato di un dialogo reciproco traartistipotevano provenire da altri artisti, nel secondo caso mercanti e galleristi avrebbero giocato la loro parte, nel determinare gli orientamenti della ricerca.

[42] Denti, *ibidem*.

### 1.4.3 – Dal singolo alla collettività: mercato e committenze pubbliche

Questo confronto tra artisti doveva verificarsi entro certi limiti, e soprattutto poteva essere prestato alla creazione di un sistema e delle dinamiche di produzione artistica indipendenti, e rivolte alla collettività. Sviluppi che avrebbero permesso di definire una soggettività distinta capace di praticare la sua propria arte. Il presupposto di partenza era che i singoli soggetti (gli artisti), fossero considerati parte di una collettività (la società), alla quale si rivolgevano sia nella fase di elaborazione del proprio processo artistico, sia come referente ultimo del proprio lavoro, che era destinato appunto alla collettività.

Sembra potersi riassumere in questo pensiero la posizione dominante all'interno del Collettivo Lavoro Uno, alla quale si aggiungeva un'altra argomentazione espressa da Denti, rispetto alla relazione tra il Collettivo Lavoro Uno e il mercato. Una relazione di distanza senza ombra di dubbio. Gli interventi interni, si è detto nascono dalla necessità di creare confronto, quelli esterni sono tutti inseriti in contesti di riqualificazione urbana o in progetti legati alle istituzioni, e di durata effimera.

Rispetto a questo rapporto di estraneità Denti non cela un certo orgoglio nell'ammettere che la scelta fatta dal collettivo di porsi al di fuori di un contesto commerciale, poneva tutti loro nella condizione necessaria di dover provvedere diversamente alla propria sussistenza, magari anche attraverso dei percorsi individuali, che si distinguevano dai momenti condivisi all'interno del Collettivo Lavoro Uno. Un punto d'orgoglio agrodolce, che, tuttavia, esprimeva chiaramente il desiderio incompiuto di poter vivere dei proventi del Collettivo. Quello prospettato da Denti era in altri termini un sistema che individuava nel supporto dell'istituzione pubblica l'alternativa possibile al mercato.

Non è questo un pensiero sul reddito e non è politicamente approfondito, né questa è la sede adeguata per farlo. Quello di Denti è un pensiero che nel sostegno pubblico non vede tanto una libertà per l'artista, quanto una possibilità per le classi subalterne:

> "permettere agli esclusi attuali di poter godere dei piacerei dell'arte nello stesso modo delle classi che attualmente sono le uniche fruitrici delle operazioni artistiche."[43]

Le questioni che si aprono sono quindi due: quella del reddito per l'artista e quella della diffusione orizzontale della cultura. Questioni importanti, non tanto per definire i parametri di una ricerca artistica, quanto per definire come il Collettivo Lavoro Uno si poneva rispetto al dibattito politico.
L'identità di questi gruppi e le loro scelte spesso si definiscono a partire da questo.
Si ritorna quindi al punto di partenza e al nodo del dibattito interno al Collettivo Lavoro Uno, e cioè alla possibilità dei singoli artisti di condurre un doppio percorso: uno dedicato al partito, all'ideologia, alla politica, alla società, non riconosciuto sul piano economico; l'altro professionale e individuale.
Eccone l'eco nelle parole di Fernanda Fedi:

> "Alcuni si schieravano per una specificità professionale ben precisa e non ritenevano contraddittorio il fatto di effettuare ricerche artistiche proprie e nello stesso tempo collaborare e cooperare concretamente all'interno del Collettivo, altri invece rifiutavano categoricamente la 'professionalità' e identificavano nel lavoro collettivo l'unica forma di fare arte."[44]

Non c'è bisogno di parafrasare la posizione espressa, che Fernanda Fedi mantiene negli anni e ribadisce nell'intervista riportata in appendice[45].
Al di là di queste testimonianze, che reiterano certi presupposti e le posizioni adottate dal Collettivo Lavoro Uno, non sono stati individuati al momento documenti o materiali che possano ulteriormente supportare e chiarire i meriti del dibattito, rispetto ai metodi della pratica collettiva, al suo significato, alla necessità di una sua retribuzione.
Quindi, se una parte degli operatori all'interno del gruppo riteneva opportuno distinguere la ricerca e il lato professionale del fare arte dall'intervento sociale portato avanti dal collettivo; l'altra metà del gruppo sosteneva la necessità di

[43] Denti, *ibidem*.
[44] Fedi, *op. cit.* pag. 42.
[45] Vd. avanti, *Intervista a Fernanda Fedi*

dedicarsi esclusivamente alla pratica condivisa, nella quale individuavano la sola prassi artistica possibile.[46]

Tra le due correnti si affermò la prima, e Cantonetti, D'Attellis, Fornai, Giunta e Montanaro decisero di abbandonare il progetto.

Anche per quanto riguarda le fasi della separazione non è chiaro come si articolarono, ma se nel 1978 il gruppo era ancora costituito dai fondatori, Fedi riporta che di lì a poco rimasero, oltre a lei, solamente Gino Gini e Tullo Montanari, i quali decisero a questo punto di cambiare nome fondando il Centro Lavoro Arte.

## 1.5 - Collettivo Lavoro Arte e Centro Lavoro Arte

Milano, 1978-1981

Fernanda Fedi, Gino Gini, Tullo Montanari, Attilio Lunardi, Armando Ilacqua, Giovanna Pagliarani. Franco Balan e Carlo Alberto Mutinelli.
Via Cesariano, 11

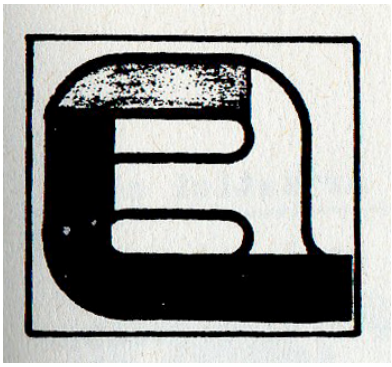


**Figura 50 - Centro Lavoro Arte, Simbolo, 1978**

Del Collettivo Lavoro Arte (dal 1979 Centro Lavoro Arte[47]) se ne può dunque parlare come di una costola nata dall'esperienza del Collettivo Lavoro Uno. Quest'ultimo si scompose proprio sul dibattito intorno alla conduzione del lavoro

[46] Cfr. Fedi, *idem*.
[47] AA. VV., *Gino Gini: mostra antologica 1969-2000* , cat. mostra Galleria Civica d'Arte moderna, Comune di Gallarate, 26 marzo-23 aprile 2000, Gallarate, 2000.

individuale e collettivo e, com'è stato accennato nel paragrafo precedente, molti degli operatori che ne facevano parte rinunciarono al progetto.

Fu così che Fernanda Fedi, Gino Gini e Tullo Montanari decisero di raggrupparsi sotto un nuovo nome e fondarono insieme ad altri il Collettivo Lavoro Arte.

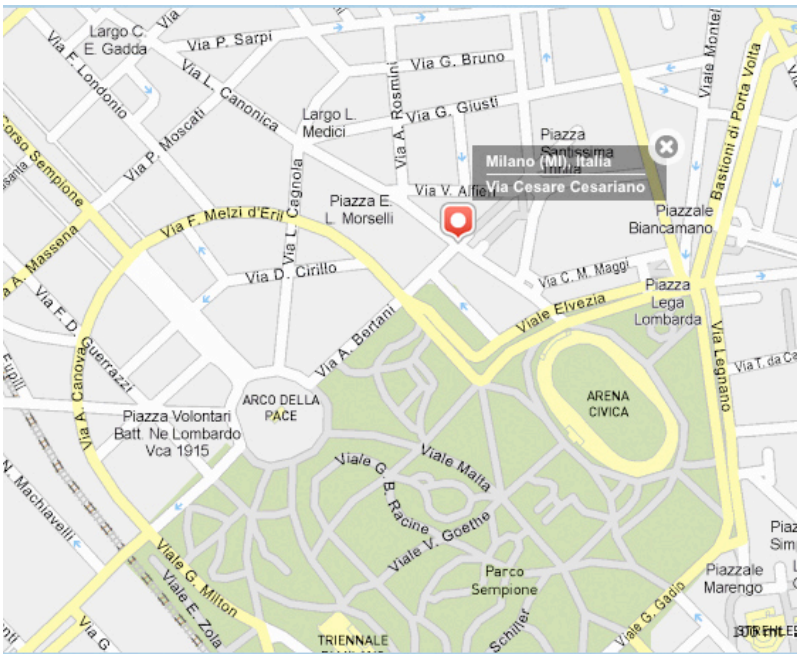



**Figura 51 - Carta stradale di Milano, con la segnalazione della sede del Centro Lavoro Arte, in Via Cesariano, indicato in rosso.**

Il Collettivo aveva una sede nel centro di Milano e come la precedente esperienza la sua attività viaggiava su un doppio binario e cioè da un lato gli interventi sul territorio che questa volta si arricchivano di iniziative di vario genere realizzate all'interno dello spazio autogestito di Via Cesariano, utlizato dagli artisti del gruppo per mostre, incontri, presentazioni, sul proprio lavoro e non solo.

Anche in questo caso il testo di Fernanda Fedi si è rivelato prezioso per la ricostruzione delle vicende del gruppo, soprattutto se integrato con il catalogo realizzato per la *Prima Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia*[48] e con altri testi dai quali si evincono le informazioni mancanti.

[48] *I Rassegna dei Gruppi autogestiti in Italia,* a cura di Studio d'Arte il Moro, Firenze, ed. Il Moro, 1981, relativamente al Centro Lavoro Arte, cfr. Pp. 47-57.

1.5.1. – Centro Lavoro Arte, attività del centro autogestito

Attilio Lunardi, Armando Ilacqua, Giovanna Pagliarani e Carlo Alberto Mutinelli[49], furono quindi i fondatori del gruppo, e inaugurarono l'attività del Collettivo Lavoro Arte nel nuovo spazio che gli era stato assegnato dal Comune[50] con la mostra *Autopresenze* (1978) nella quale si presentarono come *soggetti mentali e fisici*, al di là del loro percorso artistico, ma solo in quanto operatori del gruppo:



**Figura 52 - veduta della mostra Autopresenze, *Centro lavoro Arte*, 1978. L'immagine è stata pubblicata dal Centro Lavoro Arte in "Prima rassegna dei Gruppi Autogestiti**

> "Il Centro Lavoro Arte inaugura la propria sede con una mostra di autopresentazione dal titolo AUTOPRESENZE, in cui sette realtà mentali si contrappongono ad altrettante presenze fisiche.
> La mostra è quindi da leggersi come dichiarazione di poetica e di superamento, nelle operazioni del Centro, dei singoli linguaggi. È questo il presupposto per instaurare un nuovo rapporto, sia all'interno della sede, sia negli interventi nel territorio"[51]

[49] Di tutti questi, le sole notizie recenti riguardano Armando Ilacqua: pittore, vive a Milano dagli anni Sessanta, dopo una ricerca neo-optical fondata su geometrie e sulla messa in discussione delle certezze visive, approda negli anni Ottanata a quella che definisce *File art*: un linguaggio artistico fondato sull'accostamento di immagini digitali, la reiterazione e la citazione.Per le notizie più recenti cfr. www.armandoilacqua.it .
[50] Cfr. F. Fedi, *Op. cit.*
[51] Il testo è riportato nel catalogo della *Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti* (op. cit.), insieme alla fig. 52. Non presentando una firma, è difficile stabilirne con certezza l'autore e il luogo di

Nel “superamento dei singoli linguaggi” e nella “ricerca di un Nuovo Rapporto”, oltre a riconoscersi come soggetti singoli di un progetto comune, emerge la continuità d’intenti rispetto al Collettivo Lavoro Uno, dove si faceva spesso riferimento all’espressione “Nuovo rapporto”. Si ricorda che proprio Denti aveva riconosciuto nella ricerca di un *Nuovo Rapporto* il tratto distintivo di un movimento che si cercava di definire[52] e che il termine ritorna spesso nelle parole di Fernanda Fedi.

Si riporta qui di seguito la definizione che il Centro Lavoro Arte diede di sé:

> "Il Centro Lavoro Arte è formato da operatori artistici che intendono autogestire il proprio lavoro, sia collettivo sia individuale, al fine di raggiungere autonomie diversificate. Interessati agli interventi sul territorio, attraverso azioni tendenti alla registrazione e alla temporanea modifica della situazione ambientale, cerchiamo di agire in modo interdisciplinare per ottenere partecipazioni, le più vaste possibili.
>
> Il Centro è anche disponibile per momenti individuali, sia degli appartenenti al gruppo, sia di altri che intendono fruire delle strutture di cui disponiamo, messe a disposizione gratuitamente. Non essendo un movimento di tendenza vengono analizzate le proposte che ci pervengono, a qualsiasi disciplina artistica appartengano e, di conseguenza numerose e qualificate sono state le presenze che hanno dato vita a incontri e dibattiti."[53]

Se dunque l’idea di una finalità sociale del lavoro di gruppo sembra ricalcare uno dei criteri fondanti del Collettivo Lavoro Uno, in questa seconda fase, con il Centro Lavoro Arte emerge una maggiore determinazione rispetto ad una conduzione autonoma della propria attività come artisti, e ciò che prima costituiva il punto debole del legame tra gli operatori artistici - il dualismo tra la ricerca di linguaggio, appannaggio del singolo, e la ricerca di intervento sociale, finalizzata al nuovo

---

pubblicazione, ma l’utilizzo del termine “Centro” al posto di Collettivo, lascia supporre che si tratti di un testo posteriore all’iniziativa e verosimlmente scritto appositamente per il catalogo della *Prima Rassegna dei Gruppi autogestiti*, da cui é stato tratto.
La mostra *Autopresenze* è, infatti, un evento del 1978, e la denominazione “Centro” al posto di “Collettivo” è del 1979.

[52] Denti, *op. Cit*.

[53] Centro Lavoro Arte, in *I rassegna dei gruppi Autogestiti*, ed. Studio d’Arte ilMoro, Firenze, 1981, pp. 48-57.

rapporto e pertinente al lavoro di gruppo - ora ne costituisce l'aspetto programmatico e identitario.

Inoltre sono scomparsi i riferimenti alla dimensione di classe e alle condizioni di lavoro, mentre "temporanee" sono le alterazioni e si mira ad una partecipazione ampia di un tessuto, si vedrà, urbano.

Alla mostra *Autopresenze* ne seguirono altre come *Autoritratto-semiologia della memoria*, a cura di Pedro Fiori, nel 1979, o *Esercizio-Luogo Comune*, dello stesso anno, dove per la prima volta comparve la denominazione Centro Lavoro Arte a sostituire il termine Collettivo.

Sempre del 1979 fu la mostra *Mail Art-L'immagine Mitica*, di Gino Gini[54], mentre del 1980 era stata la partecipazione del collettivo alla *Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti* (Firenze Studio d'arte il Moro[55]) e del 1981, l'ultima iniziativa, nella quale furono invitati collettivi artistici europei a Milano presso il Centro Lavoro Arte al fine di esporre le rispettive esperienze. Circa tredici gruppi provenienti da Spagna, Scozia, Francia, Germania e Inghilterra, portarono materiali delle loro esperienze artistiche e redazionali, presentandosi anche attraverso eventi performativi, come quello ricordato da Fernanda Fedi nell'intervista.[56] Furono in molti a rispondere positivamente alla possibilità di incontrarsi a Milano per questo evento promosso dal Centro Lavoro Arte, tanto che il Centro cercò di costruire un incontro pubblico con il supporto delle istituzioni locali, ma senza successo. Un'iniziativa, questa, che meriterebbe un maggiore spazio di approfondimento, non solo per una ricostruzione dei fatti, per l'individuazione dei personaggi e la ricognizione dei dati; soprattutto per verificare il livello di autonomia e libertà che il Centro Lavoro Arte seppe esprimere nel costruire questa situazione prima e nel

[54] Oltre a dare il nome ad una serie di opere fondate sulla citazione, da parte dell'artista milanse, *L'immagine Mitica* è stata l'espressione utilizzata dal 1976 per una serie di mostre ed eventi dedicati alle esperienze di *mail-art* condotte da Gino Gini, dal 1976 al 1982. Tra questi si ricorda quella presso la Galleria Apollinaire di Milano, nel 1982 e la presentazione del progetto nello stesso anno, presso il *Lavatoio Contumaciale* di Piazza Perin del Vaga a Roma, un centro di informazione culturale gestito da Tomaso Binga. Per l'occasione intervennero Achille Bonito Oliva, Filiberto Menna e Lamberto Pignotti.

[55] *Prima Rassegna dei gruppi Autogestiti,* cat. A cura di Studio d'Arte il Moro.

[56] Cfr. *Documento - manifestazioni 'Centro Lavoro Arte 1980/81, Milano. Presentazione Documento Gruppi Autogestiti Europei*. I gruppi Invitati sono stati: COOPERATIVE D'ARTISTES CAIRN, Paris; BAZILLUS ART SPACE, Wuerzburg-Grombuehl (germania Ovest); DATA PETER HOROBIN, Dundee (Scotland); CALIBRE 33, Nice; NEON DE SURO, Ciutata de mallorca (Espana); ATTITUDE, Strasbourg (France); MEDAMOTHI, Montpellier (France), AGORA-STUDIO, Maastricht (Olanda); THE BASEMENT GROUP, Newcastle upon Tyne (England); KLEINER AUSSTELLUNGRAUM, Hamburg (W. Germany); P'Ap CIRCUS, Pontarlier (France); LIEUX DE RELATIONS, Lyon (France); CENTRI AUTOGESTITI ITALIANI.

gestirla e svilupparla poi.

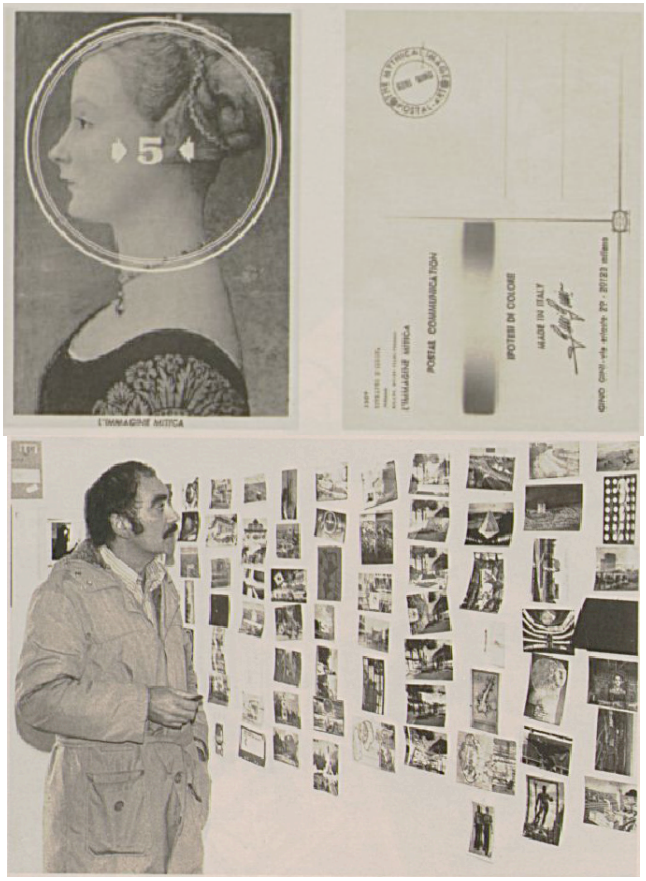



**Figura 53 – A sinistra: Gino Gini, cartolina Mail Art, retro e verso, 1979. A destra: Gino Gini durante la mostra *L'immagine Mitica,* Centro Lavoro Arte, 1979. Le immagini sono tratte da *Gino Gini, mostra antologica, 1969-2000*, Gallarate, 2000.**

Tornando alla gestione dello spazio: mostre, interventi e dibattiti che costituivano la programmazione del Centro erano supportati dalla produzione di "edizioni", per la comunicazione degli eventi e per la documentazione, come in *Esercizio-Luogo Comune* (1979) per cui fu realizzata un'edizione a tiratura limitata di 250 copie. Ed infatti: "Entrano nell'attività del Centro, edizioni a carattere informativo."[57]

[57] Centro Lavoro Arte, in *I rassegna dei gruppi Autogestiti*, ed. Studio d'Arte ilMoro, Firenze, 1981, pp. 48-57

1.5.2. – Intervento nel territorio, come rilievo del contesto urbano

Per quanto riguarda invece l'altra faccia della medaglia, e cioè la fase di intervento sul territorio, il Collettivo Lavoro Arte esprimeva, come si è detto poco fa, l'intenzione di condurre un'operazione molteplice: di "registrazione", di alterazione, quindi di sensibilizzazione.
Coinvolgimento indifferenziato ("partecipazioni, le più vaste possibili") e creazione di situazioni inaspettate, sono i nuovi metodi. Riflessione sulle condizioni di vita contemporanee, a prescindere dal ruolo sociale, sono i nuovi contenuti. Il tessuto sociale urbano é il nuovo interlocutore.
Nell'analisi di Fernanda Fedi emerge la consapevolezza di un cambiamento, e questo viene presentato come un nuovo modo di rapportarsi con i propri destinatari: non più iniziative condotte in collaborazione con specifiche realtà sociali, come gli operai della Fabbrica Marelli o i comitati di quartiere del Premio Piazzetta, per un fine unico; ma azioni dislocate e incentrate su una lettura metaforica di alcuni elementi specifici relativi ai luoghi d'intervento.
Quanto sottolineato e rivendicato da Fedi è sopratutto il passaggio da una dimensione di denuncia diretta e immediata, ad un gioco che lei stessa definisce sottile ed ironico:

> "l'ironia, questo sottile metaforico ed amaro sarcasmo, era l'unica arma rimasta a disposizione, per svelare altre *verità*, altre constatazioni, per poter ancora essere *protagonisti*, senza *urla*, ma col *sorriso*."[58]

La ricerca di un nuovo rapporto con la società sperimenta una seconda possibilità. Usando un banale gioco di parole si potrebbe definire un *Nuovo Nuovo Rapporto*. Ma il cambiamento avvertito e riconosciuto da Fedi, è principalmente nell'atteggiamento introdotto.
Ed, in effetti, le operazioni del Centro Lavoro Arte rientravano spesso all'interno di inziative pubbliche di vario genere come nel caso della Manifestazione Thearana di Zurigo.
Se la linea comune di questi interventi era quindi l'elaborazione di una

[58] F. Fedi, *op. cit.*, pag. 46.

*registrazione del territorio,* finalizzata all'alterazione momentanea di una condizione ambientale, è in quest'ottica che bisogna intendere l'intervento *Tracce-Tempo in Zurigo*, che prevedeva la disposizione di grandi teli sul manto stradale e la conseguente "registrazione" dei passaggi stradali. Scarpe, ruote e segni, rimanevano impressi sulle tele disposte a terra. Il dialogo con lo spettatore era immediato ed era sua la decisione di assecondare o meno l'inziativa scegliendo di camminare sulla tela oppure no. Dalla periferia al centro, la tipologia delle impronte e la loro consistenza cambiavano e si definivano in merito alla quantità e alla sporcizia.



**Figura 54 - Collettivo Lavoro Arte, *Tracce Tempo in Zurigo,* intervento ambientale, Zurigo, 1979. Immagini tratte da *I rassegna dei gruppi autogestiti.***

Abitudini sociali, frequenza e tipologia degli spostamenti, condizioni varie diventarono il segno grafico impresso sulla tela. La casualità del passaggio, la documentazione della quotidianità si univa all'immagine del manto stradale e si faceva frottage.

La rilevazione del territorio e la sua registrazione poteva però avvenire anche con altri strumenti e diversi linguaggi, come l'anno precedente, nel 1978, per *Rivisitazione Biennale: futura veduta veneziana,*[59] l'iniziativa svolta collateralmente alla 38ª Biennale, quando con un'installazione in Santa Maria del Giglio, gli artisti del Centro Lavoro Arte vollero mettere in discussione l'immagine banale e turistica di Venezia che sempre di più si andava costruendo e vendendo. Come a voler mettere in risalto la reale possibilità di trasformazione nel tessuto sociale, storico, culturale e identitario di una città fondata su secoli di storia e ridotta ad un'immagine da cartolina.

[59] A questa iniziativa prese parte anche Franco Balan, a quanto riportato da Fernanda Fedi, in *op. cit.* Non è del tutto chiara la partecipazione di Balan all'interno del gruppo.

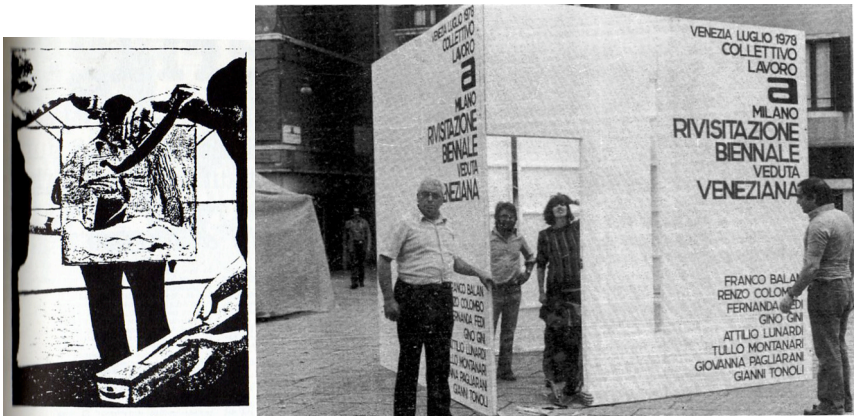



**Figura 55 - Collettivo Lavoro Arte, *Rivisitazione Biennale Futura veduta veneziana*, installazione, Campo Santa Maria del Giglio, evento collaterale alla Biennale, 1978. Particolare (tratto da prima Rassegna) e veduta d'insieme (tratto da Fedi).**

Per l'occasione il Centro Lavoro Arte dispose un cubo bianco in Campo Santa Maria del Giglio. All'interno del cubo, in una scatola trasparente e sospesa erano stati raccolti tutti gli oggetti tipici del turismo veneziano, dalle gondole di plastica, alle cartoline e maschere. Il cubo esterno isolava la confusione creando un ambiente riparato, essenziale e minimale. Il raccoglitore interno ricomponeva la confusione di una cultura destinata al consumo veloce, in una composizione che lo spettatore poteva spiare da piccole fessure. Al rumore pacchiano dei colori sgargianti e delle plastiche si contrapponeva un momento di osservazione intima, dato dall'approccio attraverso la fessura.

A conclusione di questa breve presentazione del Collettivo Lavoro Arte, si può affermare che se lo spazio di Via Cesariano fu uno spazio di autogestione, destinato sia agli operatori interni che alle proposte esterne, ma senza una continuità linguistica programmatica,[60] le occasioni costruite sul territorio completavano un percorso di ricerca sui rapporti tra l'artista ed un sistema che essi cercavano di definire in termini autonomi.

L'assenza di una linea di ricerca specifica implicava del resto l'attenzione verso altri aspetti, che in questo caso coincidevano con il tentativo di creare un luogo di produzione e diffusione artistica che fosse aperto e autonomo.

IL Cantro Lavoro Arte aggiustava quindi il tiro, nella ricerca di questo *Nuovo Rapporto*, che aveva caratterizzato il Collettivo Lavoro Uno, costruendola questa

[60] Cfr. Pag. 22.

volta attraverso due momenti distinti e complementari: l'autogestione di uno spazio dedicato all'arte, e l'invasione nel tessuto urbano: luogo pubblico dove l'arte era introdotta occasionalmente.

E in questo senso il Collettivo Lavoro Arte era riuscito a sviluppare e a fare di quello che era stato l'elemento di rottura del Collettivo Lavoro Uno il suo punto di forza.

Di lì a poco si ebbe la conclusione anche di questa esperienza, secondo Fernanda Fedi, per "un'inevitabile delusione" rispetto alle istituzioni. Ed in effetti quella condotta dal collettivo per la gestione dei propri spazi di esposizione e di intervento era probabilmente un'autonomia, intesa rispetto al mercato, ma che rimaneva vincolata alle espressioni di rappresentanza politica. Ed è forse proprio nella ricerca di questo supporto esterno il luogo in cui individuare il limite di questa esperienza.

**Capitolo 2**

# ARTE COME SCIENZA

*Ricerca e gestione condivise*

Oltre ai gruppi che operavano con linguaggi e pratiche situazioniste, esisteva una consistente realtà di artisti che si autorganizzava in forme condivise e collettive per promuovere e sostenere la propria ricerca artistica e senza rinunciare al prodotto compiuto, l'opera tradizionalmente intesa, né alla propria autorialità.

In questo capitolo per esemplificare questa tendenza sono stati individuati tre gruppi: *Lo studio d'arte il Moro* di Firenze, il *Gruppo REC - Ricerche estetico concrete* di Genova e *Verifica 8+1* di Mestre, gruppi che trovavano nell'autogestione e nella ricerca condivisa sul linguaggio pittorico la ragione del ruolo sociale dell'artista.

Tra questi *Lo Studio d'Arte Il Moro* svolse un significativo ruolo di raccordo tra i collettivi autogestiti nel panorama italiano e sostenne l'arte astratta di matrice concreta nel territorio toscano. *Rec* (Ricerche Estetico Concrete) è l'acronimo che didascalicamente introduceva le ragioni del gruppo genovese. Infine *Verifica 8+1*, che pur essendo nato sul finire del decennio in questione, incrociò la sua attività con *Il Moro* e con gli altri gruppi autogestiti, mettendo in pratica in maniera sistematica e continuativa il concetto di autogestione.

Ciò che accomunava questi gruppi, si ribadisce, era la condivisione dei momenti di ricerca e di gestione del proprio lavoro, che veniva promosso collettivamente, senza rinunciare all'autorialità del singolo.

## 2.1 – Studio d'arte il Moro,

Firenze.

Centro culturale autogestito_ 1970-1993
Gruppo artistico_ 1972-1987

Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli.
Attività espositiva / 1970- 1987 Via Del Moro , 50/r.
Attività espositiva / 1987- 1993 Borgo Della Stella,11/r.
Archivio / 1993 ad oggi "Il Moro Archivio -Arti Visive",Via del Bersaglio,8/r

Il collettivo dello Studio d'Arte il Moro nasceva nel 1972 a Firenze, all'interno dello spazio autogestito omonimo e attivo dal 1970. Il gruppo come tale si riunì sotto il movimento della *Morfologia Costruttiva*, definito dal Manifesto di Ugo Barlozzetti nel 1972[61] e la sua attività si sovrappose a quella del Centro Culturale autogestito.

L'attività dello Studio, come spazio espositivo, arriva fino al 1993, quando campbiò sede e si trasformò in Archivio dedicato agli artisti "di Morfologia Costruttiva e depositario di tutta l'attivitià dal 1970."[62]

Protagonisti di questa esperienza furono numerosi artisti e operatori estetici, tra i quali Nadia Benelli, Mauro Bini (Firenze 1932), Fabrizio Gori (Firenze 1940), Paolo Favi (Firenze 1936) e Bruno Pecchioli (1919-1993) furono coloro che intervennero più assiduamente. Altri artisti che presero spesso parte alle attività del Centro furono Gianpiero Avanzini (Firenze, 1917), Mario Daniele (Siracusa, 1944), Natale Filannino (Reggio Calabria, 1924), Alberto Gallingani (Firenze, 1938), Leonardo Papasogli (Firenze, 1929), Franco Rosselli (Firenze, 1934) e Piero Viti.

La ricerca astratta, pittorica o scultorea, era il *trait-d'union* di questo gruppo di artisti, ognuno dei quali manteneva le proprie specificità conducendo in forma collettiva le attività di gestione del proprio lavoro e dello spazio di Via del Moro.

Tra gli artisti, si ricorda il lavoro di Mauro Bini e Nadia Benelli, per dare un'esmpio del genere di ricerca, che essi promuovevano.

---

[61] Ugo Barlozzetti, *Manifesto di una morfologia costruttiva*, Pubblicato in *Nascita di Una Morfologia Costruttiva*, cat. mostra, Palazzo Strozzi, Firenze, 1973; et in *Nascita di una morfologia costruttiva, Firenze 1972: storia e presenze: mostra di opere e documenti*, cat. Mostra Firenze, Sala Lorenzo, 13 febbraio - 12 marzo 1999, 1999 (San Giovanni Valdarno. Tip. Valdarnese). Cfr. in Appendice, pag. 262.

[62] Mauro Bini. Dalla corrispondenza con l'artista, febbraio 2011.

Mauro Bini in una prima fase figurativa si era dedicato alla rappresentazione di tematiche urbane e metropolitane, che fuse progressivamente in geometrie astratte, che prevalsero in quella che l'artista stesso definisce la fase della *Nuova Morfologia costruttiva* (1970-1976).



**Figura 56 - Mauro Bini, Interno/esterno con città, 1970, cm 100x70 – Interni esterni con città**

Per quanto riguarda Nadia Benelli sono poche le informazioni a disposizione. Di lei si sa che partecipò a gran parte delle esposizioni del gruppo, al quale aderì da subito, e che fu anche tra i soci fondatori dello Studio**.** Anche la sua ricerca ha attraversato fasi differenti, che dall'astrazione pittorica sono giunte alla sperimentazione sui materiali, applicati alle forme astratte, in una fase successiva alla Morfologia Costruttiva e quindi dopo il 1975.

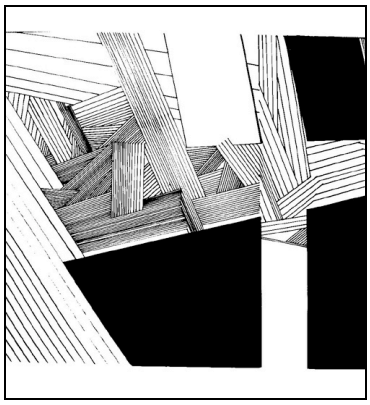


**Figura 57 - Nadia Benelli, *Costruzione*, 1972-75**

Le finalità e le ragioni del gruppo confluivano nell'autogestione del lavoro dei singoli artisti e in particolare nella produzione e nella promozione di momenti espositivi e nella creazione di un apparato di documentazione.
Per lo *Studio d'Arte il Moro* il collettivo era un momento di riflessione condivisa, una "verifica" - per prendere in prestito un loro termine - che permetteva di coniugare una ricerca artistica libera con lo svolgimento del ruolo sociale dell'artista.
L'arte per lo Studio Il Moro era intesa doppiamente: come "strumento di liberazione"[63] e come "attività di organizzazione culturale".[64]
Ricerca artistica da un lato e gestione autonoma dall'altro erano considerati come due momenti distinti dell'attività dell'operatore estetico.

### 2.1.1. *Nascita di una morfologia costruttiva.* Arte come strumento di liberazione

Il concetto di arte come strumento di liberazione è un concetto ricorrente nel corso del ventesimo secolo.
Questo principio fu espresso dal gruppo Il Moro in quello che essi considerarono il loro Manifesto: *Manifesto della Morfologia Costruttiva* (1972)[65].
La *Morfologia Costruttiva* è considerato un vero e proprio movimento da questi stessi artisti, che si identificarono con esso e al quale attribuiscono ancora oggi un periodo temporale compreso tra il 1972 e il 1975. Inoltre l'attività del Moro si adoperò spesso nel promuovere questo movimento di arte astratta, anche oltre la data della sua conclusione.

[63] Ugo Barlozzetti, *Nascita di Una Morfologia costruttiva,* 1972, Firenze. Nel brano Barlozzetti non precisa rispetto a cosa sia riferito il termine "liberazione", ma probabilmente si riferisce ad un affrancamento dai meccanismi di una produzione culturale che definivano "capitalista e borghese".
[64] Il Moro, *I rassegna gruppi autogestiti*, Firenze ed. Il moro, 1980, pag. 169.
[65] Cit.




**Figura 58 - Copertina del catalogo *Nascita di una morfologia costruttiva*, palazzo Strozzi, Firenze, 1973**

Accettando l'idea diffusa nel decennio, che l'arte valesse come strumento di liberazione e come attività sociale, l'impossibilità a rinunciare all'opera in senso stretto era uno dei nodi fondamentali del *Manifesto della morfologia costruttiva*.

Ma cosa intendvano gli artisti dello Studio d'Arte Il Moro con il concetto di "liberazione"? E dove risiedeva il potenziale sociale dell'arte nella loro prospettiva?

La risposta che lo Studio d'Arte Il Moro dava a queste domande ricalcava in parte le posizioni di artisti e gruppi artistici dei decenni precedenti, e si potrebbe parafrasare affermando che la liberazione che l'arte permetteva di conseguire era di due tipi: linguistica e culturale, e avveniva rispetto alle forme di costruzione dell'immagine e del sapere. Da questa libertà scaturiva, nella loro interpretazione, il potenziale sociale dell'arte, intesa come luogo di condivisione e verifica collettiva, in opposizione alla tendenza "individualistica" ed "alienante" della cultura borghese[66].

Per lo Studio d'Arte Il Moro la risposta a queste premesse era l'arte astratta di ispirazione costruttivista.

[66] Cfr. *Manifesto della Morfologia costruttiva,* cit.

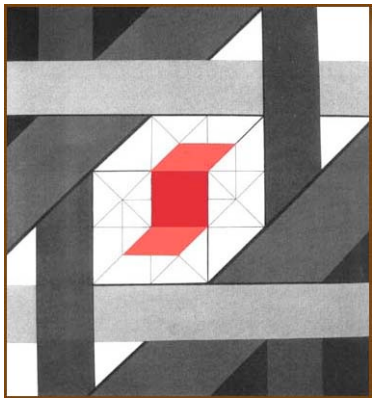


**Figura 59 - Bruno Pecchioli, *Senza Titolo,* acrilico su tela, 1974 cm. 100 x 100**

La materialità dell'opera era per questi artisti un presupposto imprescindibile e la scelta di adottare un comportamento o di ricorrere al "gesto", tipico dell'arte immateriale, diffusa in quegli anni, era considerata una scelta autolesionista e non artistica:

> "sono bandite le illusioni che si trovi una vera realtà "artistica" ove il tessuto organico dell'esperienza si chiarisca come procedere storico reale e totale, perciò appunto l'intenzionalità puramente estetica data all'arte che da una forma istintuale-biologica conduca alla consapevolezza delle relazioni tra l'uomo e il mondo non può essere accettata.
> È evidente che in tale contesto venga negato anche il gesto, la testimonianza sul modo di essere culminante nell'autolesionismo dell'atto che si consuma senza lasciare traccia."[67]

Nella visione degli artisti de Il Moro, la finalità sociale del'arte non aveva niente a che vedere quindi con la rinuncia alla sua materialità e alla possibilità di trasmettere qualcosa di concreto del proprio lavoro: ciò che Barlozzetti definisce *traccia*.

[67] U. Barlozzetti, *Manifesto della morfologia costruttiva,* cit.

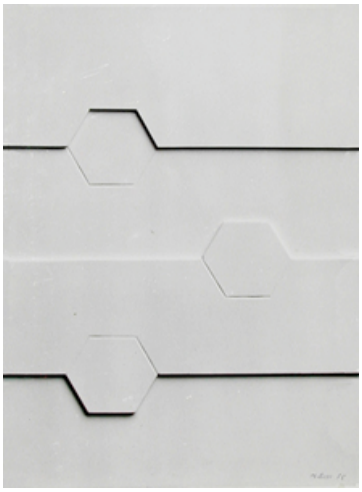


**Figura 60 – Mauro Bini, *Dinamica Formale*, bassorilievi su strati di legno laccato, cm. 50x35 – 1970-1976**

Tuttavia se non si poteva rinunciare all'opera/traccia, il linguaggio astratto poteva prendere il posto dell'elemento figurativo, che invece, secondo quanto affermavano gli artisti dello Studio d'arte il Moro, sarebbe stato facilmente sussumibile dai meccanismi di controllo e produzione del sistema "capitalistico e borghese", in quanto l'elemento figurativo si prestava a veicolare un preciso modello di produzione.

L'affermazione delle possibilità di autonomia dell'arte astratta, rispetto a quella figurativa, riportano indietro nel tempo alle ragioni della *querelle* che vide gli artisti di *Forma*[68], che pure non avrebbero mai potuto essere costruttivisti, schierarsi contro Corrado Cagli (Ancona 1910 – Roma 1976) e Renato Guttuso (Bagheria 1911 – Roma 1987), rivendicando la priorità della *forma* alla poetica letteraria:

> "La forma ha valore in sé stessa senza alcun richiamo freudiano o evocativo. I putridi umori della borghesia non hanno spazio nei quadri astrattisti, dove un controllo continuo della linea e del colore e il non richiamarsi naturalisticamente ad una realtà visiva costringono il pittore ad essere presente con la propria razionalità e non già con sfoghi vanamente letterari."[69]

[68] Elisabetta Cristallini, *Avanguardie nel dopoguerra 1945-52*, Roma, Lithos editrice, 1999, et AA. VV. *Forma 1 e i suoi artisti – et ses artistes*, Roma, Gangemi, 2003.

[69] Accardi, Attardi, Consagra, Dorazio, Guerrini, Manisco, MAugeri, Mirabella, Peirce, Perilli, Sanfilippo, Turcato, in una lettera comparsa sull'Unità il 13 novembre 1947 e citata in *Forma uno I suoi artisti*, Roma, Gangemi, 2004.

Le questioni che premevano lo Studio d'arte il Moro alcuni decenni dopo *Forma* furono il superamento di una divisione in classi sociali e la creazione di un linguaggio moderno per una società in crescita. A questi si aggiungevano le considerazioni sul rapporto tra la cultura visiva commerciale e mediatica e la narrazione artistica:

> "…la necessità di assoluto rigore formale come rivendicazione prioritaria di chiarezza razionale e il superamento della tematica figurativa connessa alla denuncia sia per il rifiuto della riduzione della forza sociale dell'arte a illustrazione dogmatica di un modello, sia per la consapevolezza acquisita delle capacità di recupero del sistema del momento emozionale dell'immagine."[70]

Sulla base di queste affermazioni avveniva la perdita della figurazione, che era una rappresentazione ascrivibile alla *forma* delle cose e non alla loro *essenza*, mentre il linguaggio astratto era considerato la soluzione adatta per rendere la struttura delle cose:

> "…nel fare come scelta consapevole e strumento morale, come volontà di distinguere, determinare e giudicare la struttura oggettiva delle cose e non l'immagine di esse".

In questa rinuncia lo studio d'Arte il Moro individuava nei parametri relativi al tempo, allo spazio e alla percezione, i propri riferimenti formali:

> "Attraverso queste tre coordinate di tempo, spazio e percezione, si giunge a tessere il percorso stesso dell'esperienza."[71]

Come dire che nell'ottica della morfologia costruttiva *Percezione*, *Spazio* e *Tempo*, erano gli elementi primari della realtà e, quindi quelli propri di una rappresentazione strutturale o strutturalista.

[70] *Manifesto della Morfologia Costruttiva, cit.*
[71] Idem.

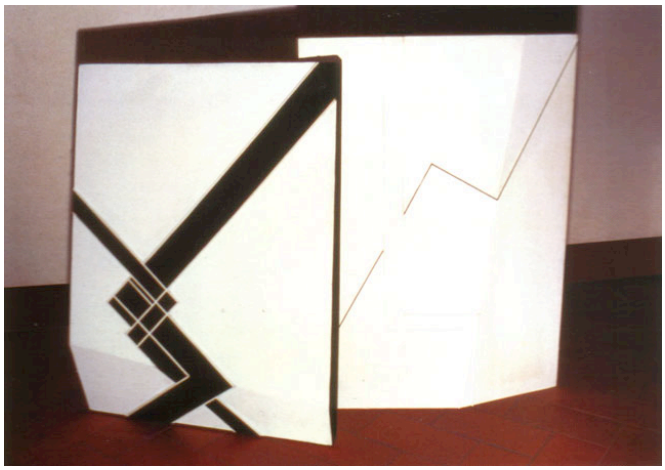


**Figura 61 - Nadia Benelli, Ante_morfo, 1972**

In altri termini: la *Morfologia costruttiva* affermava di non rinunciare alla rappresentazione della realtà, ma alle sue espressioni più superficiali, privilegiando la rappresentazione strutturale di una dimensione reale, le cui forme venivano individuate nei parametri relativi al tempo allo spazio e alla percezione.

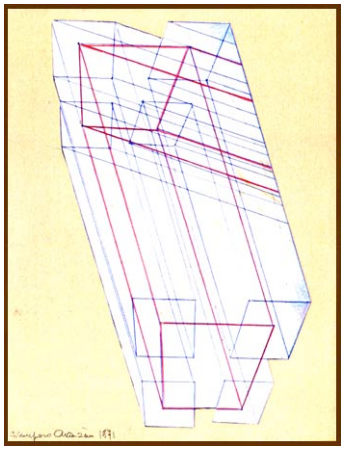


**Figura 62 - Giampiero Avanzini, senza titolo, disegno su carta, 1971**

Anche ora ritorna in mente il passato e si ricorda che il *tempo* e lo *spazio*, erano alla base della ricerca formale del *Gruppo T*, fondato nel 1959 a Milano da Giovanni Anceschi (1939), Davide Boriani (1936), Gabriele De Vecchi (1938), Gianni Colombo (1937-1993) e Grazia Varisco (1937).

Diversamente da questi sperimentatori delle nuove tecnologie e di nuove possiblità artistiche che si erano affermati sul finire degli anni cinquanta, il fine di una scelta linguistica legata all'astrazione e al tempo, da parte dello Studio

d'Arte Il Moro, era quello di sovvertire i linguaggi della comunicazione mediatica con linguaggi di matrice diversa, che fossero in grado di mantenere la propria autonomia rispetto alle intenzioni propagandistiche o pubblicitarie:

> "Il collettivo punta dunque ad un rovesciamento proprio nell'ambito di quelle tecniche di comunicazione visiva che tendono ad essere utilizzate dal sistema come condizionamento dei comportamenti attraverso le immagini proposte, annullandone meccanismi di formazione e giustificazione eppur non intervenendo nel processo di accumulazione del plusvalore, il fare artistico diviene una contraddizione della contraddizione."[72]

La contestazione dei meccanismi di costruzione di senso che venivano prodotti dalla pubblicità e in genere dalla comunicazione di massa è una delle tematiche ricorrenti del decennio, che ha le sue origini negli anni Sessanta e che in Italia si identifica con le esperienze di Poesia Visiva, determinanti soprattutto a Firenze con il Gruppo Settanta.
In questo immaginare una forma espressiva ed estetica che si ponesse ad una certa distanza da pubblicità e commercio e dai nuovi linguaggi diffusi dalle nuove tecniche della comunicazione, Lo studio d'Arte Il Moro era controtendenza rispetto alle ricerche del Gruppo di Coordinamento di Roma, di ispirazione situazionista, del Laboratorio di Comunicazione Militante, che fondò il suo lavoro interamente sulla destrutturazione dell'immagine mediatica, e di Zona, che favoriva la circolazione di esperienze artistiche di arte concettuale e affondava le sue radici nella critica alla società dello spettacolo.

### 2.1.2. Arte come attività di organizzazione. Dall'autogestione all'archivio

Come si è detto, la sede fisica di Via del Moro 50r fu inaugurata nel 1970, ma il collettivo nacque nel 1972, con la mostra *Nascita di Una Morfologia Costruttiva*, in cui gli artisti Giampiero Avanzini, Nadia Benelli, Mauro Bini, Mario Daniele,

[72] Idem.

Paolo Favi, Natale Filannino, Alberto Gallingani, Leonardo Papasogli, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli presentarono una cartella di serigrafie, e furono introdotti da Barlozzetti.

Il collettivo come tale rimase attivo almeno fino al 1987. E questo periodo di attività si può riassumere in due momenti che hanno il 1979 come chiave di volta. Prima di questa data infatti Il Moro ospitava o promuoveva mostre e scambi con singole realtà, sempre con la finalità di promuovere la *Morfologia Costruttiva* e di creare una rete di confronto. Tra queste iniziative si ricorda la mostra alla Strozzina nel 1973: *Nascita di Una Morfologia Costruttiva*, come "bilancio dell'esperienza di Verifica"[73].

Questa mostra proponeva la stessa che era stata organizzata presso lo Studio Il Moro nel 1972 e qui furono riesposte le venti serigrafie di ogni artista, che avevano segnato l'inizio del gruppo come momento di verifica di una ricerca condivisa nei presupposti di un'arte astratto concreta, intesa come veicolo di liberazione e strumento sociale.

Seguirono poi gli scambi con gli altri gruppi come *Il gabbiano* di La Spezia (1975) o il gruppo *Ti.Zero* di Torino (1975); *il Brandale* di Savona (1978), fino al settembre del 1979, quando Il Moro organizzò la la *Prima Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia*[74] alla quale presero parte numerosi gruppi collettivi da tutta Italia. La rassegna durò fino a maggio e fu la prima di una serie di cicli ed incontri dedicati all'arte autogestita e all'indagine sulla storia recente del territorio fiorentino.[75]

La *Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia* fu il primo progetto di ampio respiro del gruppo e da questo ebbe inizio un percorso di documentazione sistematico. I collettivi che vi presero parte erano numerosi ed eterogenei. Quattordici in tutto tra cui *Il Cronotopo* di Perugia, che conduceva una ricerca sul territorio e sul recupero di una vita più legata all'ambiente; *il Centro Lavoro Arte* di Milano, presente anche in questo studio; *Ti.Zero* di Torino, un gruppo legato all'ARCI, che conduceva una ricerca astratto-costruttiva; il *Gruppo Campo*

[73] Barlozzetti, *cit.*

[74] Cfr. Cat. *Prima rassegna dei gruppi autogestiti in Italia*, op. cit.

[75] Si vedrà più avanti che l'approccio di questo gruppo, coerentemente alle loro premesse non prese in considerazione realtà più sperimentali, del territorio come Art/Tapes/22 lo studio di produzione video di Maria Gloria Bicocchi, in cui lavorava Bill Viola; il Carrozzone, poi Magazzini Criminali, gruppo sperimentale di teatro, e Zona. Presero invece in considerazione alcune raltà di poesia visiva, come il Gruppo Settanta, e sopratutto i circuiti legati all'arte astratta.

*Immagine* di Roma, composto da operatrici artistiche, nato in seguito all'esperienza di Donna Arte e di cui fece parte anche Mirella Forlivesi (Pisa 1925); *Verifica 8+1* di Mestre, il *Teatro La Morte e la Maschera* (Caserta), *Linea Continua* (Caserta), il gruppo *REC* di Genova. Concludeva la rassegna lo Studio d'Arte il Moro (Firenze). Più che la ricerca artistica, che si dimostrò variegata, era il grado di autonomia espresso dalle singole esperienze, che spinse il Moro a svolgere "un'indagine su questa realtà"[76] mettendo insieme i suddetti gruppi.



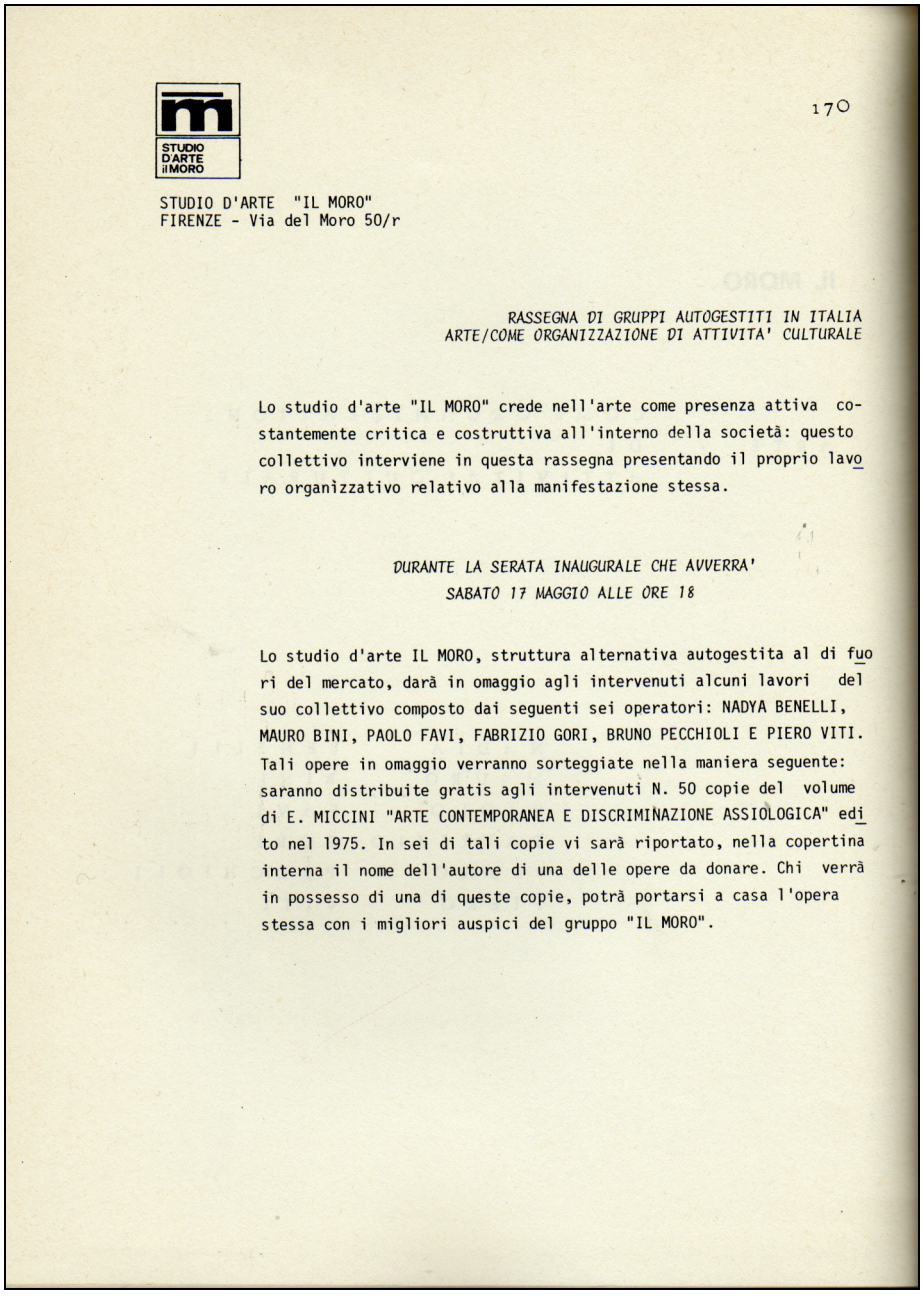

**Figura 63 - Il Moro, *I rassegna gruppi autogestiti in Italia*, catalogo, Firenze, 1980**

In questa occasione si può osservare bene la distinzione tra il lavoro collettivo e quello individuale, come veniva inteso dal gruppo, che per la prima volta si presentò come soggetto attivo unitario, indentificando l'attività organizzativa all'operazione artistica, invece che presentare le opere dei singoli:

> "Arte/Come organizzazione di attività culturale
> Lo Studio d'arte Il Moro crede nell'arte come presenza attiva costantemente critica e costruttiva all'interno della società: questo collettivo interviene in questa rassegna presentando il proprio lavoro organizzativo relativo alla manifestazione stessa."[77]

[76] Il Moro, *I rasegna Gruppi Autogestiti,* cit.
[77] Studio d'Arte Il Moro, *I rassegna gruppi autogestiti in Italia,* cit. pag. 170 e segg.

Così organizzarono in occasione del loro intervento un'estrazione a sorte, che aveva come premio un'opera di Eugenio Miccini, artista molto noto a Firenze, che pur non facendo direttamente parte del collettivo seguiva da vicino e con partecipazione le loro attività[78].



STUDIO D'ARTE il MORO

170

STUDIO D'ARTE "IL MORO"
FIRENZE - Via del Moro 50/r

*RASSEGNA DI GRUPPI AUTOGESTITI IN ITALIA*
*ARTE/COME ORGANIZZAZIONE DI ATTIVITA' CULTURALE*

Lo studio d'arte "IL MORO" crede nell'arte come presenza attiva costantemente critica e costruttiva all'interno della società: questo collettivo interviene in questa rassegna presentando il proprio lavoro organizzativo relativo alla manifestazione stessa.

*DURANTE LA SERATA INAUGURALE CHE AVVERRA'*
*SABATO 17 MAGGIO ALLE ORE 18*

Lo studio d'arte IL MORO, struttura alternativa autogestita al di fuori del mercato, darà in omaggio agli intervenuti alcuni lavori del suo collettivo composto dai seguenti sei operatori: NADYA BENELLI, MAURO BINI, PAOLO FAVI, FABRIZIO GORI, BRUNO PECCHIOLI E PIERO VITI. Tali opere in omaggio verranno sorteggiate nella maniera seguente: saranno distribuite gratis agli intervenuti N. 50 copie del volume di E. MICCINI "ARTE CONTEMPORANEA E DISCRIMINAZIONE ASSIOLOGICA" edito nel 1975. In sei di tali copie vi sarà riportato, nella copertina interna il nome dell'autore di una delle opere da donare. Chi verrà in possesso di una di queste copie, potrà portarsi a casa l'opera stessa con i migliori auspici del gruppo "IL MORO".

**Figura 64 - Il Moro, in *prima rassegna gruppi autogestiti,* Firenze, 1970, catalogo, pagina di presentazione de Il Moro.**

[78] Mauro Bini lo considera il loro "referente artistico". Corrispondenza con l'artista, febbraio 2011.

Conclusa la Prima rassegna ne seguì una seconda che durò da novembre 1980 a giugno 1981.

Da questo momento continuarono i progetti di ampio respiro e di ricognizione che però si spostarono sul piano del territorio con il ciclo di incontri e conferenze *Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi.* Il progetto ebbe almeno due edizioni e diede avvio all'Archivio omonimo e alla pubblicazione di un bollettino.

Gli incontri si susseguirono da novembre del 1981 fino al dicembre 1983 e vi parteciparono numerose realtà fiorentine ancora attive o della storia recente[79].

Successivamente lo Studio d'Arte, mutò la sua destinazione da luogo di promozione culturale legato all'arte astratta, ad archivio degli artisti di Morfologia Costruttiva.

In tutta l'attività dello Studio d'Arte Il Moro non passa inosservata la totale assenza di Zona, l'altra realtà fiorentina autogestita, assente nei documenti del Moro sia come spazio, che come gruppo.

Secondo Mauro Bini, questi artisti "ritenevano superato l'ideologismo che caratterizzava il Moro e non parteciparono al progetto".[80]

Oltre a Zona, si contano altre due assenze: Schema di Alberto Moretti ed Art/Tapes/22. Dalla ricostruzione di Mauro Bini in merito, del primo afferma che "non produsse (…) il materiale richiestogli in tempo dovuto, sicuramente a causa di ragioni ideologiche, politiche e culturali che in quegli anni a Firenze dividevano molte persone."[81]. Di Art/Tapes/22 diversamente afferma che: "Non ci sono delle motivazioni vere e proprie, semplicemente una non conoscenza reciproca, del resto Eugenio Miccini, fondatore insieme ad altri di Poesia Visiva, era il nostro consulente artistico, e probabilmente non ritenette il caso di mettere in contatto queste due realtà. Inoltre il mezzo espressivo del tape è rappresentato nel libro dagli studi di Mambert, uno dei primi operatori in questo campo, ed abbiamo presentato a Firenze Fabrizio Plessi e le sue innovative ricerche in questo senso."[82]

Ad ogni modo la profonda distanza tra Zona e Il Moro è emblematica dei due modi di intendere la ricerca artistica, sia come linguaggio che come pratica, nel suo

[79] Si veda avanti, Capitolo 6, paragrafo 4.
[80] Mauro Bini, *corrispondenza*, febbraio 2011
[81] Mauro Bini, *Idem*.
[82] Mauro Bini, *idem*.

valore sociale e nel suo rapporto con i nuovi strumenti di costruzione dell'immagine.
Se Il Moro difendeva l'opera in senso tradizionale, ponendosi come luogo di riferimento per i suoi artisti, e lavorando sul territorio, Zona promuoveva il video e il film d'artista, le azioni e il teatro sperimentale, raggiungendo un respiro internazionale.

## 2.2 - Gruppo REC

Genova, 1975-1981
Senza sede.

Sergio Antola, Carlo Bruzzo, Sandro Cortesogno, Giovanni di Nino, Paolo Nutarelli, Diego Torri.

Fondato a Genova nel 1975, il *Collettivo Rec*[83] (Collettivo Ricerche Estetico Concrete) si richiamava esplicitamente all'attività parigina del *GRAV (Groupe de recherche d'art visual, 1960-1968)*[84], e adottava dei linguaggi orientati sullo studio della percezione visiva.
Il collettivo era composto da Sergio Antola (Genova, 1946), Carlo Bruzzo (Genova, 1951), Sandro Cortesogno (Genova, 1947), Giovanni di Nino (Pescara, 1950), Paolo Nutarelli (Savona, 1946) e Diego Torri (Como, 1951).
Per questi artisti la scelta di operare in collettivo nasceva da una concezione estetica che si fondava sul consolidamento del rapporto tra arte e scienza, come via necessaria per l'adempimento della funzione sociale dell'artista.
Nella pratica ogni artista era autore individuale della propria opera, che nasceva però da una ricerca condotta collettivamente attraverso il confronto continuo e lo scambio.

[83] Cfr. Beringheli, *L'ordinamento sensibile, REC, Ricerche Estetico Conrete e i gruppi Autogestiti, 1970/80*, Cat. mostra, Aosta, Tour Fromage, maggio 2000, a cura diGermano Beringheli, Regione Autonoma Valle d'Aosta, Aosta, 2000.
[84] Sul gruppo GRAV, cfr. *GRAV, Groupe de recherche d'art visuel 1960/1968*, a cura di Luciano Caramel, Milano, Electa,1975.

Ricerca collettiva e ricerca individuale viaggiavano quindi su binari paralleli ed il loro rapporto non era argomento di dibattito tra gli esponenti del Collettivo Rec.

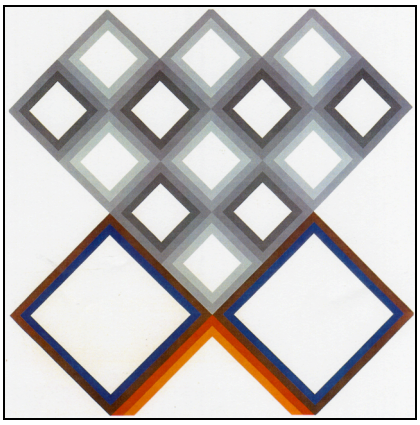




**Figura 65 - Carlo Bruzzo, Senza titolo, 1978, acrilico su tela, cm80x80**

**Figura 66 - Sergio Antola, Struttura nello spazio, 1975, smalto sintetico su specchio cm80x80**

Nel lavoro di Sergio Antola, *Struttura nello spazio*, 1975, si osserva come l'artista fondesse le strutture lineari e minimaliste all'interno di un approccio spaziale attraverso la sovrapposizione di piani e l'impiego dello specchio, elemento che riportava lo spazio esterno all'interno dell'opera, filtrandolo e introducendo un elemento di discontinuità che nega le aspettative della continuità cromatica.

Carlo Bruzzo, diversamente, si manteva, all'epoca, su un linguaggio puramente minimalista attraverso l'impiego di figure geometriche elementari come il quadrato, ripetuto in un gioco dimensionale e cromatico che traduceva in forme modulari la composizione dell'immagine. Una soluzione formale molto diffusa in quegli anni a Milano e che ricorda alcuni lavori di Fernanda Fedi.

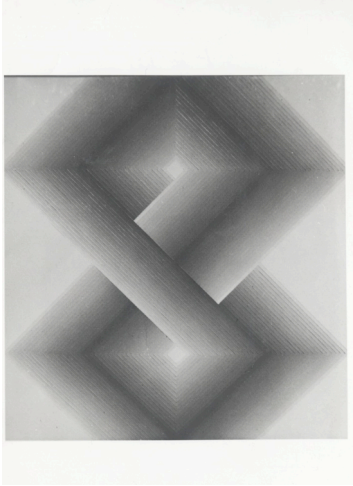


**Figura 67 - Fernanda Fedi, Struttura, 1975, immagine dell'ArBiQ, Roma**

Sandro Cortesogno recuperava invece il gesto di Lucio Fontana: il taglio, applicandolo ad una struttura minimale, come mostra, ad esempio, *Manta* del 1971, opera in cui l'artista ha operato una serie di tagli su una superficie di resina plastica, il vipla, *disegnando* una teoria di linee d'ombra e di luce, resa attraverso la rottura formale del supporto che si fa quindi oggetto.

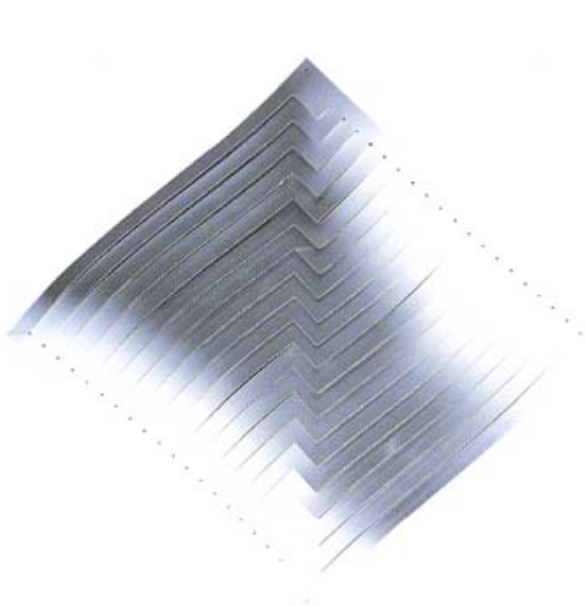


**Figura 68 - Sandro Cortesogno, Manta, 1971, Rilievo in vipla, cm50x50**

Nell'ottica di questi artisti, quello tra arte e scienza non era un rapporto indispensabile a priori della produzione artistica, ma era la condizione necessaria

per il superamento della separazione tra arte e artigianato e dunque, in questo senso, era funzionale ad una valorizzazione sociale dell'arte.

La ricerca di un ricongiungimento tra arte e artigianato, pubblicità, industria, design, ritorna ciclicamente nel corso del XX secolo ed aveva visto i suoi preamboli nelle tendenze internazionali dell'Art Nouveau che si erano diffuse in tutta Europa e negli Stati Uniti negli ultimi decenni del XIX secolo. Il riferimento al concretismo, oltre che nel *GRAV,* aveva i suoi predecessori nel *Movimento Arte Concreta* (Milano, 1948-1958: Atanasio Soldati, Gillo Dorlfes Bruno Munari et al.), che recuperando Theo Van Doesburg (1883-1931) e l'astrattattismo geometrico russo, proponevano una morfologia razionale, fondata sulle geometrie e sulla logica. Se a livello internazionale le ricerche d'arte concreta trovavano riscontro nelle opere di Max Bill (1980-1994) o in quelle di Victor Vasarely (1908-1997), in Italia il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta fu segnato dai gruppi di arte cinetica e programmata come il Gruppo T e il Gruppo N.

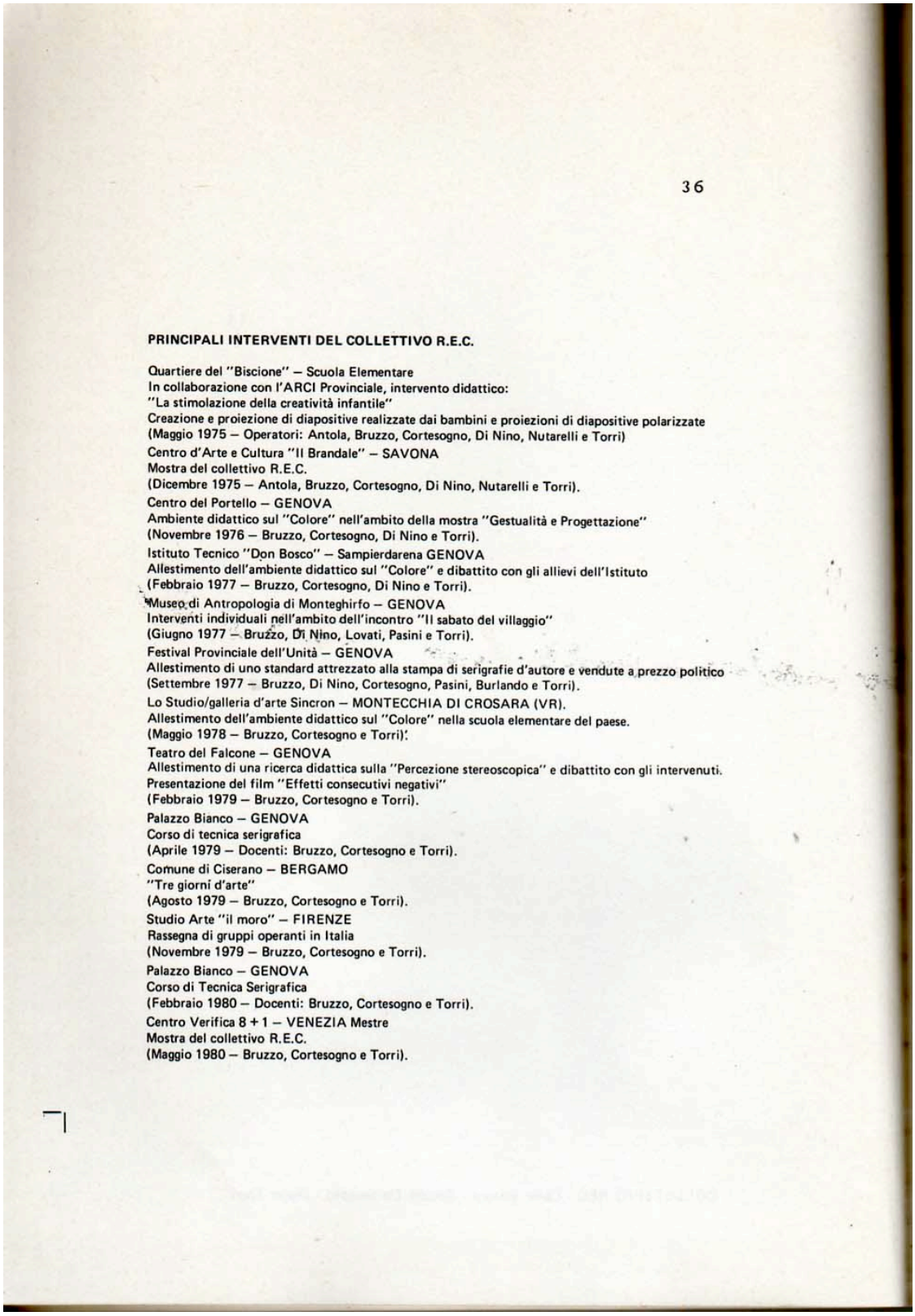
Lo stimolo inziale era sempre lo stesso: la nascita di nuove tecnologie, il loro divulgarsi e le loro possibilità estetiche. Parallelamente alla riflessione sui mutamenti, che queste comportavano nella percezione comune dell'immagine e nelle possibilità di produzione e distribuzione.

Ed, in effetti, era in questo senso che andavano le scelte degli artisti del gruppo REC: nell'acquisizione del rapporto tra arte e scienza come luogo di partenza della ricerca espressiva, funzionale al conseguimento di un'arte che s'ispirava:

> "...a quel radicale rinnovamento del linguaggio figurale inaugurato nel '19 da Gropius (...) in quella sua scuola che si proponeva il superamento dello iato profondo (...) tra arte e artigianato (...)"[85]

Detto ciò, è in quest'ottica che il gruppo REC intese il superamento dei confini dell'arte e la portata sociale dell'operazione estetica: riprendendo quindi i presupposti teorici dell'Art Nouveau, del Bauhaus e della grande stagione del design italiano, senza però, va detto, aggiungere un pensiero critico realmente nuovo.

[85] Beringheli, *L'ordinamento sensibile, REC, Ricerche Estetico Conrete e i gruppi Autogestiti, 1970/80*, Cat. Mostra, Aosta, Tour Fromage, maggio 2000, a cura di Germano Beringheli. Regione Autonoma Valle d'Aosta, Aosta, 2000, p.10.



36

**PRINCIPALI INTERVENTI DEL COLLETTIVO R.E.C.**

Quartiere del "Biscione" – Scuola Elementare
In collaborazione con l'ARCI Provinciale, intervento didattico:
"La stimolazione della creatività infantile"
Creazione e proiezione di diapositive realizzate dai bambini e proiezioni di diapositive polarizzate
(Maggio 1975 – Operatori: Antola, Bruzzo, Cortesogno, Di Nino, Nutarelli e Torri)

Centro d'Arte e Cultura "Il Brandale" – SAVONA
Mostra del collettivo R.E.C.
(Dicembre 1975 – Antola, Bruzzo, Cortesogno, Di Nino, Nutarelli e Torri).

Centro del Portello – GENOVA
Ambiente didattico sul "Colore" nell'ambito della mostra "Gestualità e Progettazione"
(Novembre 1976 – Bruzzo, Cortesogno, Di Nino e Torri).

Istituto Tecnico "Don Bosco" – Sampierdarena GENOVA
Allestimento dell'ambiente didattico sul "Colore" e dibattito con gli allievi dell'Istituto
(Febbraio 1977 – Bruzzo, Cortesogno, Di Nino e Torri).

Museo di Antropologia di Monteghirfo – GENOVA
Interventi individuali nell'ambito dell'incontro "Il sabato del villaggio"
(Giugno 1977 – Bruzzo, Di Nino, Lovati, Pasini e Torri).

Festival Provinciale dell'Unità – GENOVA
Allestimento di uno standard attrezzato alla stampa di serigrafie d'autore e vendute a prezzo politico
(Settembre 1977 – Bruzzo, Di Nino, Cortesogno, Pasini, Burlando e Torri).

Lo Studio/galleria d'arte Sincron – MONTECCHIA DI CROSARA (VR).
Allestimento dell'ambiente didattico sul "Colore" nella scuola elementare del paese.
(Maggio 1978 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Teatro del Falcone – GENOVA
Allestimento di una ricerca didattica sulla "Percezione stereoscopica" e dibattito con gli intervenuti.
Presentazione del film "Effetti consecutivi negativi"
(Febbraio 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Palazzo Bianco – GENOVA
Corso di tecnica serigrafica
(Aprile 1979 – Docenti: Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Comune di Ciserano – BERGAMO
"Tre giorni d'arte"
(Agosto 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Studio Arte "il moro" – FIRENZE
Rassegna di gruppi operanti in Italia
(Novembre 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Palazzo Bianco – GENOVA
Corso di Tecnica Serigrafica
(Febbraio 1980 – Docenti: Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Centro Verifica 8 + 1 – VENEZIA Mestre
Mostra del collettivo R.E.C.
(Maggio 1980 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

**Figura 69 - Gruppo REC, Biografia del gruppo, in *I Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia*, Firenze, Edizioni Il Moro, 1980.**

2.2.1 – Visione Mediata e percezione stereoscopica

Ma come si configurava nel caso specifico questo rapporto tra arte e scienza? Per prima cosa, per il *Gruppo Rec* arte e scienza erano due espressioni del fare umano da sempre in relazione tra loro, in uno scambio delle parti che di volta in volta si risolveva in un rapporto paritetico o subordinato, senza una soluzione stabile.

Parafrasando il collettivo, questi vedevano nella ricerca fondata sull'astrattismo geometrico l'unica via per giungere alla stabilità paritetica tra arte e sicenza, che sarebbe stata la condizione necessaria per il conseguimento del suo fine sociale[86]:

> "La scienza e la tecnica, sono state sempre in varie occasioni, strumento e fonte di ispirazione per gli artisti. Una naturale interdipendenza fra scienza e arte è dimostrata nello sviluppo storico, dalle continue relazioni fra le due sfere, distinte ma sempre fra loro comunicanti.
>
> (…)
>
> Nel momento produttivo la subordinazione dell'arte alla scienza ha luogo quando l'artista si avvale di procedimenti operativi della propria arte, come di altrettanti mezzi di indagine scientifica, oppure come modi per esporre i risultati che la ricerca scientifica ha conseguito servendosi dei propri strumenti.
>
> (…)
>
> La pariteticità è riscontrabile ad esempio in pittura nel cosiddetto "astrattismo geometrico"…"

[86] *I rassegna dei gruppi Autogestiti*, ed. Studio d'Arte il Moro, Firenze, 1981, pp. 35-45.

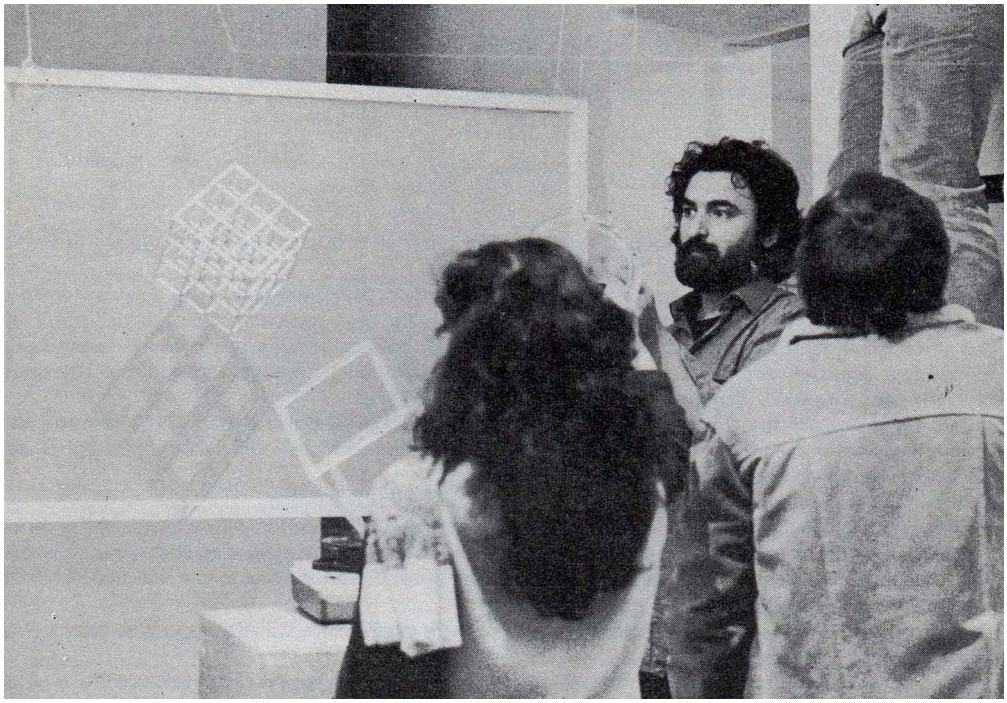


**Figura 70 - Gruppo Rec, *Allestimento di un ambiente didattico sulla "percezione stereoscopica",* Firenze, Studio d'Arte il Moro, 1979**

Le considerazioni del collettivo si fondavano su un ragionamento astratto e non erano argomentate con riscontri reali.

In queste riflessioni essi definivano i concetti di *visione mediata* e *percezione stereoscopica*, che sarebbero state le caratteristiche dell'opera d'arte, come i percorsi obbligati da adottare per conseguimento di un rapporto stabile e paritetico tra arte e scienza.

In particolare, con il concetto di *visione mediata,* si voleva intendere una visione costituita da strumenti prestati alle tecniche artistiche dalla tecnologia scientifica, mentre con la *percezione stereoscopica* si riferivano a quegli effetti ottici, che fanno sembrare tridimensionali figure e immagini bidimensionali.

In altri termini il gruppo REC considerava lo stretto legame tra arte e tecnologia, o tra arte e scienza, come una costante nella storia.

Diversamente da altri artisti in questo caso la tecnologia a cui fanno riferimento non è quella della comunicazione, ma è relativa alla costruzione di un'immagine rispetto agli effetti ottici:

> "Da una scoperta tecnico-scientifica l'artista spesso trae conseguenze stilistico-espressive capaci di modificare la visione artistica del momento. Il fondamento scientifico dell'arte, va oltre il puro strumento tecnico, quando per realizzarsi, l'arte si avvale di teorie e conoscenze scientifiche più ampie sino ad assumere principi ottici, matematici, scientifici, geometrici a base della forma artistica."[87]

Mentre la necessità di ricorrere ad un linguaggio fondato sulla visione ottica e la percezione visiva, si costruiva sulla convinzione che il luogo di contatto tra arte e scienza si verificasse nella scienza ottica:

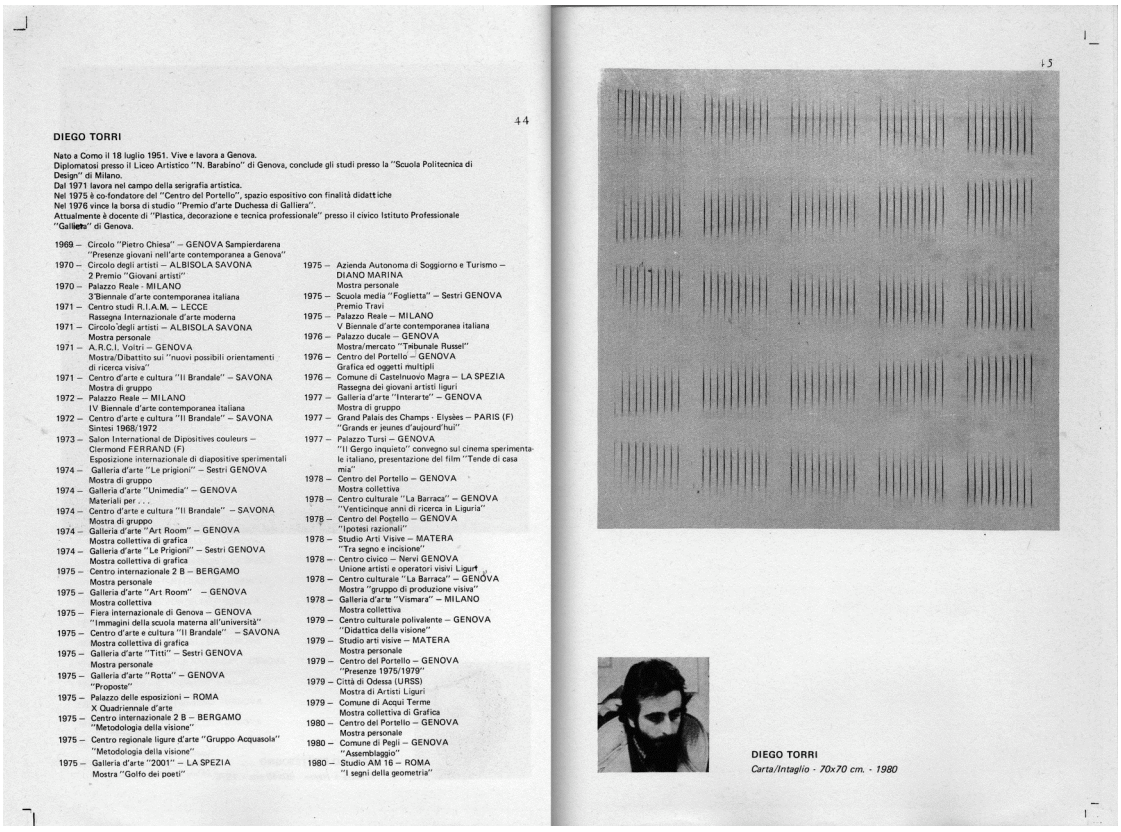
> "la scienza vicina all'arte è l'ottica, che ha per oggetto lo studio dei fenomeni luminosi e visivi in genere"[88].

Nuove tecnologie e studio degli effetti ottici erano tra l'altro gli elementi alla base di tutte le ricerche di arte optical e cinetica, che erano state portate avanti in Italia dai già citati *Gruppo T* e *Gruppo N*, già dalla fine degli anni Cinquanta[89].
Il *collettivo Rec* non era dunque un progetto che si poneva la questione delle nuove tecnologie intese rispetto alla comunicazione mediatica, alla documentazione e alla divulgazione dell'arte, come invece si è visto per i collettivi del primo capitolo.
Piuttosto il *Gruppo REC* si poneva il problema delle nuove tecnologie, intese in senso scientifico rispetto allo studio dell'immagine e della percezione visiva, come strumenti da acquisire in campo artistico.

[87] Gruppo REC, in *I rassegna dei gruppi Autogestiti*, ed. Studio d'Arte ilMoro, Firenze, 1981
[88] *idem*.
[89] L. Meloni, *cit.*

Tralasciando quindi qualsiasi discorso sulla gestione autonoma del proprio percorso o sulla produzione di documentazione, il Gruppo REC si orientò sul legame tra scienza e arte secondo i principi della percezione visiva realizzando opere che rispondessero a questi criteri, mettendo in discussione la percezione istantanea dell'immagine, e sradicandone il concetto di stabilità.

In questo percorso, il materiale prodotto in termini di testi e documenti è minimo, ed è possibile ricostruire la teoria di questo collettivo, attraverso due testi: il Catalogo della *I Rassegna Gruppi Autogestiti in Italia*[90] e quello della mostra retrospettiva sull'attività del collettivo REC, curata da Carlo Beringheli nel 2001[91] e nella quale si metteva in rilievo l'esistenza di una rete tra collettivi autogestiti.



44

DIEGO TORRI

Nato a Como il 18 luglio 1951. Vive e lavora a Genova.
Diplomatosi presso il Liceo Artistico "N. Barabino" di Genova, conclude gli studi presso la "Scuola Politecnica di Design" di Milano.
Dal 1971 lavora nel campo della serigrafia artistica.
Nel 1975 è co-fondatore del "Centro del Portello", spazio espositivo con finalità didattiche
Nel 1976 vince la borsa di studio "Premio d'arte Duchessa di Galliera".
Attualmente è docente di "Plastica, decorazione e tecnica professionale" presso il civico Istituto Professionale "Galileo" di Genova.

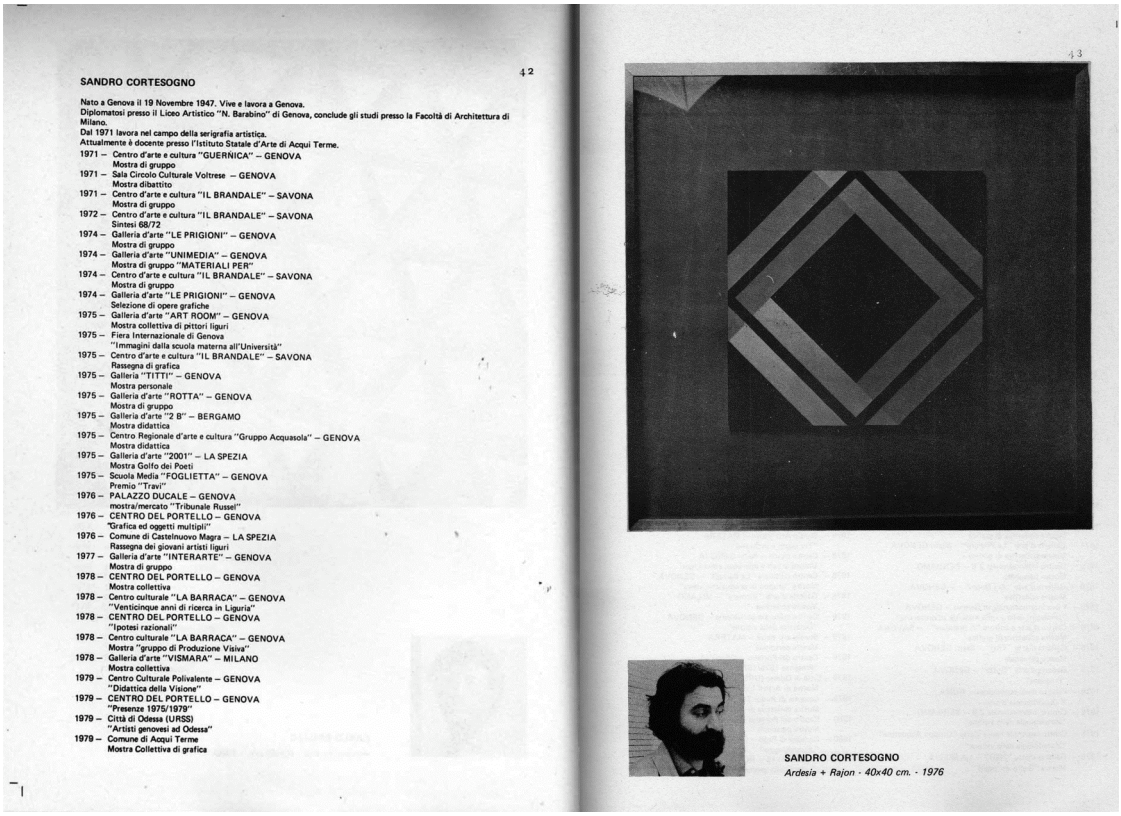
1969 – Circolo "Pietro Chiesa" – GENOVA Sampierdarena
"Presenze giovani nell'arte contemporanea a Genova"
1970 – Circolo degli artisti – ALBISOLA SAVONA
2 Premio "Giovani artisti"
1970 – Palazzo Reale - MILANO
3'Biennale d'arte contemporanea italiana
1971 – Centro studi R.I.A.M. – LECCE
Rassegna Internazionale d'arte moderna
1971 – Circolo degli artisti – ALBISOLA SAVONA
Mostra personale
1971 – A.R.C.I. Voltri – GENOVA
Mostra/Dibattito sui "nuovi possibili orientamenti di ricerca visiva"
1971 – Centro d'arte e cultura "Il Brandale" – SAVONA
Mostra di gruppo
1972 – Palazzo Reale – MILANO
IV Biennale d'arte contemporanea italiana
1972 – Centro d'arte e cultura "Il Brandale" – SAVONA
Sintesi 1968/1972
1973 – Salon International de Dipositives couleurs – Clermond FERRAND (F)
Esposizione internazionale di diapositive sperimentali
1974 – Galleria d'arte "Le prigioni" – Sestri GENOVA
Mostra di gruppo
1974 – Galleria d'arte "Unimedia" – GENOVA
Materiali per . . .
1974 – Centro d'arte e cultura "Il Brandale" – SAVONA
Mostra di gruppo
1974 – Galleria d'arte "Art Room" – GENOVA
Mostra collettiva di grafica
1974 – Galleria d'arte "Le Prigioni" – Sestri GENOVA
Mostra collettiva di grafica
1975 – Centro internazionale 2 B – BERGAMO
Mostra personale
1975 – Galleria d'arte "Art Room" – GENOVA
Mostra collettiva
1975 – Fiera internazionale di Genova – GENOVA
"Immagini della scuola materna all'università"
1975 – Centro d'arte e cultura "Il Brandale" – SAVONA
Mostra collettiva di grafica
1975 – Galleria d'arte "Titti" – Sestri GENOVA
Mostra personale
1975 – Galleria d'arte "Rotta" – GENOVA
"Proposte"
1975 – Palazzo delle esposizioni – ROMA
X Quadriennale d'arte
1975 – Centro internazionale 2 B – BERGAMO
"Metodologia della visione"
1975 – Centro regionale ligure d'arte "Gruppo Acquasola"
"Metodologia della visione"
1975 – Galleria d'arte "2001" – LA SPEZIA
Mostra "Golfo dei poeti"
1975 – Azienda Autonoma di Soggiorno e Turismo – DIANO MARINA
Mostra personale
1975 – Scuola media "Foglietta" – Sestri GENOVA
Premio Travi
1975 – Palazzo Reale – MILANO
V Biennale d'arte contemporanea italiana
1976 – Palazzo ducale – GENOVA
Mostra/mercato "Tribunale Russel"
1976 – Centro del Portello – GENOVA
Grafica ed oggetti multipli
1976 – Comune di Castelnuovo Magra – LA SPEZIA
Rassegna dei giovani artisti liguri
1977 – Galleria d'arte "Interarte" – GENOVA
Mostra di gruppo
1977 – Grand Palais des Champs - Elysées – PARIS (F)
"Grands er jeunes d'aujourd'hui"
1977 – Palazzo Tursi – GENOVA
"Il Gergo inquieto" convegno sul cinema sperimentale italiano, presentazione del film "Tende di casa mia"
1978 – Centro del Portello – GENOVA
Mostra collettiva
1978 – Centro culturale "La Barraca" – GENOVA
"Venticinque anni di ricerca in Liguria"
1978 – Centro del Postello – GENOVA
"Ipotesi razionali"
1978 – Studio Arti Visive – MATERA
"Tra segno e incisione"
1978 – Centro civico – Nervi GENOVA
Unione artisti e operatori visivi Liguri
1978 – Centro culturale "La Barraca" – GENOVA
Mostra "gruppo di produzione visiva"
1978 – Galleria d'arte "Vismara" – MILANO
Mostra collettiva
1979 – Centro culturale polivalente – GENOVA
"Didattica della visione"
1979 – Studio arti visive – MATERA
Mostra personale
1979 – Centro del Portello – GENOVA
"Presenze 1975/1979"
1979 – Città di Odessa (URSS)
Mostra di Artisti Liguri
1979 – Comune di Acqui Terme
Mostra collettiva di Grafica
1980 – Centro del Portello – GENOVA
Mostra personale
1980 – Comune di Pegli – GENOVA
"Assemblaggio"
1980 – Studio AM 16 – ROMA
"I segni della geometria"

45

DIEGO TORRI
*Carta/Intaglio - 70x70 cm. - 1980*

**Figura 71 - Profilo di Diego Torri, Gruppo REC, in *I Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia,* Firenze, edizioni Il Moro, 1980**

[90] Cit. edizioni studio d'arte Il Moro, Firenze, 1980
[91] Beringheli, *op. cit.*



42

SANDRO CORTESOGNO

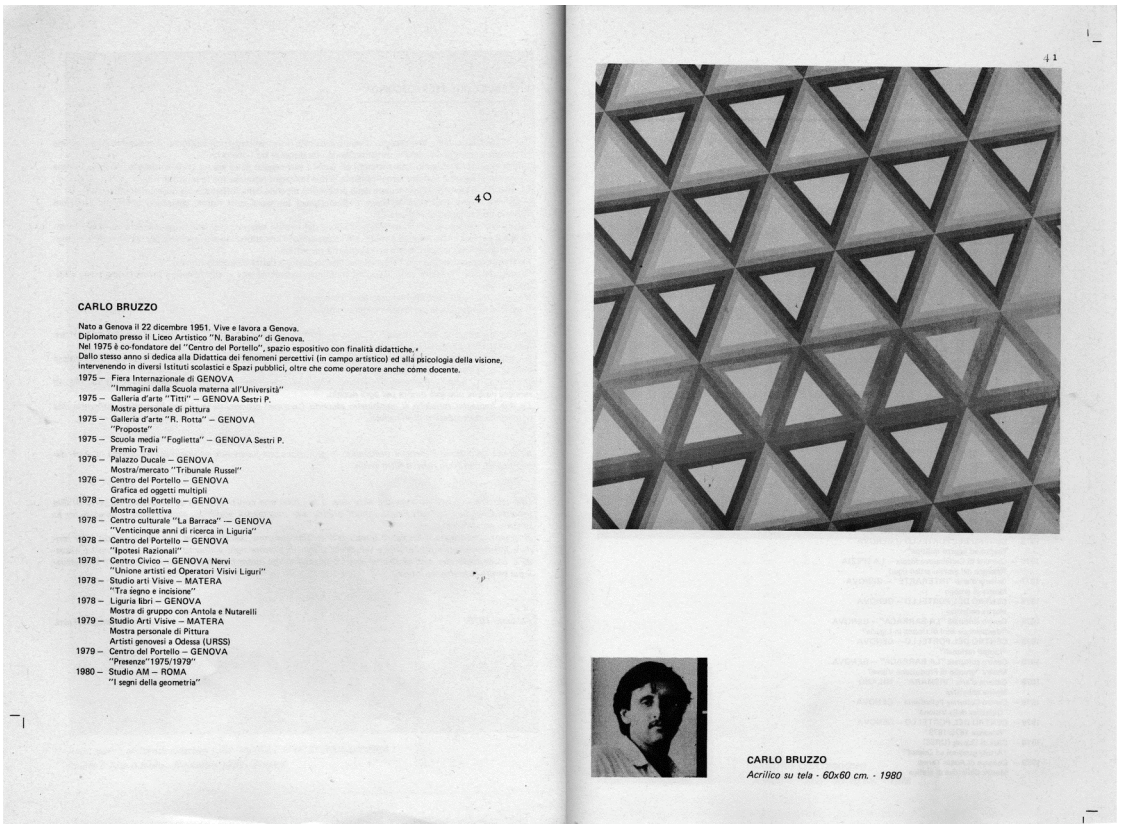
Nato a Genova il 19 Novembre 1947. Vive e lavora a Genova.
Diplomatosi presso il Liceo Artistico "N. Barabino" di Genova, conclude gli studi presso la Facoltà di Architettura di Milano.
Dal 1971 lavora nel campo della serigrafia artistica.
Attualmente è docente presso l'Istituto Statale d'Arte di Acqui Terme.

1971 – Centro d'arte e cultura "GUERNICA" – GENOVA
Mostra di gruppo
1971 – Sala Circolo Culturale Voltrese – GENOVA
Mostra dibattito
1971 – Centro d'arte e cultura "IL BRANDALE" – SAVONA
Mostra di gruppo
1972 – Centro d'arte e cultura "IL BRANDALE" – SAVONA
Sintesi 68/72
1974 – Galleria d'arte "LE PRIGIONI" – GENOVA
Mostra di gruppo
1974 – Galleria d'arte "UNIMEDIA" – GENOVA
Mostra di gruppo "MATERIALI PER"
1974 – Centro d'arte e cultura "IL BRANDALE" – SAVONA
Mostra di gruppo
1974 – Galleria d'arte "LE PRIGIONI" – GENOVA
Selezione di opere grafiche
1975 – Galleria d'arte "ART ROOM" – GENOVA
Mostra collettiva di pittori liguri
1975 – Fiera Internazionale di Genova
"Immagini dalla scuola materna all'Università"
1975 – Centro d'arte e cultura "IL BRANDALE" – SAVONA
Rassegna di grafica
1975 – Galleria "TITTI" – GENOVA
Mostra personale
1975 – Galleria d'arte "ROTTA" – GENOVA
Mostra di gruppo
1975 – Galleria d'arte "2 B" – BERGAMO
Mostra didattica
1975 – Centro Regionale d'arte e cultura "Gruppo Acquasola" – GENOVA
Mostra didattica
1975 – Galleria d'arte "2001" – LA SPEZIA
Mostra Golfo dei Poeti
1975 – Scuola Media "FOGLIETTA" – GENOVA
Premio "Travi"
1976 – PALAZZO DUCALE – GENOVA
mostra/mercato "Tribunale Russel"
1976 – CENTRO DEL PORTELLO – GENOVA
"Grafica ed oggetti multipli"
1976 – Comune di Castelnuovo Magra – LA SPEZIA
Rassegna dei giovani artisti liguri
1977 – Galleria d'arte "INTERARTE" – GENOVA
Mostra di gruppo
1978 – CENTRO DEL PORTELLO – GENOVA
Mostra collettiva
1978 – Centro culturale "LA BARRACA" – GENOVA
"Venticinque anni di ricerca in Liguria"
1978 – CENTRO DEL PORTELLO – GENOVA
"Ipotesi razionali"
1978 – Centro culturale "LA BARRACA" – GENOVA
Mostra "gruppo di Produzione Visiva"
1978 – Galleria d'arte "VISMARA" – MILANO
Mostra collettiva
1979 – Centro Culturale Polivalente – GENOVA
"Didattica della Visione"
1979 – CENTRO DEL PORTELLO – GENOVA
"Presenze 1975/1979"
1979 – Città di Odessa (URSS)
"Artisti genovesi ad Odessa"
1979 – Comune di Acqui Terme
Mostra Collettiva di grafica

43

SANDRO CORTESOGNO
*Ardesia + Rajon - 40x40 cm. - 1976*

**Figura 72 - Profilo di Sandro Cortesogno, in *I Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia*, Firenze, Edizioni Il Moro, 1980**



40

CARLO BRUZZO

Nato a Genova il 22 dicembre 1951. Vive e lavora a Genova.
Diplomato presso il Liceo Artistico "N. Barabino" di Genova.
Nel 1975 è co-fondatore del "Centro del Portello", spazio espositivo con finalità didattiche.
Dallo stesso anno si dedica alla Didattica dei fenomeni percettivi (in campo artistico) ed alla psicologia della visione, intervenendo in diversi Istituti scolastici e Spazi pubblici, oltre che come operatore anche come docente.

1975 – Fiera Internazionale di GENOVA
"Immagini dalla Scuola materna all'Università"
1975 – Galleria d'arte "Titti" – GENOVA Sestri P.
Mostra personale di pittura
1975 – Galleria d'arte "R. Rotta" – GENOVA
"Proposte"
1975 – Scuola media "Foglietta" – GENOVA Sestri P.
Premio Travi
1976 – Palazzo Ducale – GENOVA
Mostra/mercato "Tribunale Russel"
1976 – Centro del Portello – GENOVA
Grafica ed oggetti multipli
1978 – Centro del Portello – GENOVA
Mostra collettiva
1978 – Centro culturale "La Barraca" – GENOVA
"Venticinque anni di ricerca in Liguria"
1978 – Centro del Portello – GENOVA
"Ipotesi Razionali"
1978 – Centro Civico – GENOVA Nervi
"Unione artisti ed Operatori Visivi Liguri"
1978 – Studio arti Visive – MATERA
"Tra segno e incisione"
1978 – Liguria libri – GENOVA
Mostra di gruppo con Antola e Nutarelli
1979 – Studio Arti Visive – MATERA
Mostra personale di Pittura
Artisti genovesi a Odessa (URSS)
1979 – Centro del Portello – GENOVA
"Presenze" 1975/1979"
1980 – Studio AM – ROMA
"I segni della geometria"

41

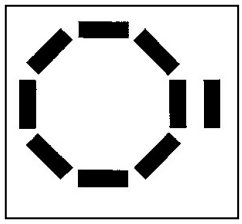
CARLO BRUZZO
*Acrilico su tela - 60x60 cm. - 1980*

**Figura 73 - Profilo di Carlo Bruzzo, in *I Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia*, Firenze, Edizioni Il Moro, 1980**

## 2. 3 - Verifica 8+1

Mestre (VE) 1978-2008

Marisa Bandiera Cerantola, Aldo Boschin, Sara Campesan, Franco Costalonga, Nadia Costantini, Sofia Gobbo, Maria Teresa Onofri, Nino Ovan, Maria Pia Fanna Roncoroni, Orlando Strati, Celestino Facchin Fernanda Perdon.
Via Mazzini, 5 - Mestre



Nato sul finire del decennio su cui si sta ragionando, il gruppo veneto *Verifica 8+1* ha condotto la sua attività nei trent'anni successivi. In esso si riconoscono tuttavia degli elementi di continuità e di relazione con altri gruppi, e soprattutto è uno dei casi che in maniera più sistematica ed efficace ha portato a termine un ciclo, rispondendo in termini positivi alle proprie premesse.

Si è deciso quindi di inserire il Centro all'interno di questo studio nonostante lo scarto temporale, per la particolarità e la compiutezza di un lavoro ad ampio spettro, che negli anni ha saputo mantenere costanza e consapevolezza.

Promuovere un discorso didattico e porsi come punto di raccordo delle ricerche neo-optical e neo-concrete attive nel territorio italiano erano le finalità perseguite dal gruppo di ricerca *Verifica 8+1*. L'attività espositiva, la gestione di uno spazio autonomo, le relazioni con le scuole, l'archiviazione dei materiali prodotti, l'acquisizione progressiva di una collezione e la sua catalogazione, la produzione periodica di edizioni relative all'attività del Centro furono i modi in cui le suddette finalità si esplicarono nel tempo.

L'impostazione del *Centro Verifica 8+1* era sistematica e lineare ed esso veniva così descritto da Bruno Munari:

> "È un piccolo ma sempre attivo centro che ha la funzione di far conoscere al pubblico i nuovi modi di operare nel campo dell'arte, ha anche la funzione di

mostrare opere di artisti nuovi, di promuovere discussioni, di interessare i giovani e di prepararli per un futuro di larghe vedute."[92]

### 2.3.1 – Otto artisti più uno. Didattica, arte cinetica e programmata

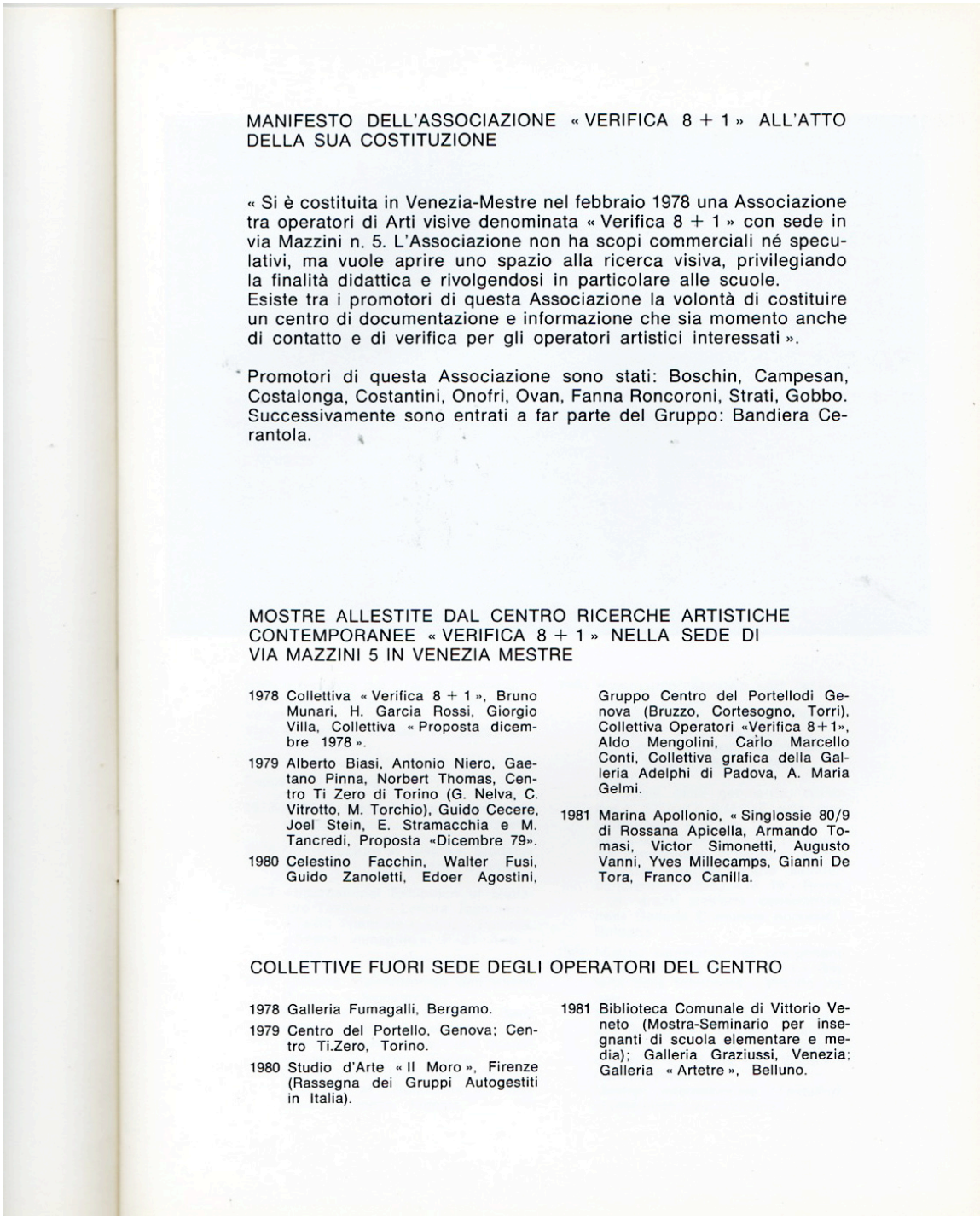
Il *Centro Verifica 8+1* era costituito e struttturato come un'associazione e la sua attività veniva gestita in maniera sistematica. Gli operatori si distinguevano tra loro come soci fondatori e soci ordinari, secondo quanto scritto dallo statuto dell'associazione.

Intendendo con i primi: "quelli che con il loro contributo finanziario e impegno personale hanno fondato l'associazione e ne garantiscono la funzionalità e la continuità"[93]. Mentre i soci ordinari erano "tutti coloro che vengono ammessi come tali dal consiglio direttivo"[94].

Gli operatori del centro appartenevano a generazioni diverse. Erano in tutto nove e non avevano una ricerca comune vera e propria, ma il desiderio di avvicinare l'arte alla comunità costruendo una relazione con il territorio attraverso la didattica e la creazione di un luogo di convergenza delle ricerche nazionali e internazionali era il loro collante.

Tra i fondatori Aldo Boschin (Mestre – VE – 1942), Sara Campesan (Mestre - VE - 1924) Franco Costalonga (Venezia, 1933), Nadia Costantini (Mestre), Sofia Gobbo (Cappella Maggiore, TV), Maria Teresa Onofri (Pordenone), Nino Ovan (Udine, 1941), Maria Pia Fanna Roncoroni (Milano), Rolando Strati (Roma, 1949) cui si aggiunse inseguito Fernanda Perdon[95] (Mestre - VE), Celestino Facchin (Farra d'Alpago, BL 1940),

[92] Bruno Munari, datato Milano, 16 maggio 1988, pubblicato in *8+1=10!*, *Dieci anni alla ricerca dell'arte,* Mestre, Verifica 8+1, 1988.
[93] Cfr. Statuto dell'Associazione, Archivio Verifica 8+1.
[94] *Idem.*
[95] Compare tra i soci ordinati in *8+1=10!*, *Dieci anni alla ricerca dell'arte,* Mestre, Verifica 8+1, 1988.



MANIFESTO DELL'ASSOCIAZIONE « VERIFICA 8 + 1 » ALL'ATTO DELLA SUA COSTITUZIONE

« Si è costituita in Venezia-Mestre nel febbraio 1978 una Associazione tra operatori di Arti visive denominata « Verifica 8 + 1 » con sede in via Mazzini n. 5. L'Associazione non ha scopi commerciali né speculativi, ma vuole aprire uno spazio alla ricerca visiva, privilegiando la finalità didattica e rivolgendosi in particolare alle scuole.
Esiste tra i promotori di questa Associazione la volontà di costituire un centro di documentazione e informazione che sia momento anche di contatto e di verifica per gli operatori artistici interessati ».

Promotori di questa Associazione sono stati: Boschin, Campesan, Costalonga, Costantini, Onofri, Ovan, Fanna Roncoroni, Strati, Gobbo. Successivamente sono entrati a far parte del Gruppo: Bandiera Cerantola.

MOSTRE ALLESTITE DAL CENTRO RICERCHE ARTISTICHE CONTEMPORANEE « VERIFICA 8 + 1 » NELLA SEDE DI VIA MAZZINI 5 IN VENEZIA MESTRE

1978 Collettiva « Verifica 8 + 1 », Bruno Munari, H. Garcia Rossi, Giorgio Villa, Collettiva « Proposta dicembre 1978 ».

1979 Alberto Biasi, Antonio Niero, Gaetano Pinna, Norbert Thomas, Centro Ti Zero di Torino (G. Nelva, C. Vitrotto, M. Torchio), Guido Cecere, Joel Stein, E. Stramacchia e M. Tancredi, Proposta «Dicembre 79».

1980 Celestino Facchin, Walter Fusi, Guido Zanoletti, Edoer Agostini, Gruppo Centro del Portellodi Genova (Bruzzo, Cortesogno, Torri), Collettiva Operatori «Verifica 8+1», Aldo Mengolini, Carlo Marcello Conti, Collettiva grafica della Galleria Adelphi di Padova, A. Maria Gelmi.

1981 Marina Apollonio, « Singlossie 80/9 di Rossana Apicella, Armando Tomasi, Victor Simonetti, Augusto Vanni, Yves Millecamps, Gianni De Tora, Franco Canilla.

COLLETTIVE FUORI SEDE DEGLI OPERATORI DEL CENTRO

1978 Galleria Fumagalli, Bergamo.

1979 Centro del Portello, Genova; Centro Ti.Zero, Torino.

1980 Studio d'Arte « Il Moro », Firenze (Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia).

1981 Biblioteca Comunale di Vittorio Veneto (Mostra-Seminario per insegnanti di scuola elementare e media); Galleria Graziussi, Venezia; Galleria « Artetre », Belluno.

**Figura 74 - Manifesto dell'Associazione (1978) e curriculum dell'associazione, pubblicato in *Arte come ricerca*, cat. Venezia, 1981 et in *I Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia,* Firenze, edizioni Il Moro, 1980.**

L'ambito di ricerca artistica privilegiato era relativo al'arte astratta e concreta, con delle aperture verso i linguaggi interdisciplinari della poesia visiva e sonora.
Tra tutti spicca la figura di Sara Campesan[96], artista attiva dagli anni Sessanta, che ha fatto dello studio intorno al segno grafico, fondato sugli elementi della spirale e del cerchio, il suo tratto linguistico al pari di un segno verbale.
Quella di Sara Campesan è, infatti, una ricerca che sfocia naturalmente nel libro d'artista, elaborato non come supporto di segni, ma come elemento strutturale.

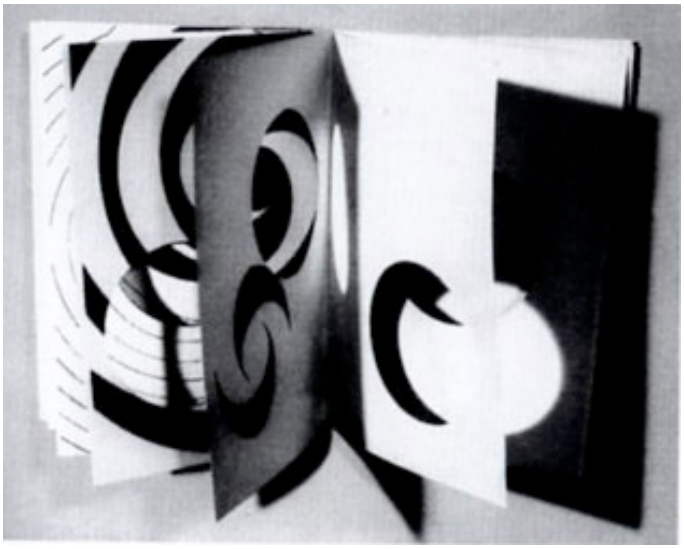


**Figura 75 - Sara Campesan, *Quaderno Campesan,* ed. La Nuova Foglio Editore, Macerata 1972**

Tra gli altri Franco Costalonga portava avanti dagli anni sessanta una ricerca incentrata sulla teoria strutturale dei colori, non necessariamente oggettiva e concreta "tentativo di realizzare elementi di per sè semplici (...) ma che contengono la possibilità di costituire complessi dotati di massima coerenza, ma diversi tra loro"[97].

[96] Il primo libro d'artista di Sara Campesan è del 1971, *Quaderno Campesan,* pubblicato con la Nuova Foglio Editore, nel 1972. Campesan conosce Bruno Munari nel 1962 a Brescia nell'ambito di una delle iniziative del Centro Operativo Sincron. Cfr. Maria Egizia Fiaschetti| Simonetta Lux, *Sara Campesan. Abissi e trasparenze*, Gangemi editore, Roma 2007.
[97] *Franco Costalonga : 699*. mostra del Cavallino dal 16 gennaio all'11 febbbraio 1969, Venezia, Galleria del Cavallino, 1969, pieghevole.

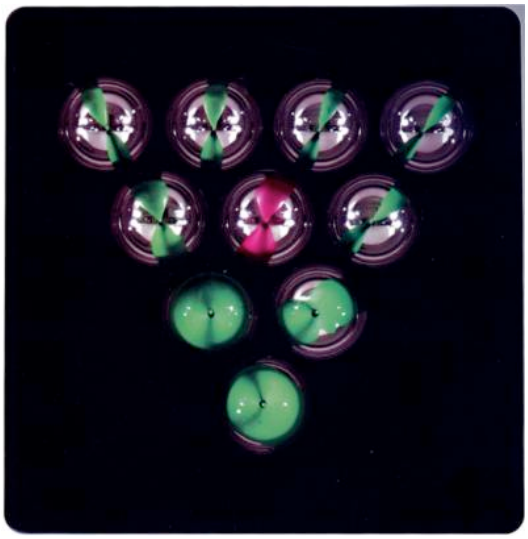


**Figura 76 - Franco Costalonga, Oggetto Cromocinetico, tecnica mista, 1970, cm. 80 x 80.**

Prima di entrare a far parte del *Centro Verifica 8+1*, Franco Costalonga aveva preso parte ad alcune iniziative artistiche locali, alla Galleria il Cavallino (1969, 1974), e nel 1965 aveva preso parte alla IX Quadriennale d'arte a Roma.
Nove in totale i cosiddetti soci fondatori. Ma allora perché questo nome enigmatico, "otto più uno" come se ci fosse una distinzione tra gli operatori? Sofia Gobbo ce lo spiega in questi termini:

> "Succede spesso che chi viene in contatto con noi, soci di Verifica, domandi perché 8+1? È Solo una trovata eccentrica per dire 9? Ed ecco la risposta.
> Un giorno del 1978 nove amici si sono riuniti per dare vita a questa associazione: otto artisti ed una persona "estranea, spuria", la sottoscritta. Un critico? Un collezionista? No, solo una donna che, occupandosi nella vita di problemi educativi e culturali, ha avuto la sorte di essere attratta dal mondo dell'arte in tutte le sue manifestazioni e di imbattersi un certo giorno nel grande maestro Bruno Munari, dal quale ha tra l'altro imparato che –conservare lo spirito dell'infanzia/ dentro di sé per tutta la vita/ vuol dire conservare/ la curiosità di conoscere/ il piacere di capire/ la voglia di comunicare – e
>
> 'tutto ciò che i nostri occhi vedono è comunicazione visiva'."

Si trattava quindi di un gioco verbo-visivo legato alle diverse compentenze degli operatori del gruppo.
Questa che è stata appena trascritta, è la scheda redatta da Sofia Gobbo su sé stessa,

e pubblicata nel secondo catalogo del Centro: *8+1=20!*[98], che raccoglieva tutta la storia di *Verifica 8+1* nel secondo decennio di attività.







**Figura 77 – Verifica 8+1, *8+1=10! Dieci anni alla ricerca dell'arte, catalogo delle attività del Centro Verifica 8+1*, Mestre, 1988, copertina del catalogo.**

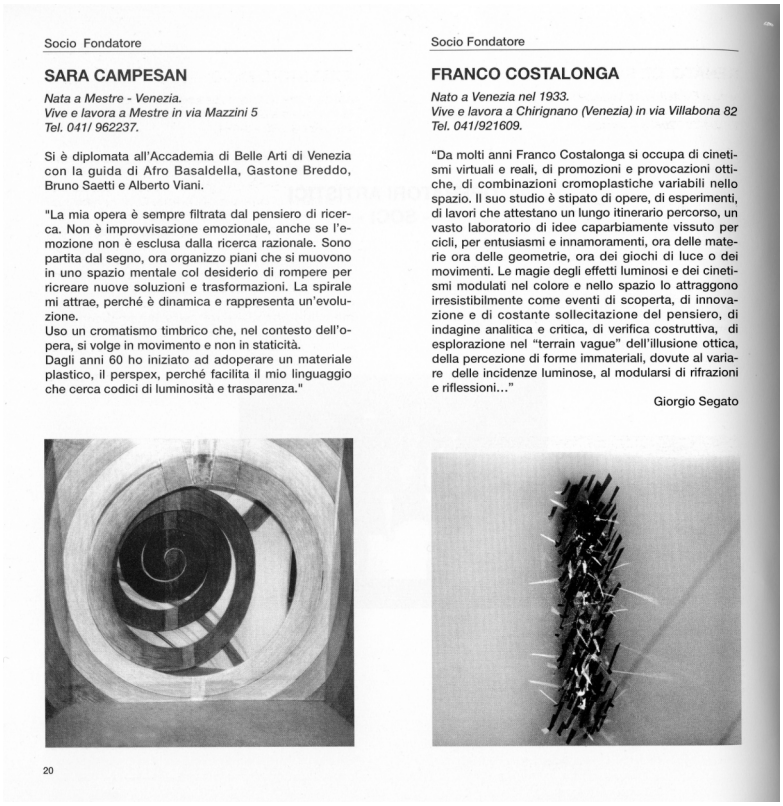
**Figura 78 - Verifica 8+1, *8+1=20!,Venti anni alla ricerca dell'arte, catalogo delle attività del Centro Verifica 8+1*, Mestre, 1998, copertina del catalogo.**

Ogni dieci anni, infatti, il Centro ha realizzato un catalogo che contiene tutte le inziative che erano state realizzate, sia quelle che si erano svolte nella sede di Via Mazzini a Mestre, sia quelle svolte al di fuori.

Tecnicamente il catalogo è stato impostato con una serie di schede, una per ogni artista del Centro e una per ogni mostra, quasi sempre una per artista.

*8+1 = 10! Dieci anni alla ricerca dell'arte. Immagine, parola, Musica. L'esperienza di operatori italiani e stranieri* era il titolo del primo catalogo e la formula recuperata in quelli successivi.

[98] *8+1=20!*, *Venti anni alla ricerca dell'arte,* Mestre, Verifica 8+1, 1998



Socio Fondatore

**SARA CAMPESAN**

*Nata a Mestre - Venezia.*
*Vive e lavora a Mestre in via Mazzini 5*
*Tel. 041/ 962237.*

Si è diplomata all'Accademia di Belle Arti di Venezia con la guida di Afro Basaldella, Gastone Breddo, Bruno Saetti e Alberto Viani.

"La mia opera è sempre filtrata dal pensiero di ricerca. Non è improvvisazione emozionale, anche se l'emozione non è esclusa dalla ricerca razionale. Sono partita dal segno, ora organizzo piani che si muovono in uno spazio mentale col desiderio di rompere per ricreare nuove soluzioni e trasformazioni. La spirale mi attrae, perché è dinamica e rappresenta un'evoluzione.
Uso un cromatismo timbrico che, nel contesto dell'opera, si volge in movimento e non in staticità.
Dagli anni 60 ho iniziato ad adoperare un materiale plastico, il perspex, perché facilita il mio linguaggio che cerca codici di luminosità e trasparenza."

Socio Fondatore

**FRANCO COSTALONGA**

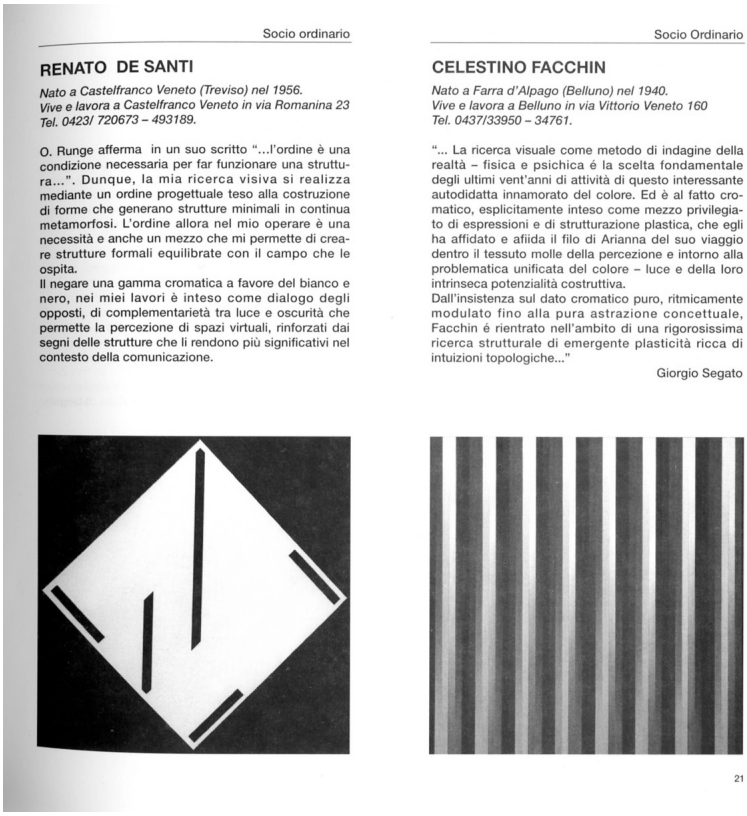
*Nato a Venezia nel 1933.*
*Vive e lavora a Chirignano (Venezia) in via Villabona 82*
*Tel. 041/921609.*

"Da molti anni Franco Costalonga si occupa di cinetismi virtuali e reali, di promozioni e provocazioni ottiche, di combinazioni cromoplastiche variabili nello spazio. Il suo studio è stipato di opere, di esperimenti, di lavori che attestano un lungo itinerario percorso, un vasto laboratorio di idee caparbiamente vissuto per cicli, per entusiasmi e innamoramenti, ora delle materie ora delle geometrie, ora dei giochi di luce o dei movimenti. Le magie degli effetti luminosi e dei cinetismi modulati nel colore e nello spazio lo attraggono irresistibilmente come eventi di scoperta, di innovazione e di costante sollecitazione del pensiero, di indagine analitica e critica, di verifica costruttiva, di esplorazione nel "terrain vague" dell'illusione ottica, della percezione di forme immateriali, dovute al variare delle incidenze luminose, al modularsi di rifrazioni e riflessioni..."

Giorgio Segato

20

**Figura 79 - Biografie, Sara Campesan e Franco Costalonga, *Verifica 8+1=20!*, Mestre, 1999**



Socio ordinario

**RENATO DE SANTI**

*Nato a Castelfranco Veneto (Treviso) nel 1956.*
*Vive e lavora a Castelfranco Veneto in via Romanina 23*
*Tel. 0423/ 720673 – 493189.*

O. Runge afferma in un suo scritto "...l'ordine è una condizione necessaria per far funzionare una struttura...". Dunque, la mia ricerca visiva si realizza mediante un ordine progettuale teso alla costruzione di forme che generano strutture minimali in continua metamorfosi. L'ordine allora nel mio operare è una necessità e anche un mezzo che mi permette di creare strutture formali equilibrate con il campo che le ospita.
Il negare una gamma cromatica a favore del bianco e nero, nei miei lavori è inteso come dialogo degli opposti, di complementarietà tra luce e oscurità che permette la percezione di spazi virtuali, rinforzati dai segni delle strutture che li rendono più significativi nel contesto della comunicazione.

Socio Ordinario

**CELESTINO FACCHIN**

*Nato a Farra d'Alpago (Belluno) nel 1940.*
*Vive e lavora a Belluno in via Vittorio Veneto 160*
*Tel. 0437/33950 – 34761.*

"... La ricerca visuale come metodo di indagine della realtà – fisica e psichica é la scelta fondamentale degli ultimi vent'anni di attività di questo interessante autodidatta innamorato del colore. Ed è al fatto cromatico, esplicitamente inteso come mezzo privilegiato di espressioni e di strutturazione plastica, che egli ha affidato e affiida il filo di Arianna del suo viaggio dentro il tessuto molle della percezione e intorno alla problematica unificata del colore – luce e della loro intrinseca potenzialità costruttiva.
Dall'insistenza sul dato cromatico puro, ritmicamente modulato fino alla pura astrazione concettuale, Facchin é rientrato nell'ambito di una rigorosissima ricerca strutturale di emergente plasticità ricca di intuizioni topologiche..."

Giorgio Segato

21

**Figura 80 - Biografie di Renato De Santi e Celestino Facchin, *Verifica 8+1= 20!*, Mestre, 1999**



Socio Fondatore

**SOFIA GOBBO**

*Nata a Cappella Maggiore (Treviso).*
*Vive a Mestre-Venezia, in via Mazzini 5*
*Tel. 041/981193.*

Succede spesso che, chi viene in contatto con noi, soci di Verifica, domandi: perché 8+1? È solo una trovata eccentrica per dire 9? Ed ecco la risposta.
Un giorno del 1978 nove amici si sono riuniti per dare vita a questa associazione: otto artisti ed una persona "estranea, spuria", la sottoscritta. Un critico? Un collezionista? No, solo una donna che, occupandosi nella vita di problemi educativi e culturali, ha avuto la sorte di essere attratta dal mondo dell'arte in tutte le sue manifestazioni e di imbattersi un certo giorno nel grande maestro Bruno Munari dal quale ha tra l'altro imparato che "conservare lo spirito dell'infanzia/ dentro di sé per tutta la vita/ vuol dire conservare/ la curiosità di conoscere/ il piacere di capire/ la voglia di comunicare" e

"Tutto ciò che i nostri occhi vedono è comunicazione visiva".

Socio Fondatore

**NINO OVAN**

*Nato a Udine nel 1941.*
*Vive e lavora a Marghera (VE) ,in via Longhena 62/1b*
*Tel. 041/933083.*

Compie gli studi presso l'Accademia di Belle Arti a Venezia. Inizia l'attività espositiva nel 1961. E' docente di Discipline Pittoriche al Liceo Artistico di Venezia.
"... Ovan è un solitario, e proprio per questo un puntiglioso ricercatore di forme di linguaggio sempre sorvegliate da una volontà etica ed estetica, altrettanto pure. L'opera è lì, ci insegna Ovan, vuota e silenziosa, non c'è, finchè non giunga qualcuno, quel qualcuno per cui è stata fatta, ad interrogarla, a porle attraverso la sua presenza fisica e mentale, concreta, quelle domande, con lo sguardo, che costituiscono il senso della sfera dell'arte. Perché nell'arte, ci ha detto Bettini, non sono mai le risposte che contano, ma questa nostra infinita domanda, questa nostra infinita attesa di apparizione. Quel che può apparire è solo la forma ed Ovan sa che in arte ogni struttura è una una forma quando si manifesta per qualcuno come evento poetico."

Da uno scritto di Simone Viani

23

**Figura 81 - Biografie di Sofia Gobbo e Nino Ovan, *Verifica 8+1=20!*, Mestre, 1999**



Socio Fondatore

**MARIA PIA FANNA RONCORONI**

*Nata a Milano*
*Vive a Villorba (Treviso) in via Campagnola 27*
*Tel.0422/928903.*

Da circa otto anni la mia evoluzione artistica si è scontrata con un'esigenza di chiusura, di pausa di silenzio. Dalla ricerca sul LUI LEI e sui LABIRINTI sono passata ai blocchi di legno inchiodati: LIBRI MUTI, problematica nella quale sono ancora coinvolta.
LIBRI MUTI. Perché? Forse perché senza parole, senza contenuti, vuoti, inutili? Le risposte che danno i critici sono molte e tutte valide, perché ognuna corrisponde a una diversa loro visione.
E la mia risposta?
LIBRI MUTI. SI, ma reliquiari che conservano sigillati sedimenti di vita.
LIBRI MUTI. SI, ma cortecce che soffocano l'urlo dell'artista-uomo di oggi.
LIBRI MUTI. SI, ma testimoni vivi di impotenza e fallimento di ideali.
LIBRI MUTI. SI, ma vivai di semi nuovi...

Socio Ordinario

**RIZIERO GIUNTI**

*Nato a Cattolica (Rimini) nel 1943.*
*Vive a Venezia, Cannaregio 2536 Tel. 041/722064*
*Studio: Cannaregio 2769.*

Si diploma all'Istituto d'Arte di Pesaro. Soggiorna a Londra dove collabora con artisti delle correnti "Primary Structures" e "Minimal". Completa gli studi all'Accademia di Belle Arti di Venezia con il maestro Alberto Viani. Si diploma in Scultura nel 1972 e stabilisce la sua residenza a Venezia.
Dall'iniziale esperienza nell'ambito dello strutturalismo primario, verso gli inizi degli anni '70, la sua ricerca si evolve attraverso la "Minimal Art", fino ad una personale interpretazione della "Land Art". Dalla fine degli anni '70, fino ad oggi, crea installazioni monumentali inserite in ambienti aperti o in spazi definiti da preesistenti strutture architettoniche, con l'intento di operare una "modificazione d'ambiente" temporanea o permanente.
Realizza le sue installazioni in Italia e all'estero; sono presenti "installazioni permanenti" in Italia, Slovenia, Francia e Olanda.

22

**Figura 82 - Biografie di Maria Pia Fanna Roncoroni e Riziero Giunti, *Verifica 8+1=20!*, Mestre, 1999**

Tornando alla composizione del gruppo, si è evidenziato il carattere misto, fatto di otto artisti, tranne una: Sofia Gobbo, che svolse un ruolo fondamentale nella gestione del Centro.
La stessa Sofia Gobbo rinuncia a presentarsi in termini canonici, attraverso una biografia che avesse esposto la sua formazione e le sue esperienze artistiche, peraltro inesistenti, e preferì giustificare la sua presenza come operatrice "*spuria"* all'interno del gruppo e in alcuni casi proprio come "segretaria" firmando questa accezione il testo pubblicato nel catalogo della *Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti*[99]. Fu in effetti lei a tenere le fila delle attività del Centro, sia per la didattica che per la gestione dei documenti e delle opere che verifica 8+1 acquisì nel tempo.

### 2.3.2. – Didattica Arte Cinetica e programmata: sulla scia di Bruno Munari

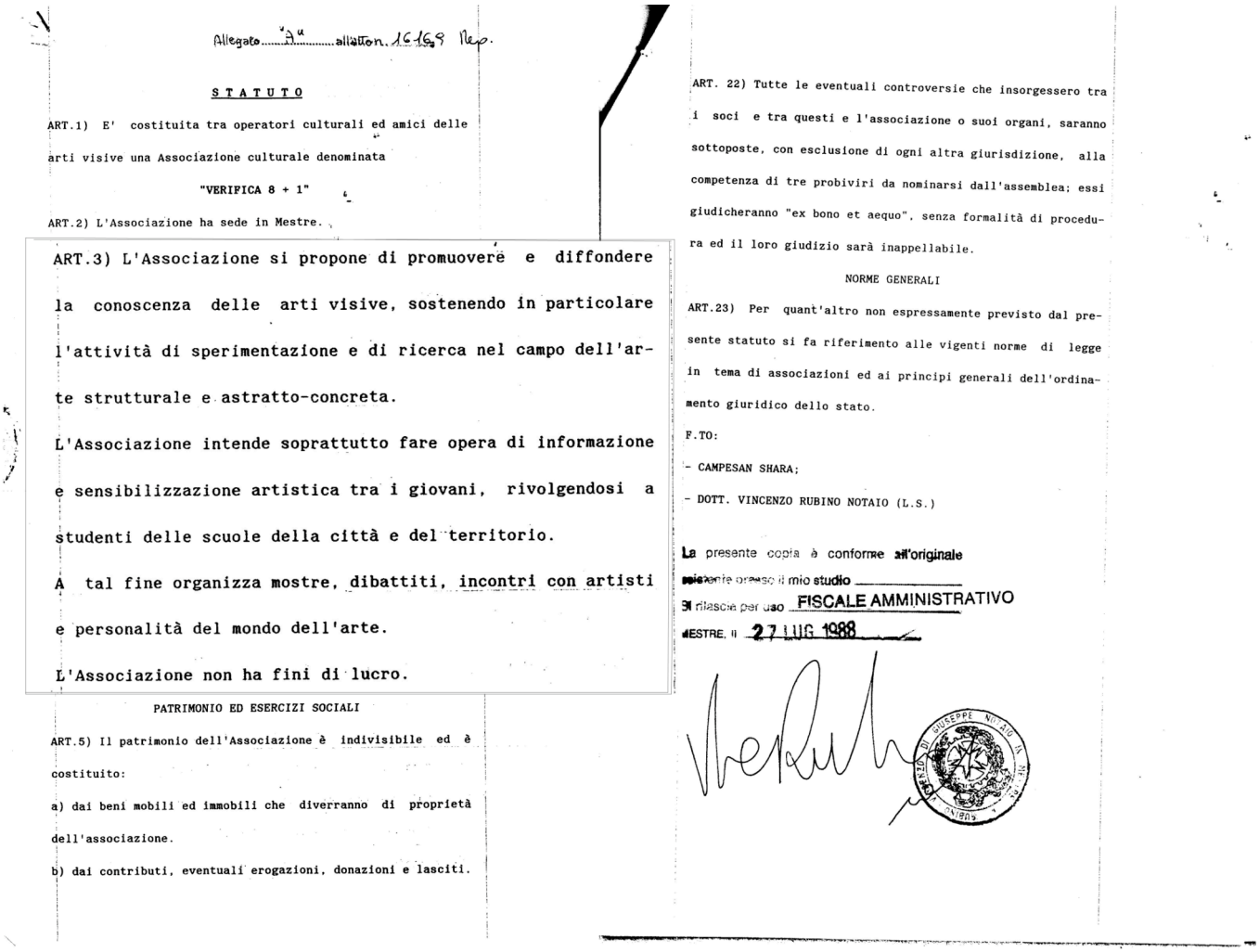
Come si legge dal *Manifesto dell'Associazione all'atto della sua costituzione* il collettivo si collocava al di fuori dei meccanismi commerciali e mirava alla promozione dell'arte programmata, cinetica e optical sul territorio.
Questa finalità, oltre che nel Manifesto, compariva anche nei punti dello statuto di costituzione dell'associazione, in particolare nel terzo:

> 3 - "L'associazione si propone di promuovere e diffondere la conoscenza delle arti visive, sostenendo in particolare l'attività di sperimentazione e di ricerca nel campo dell'arte strutturale e astratto-concreta.
> L'associazione intende soprattutto fare opera d'informazione e sensibilizzazione artistica tra i giovani, rivolgendosi a studenti della scuola della città e del territorio.

[99] Cfr. *Prima Rassegna Gruppi Autogestiti,* Op. Cit., pag. 112

A tal fine organizza mostre, dibattiti, incontri con artisti e personalità del mondo dell'arte.

L'associazione non ha fini di lucro."[100]



Allegato "A" all'atto n. 16169 Rep.

STATUTO

ART.1) E' costituita tra operatori culturali ed amici delle arti visive una Associazione culturale denominata

"VERIFICA 8 + 1"

ART.2) L'Associazione ha sede in Mestre.

ART.3) L'Associazione si propone di promuovere e diffondere la conoscenza delle arti visive, sostenendo in particolare l'attività di sperimentazione e di ricerca nel campo dell'arte strutturale e astratto-concreta.

L'Associazione intende soprattutto fare opera di informazione e sensibilizzazione artistica tra i giovani, rivolgendosi a studenti delle scuole della città e del territorio.

A tal fine organizza mostre, dibattiti, incontri con artisti e personalità del mondo dell'arte.

L'Associazione non ha fini di lucro.

PATRIMONIO ED ESERCIZI SOCIALI

ART.5) Il patrimonio dell'Associazione è indivisibile ed è costituito:

a) dai beni mobili ed immobili che diverranno di proprietà dell'associazione.

b) dai contributi, eventuali erogazioni, donazioni e lasciti.

ART. 22) Tutte le eventuali controversie che insorgessero tra i soci e tra questi e l'associazione o suoi organi, saranno sottoposte, con esclusione di ogni altra giurisdizione, alla competenza di tre probiviri da nominarsi dall'assemblea; essi giudicheranno "ex bono et aequo", senza formalità di procedura ed il loro giudizio sarà inappellabile.

NORME GENERALI

ART.23) Per quant'altro non espressamente previsto dal presente statuto si fa riferimento alle vigenti norme di legge in tema di associazioni ed ai principi generali dell'ordinamento giuridico dello stato.

F.TO:

- CAMPESAN SHARA;

- DOTT. VINCENZO RUBINO NOTAIO (L.S.)

La presente copia è conforme all'originale
rilasciata presso il mio studio
si rilascia per uso FISCALE AMMINISTRATIVO
MESTRE, li 27 LUG 1988

**Figura 83 - *Statuto di costituzione dell'Associazione* "Verifica 8+1", rinnovato nel 1988.**

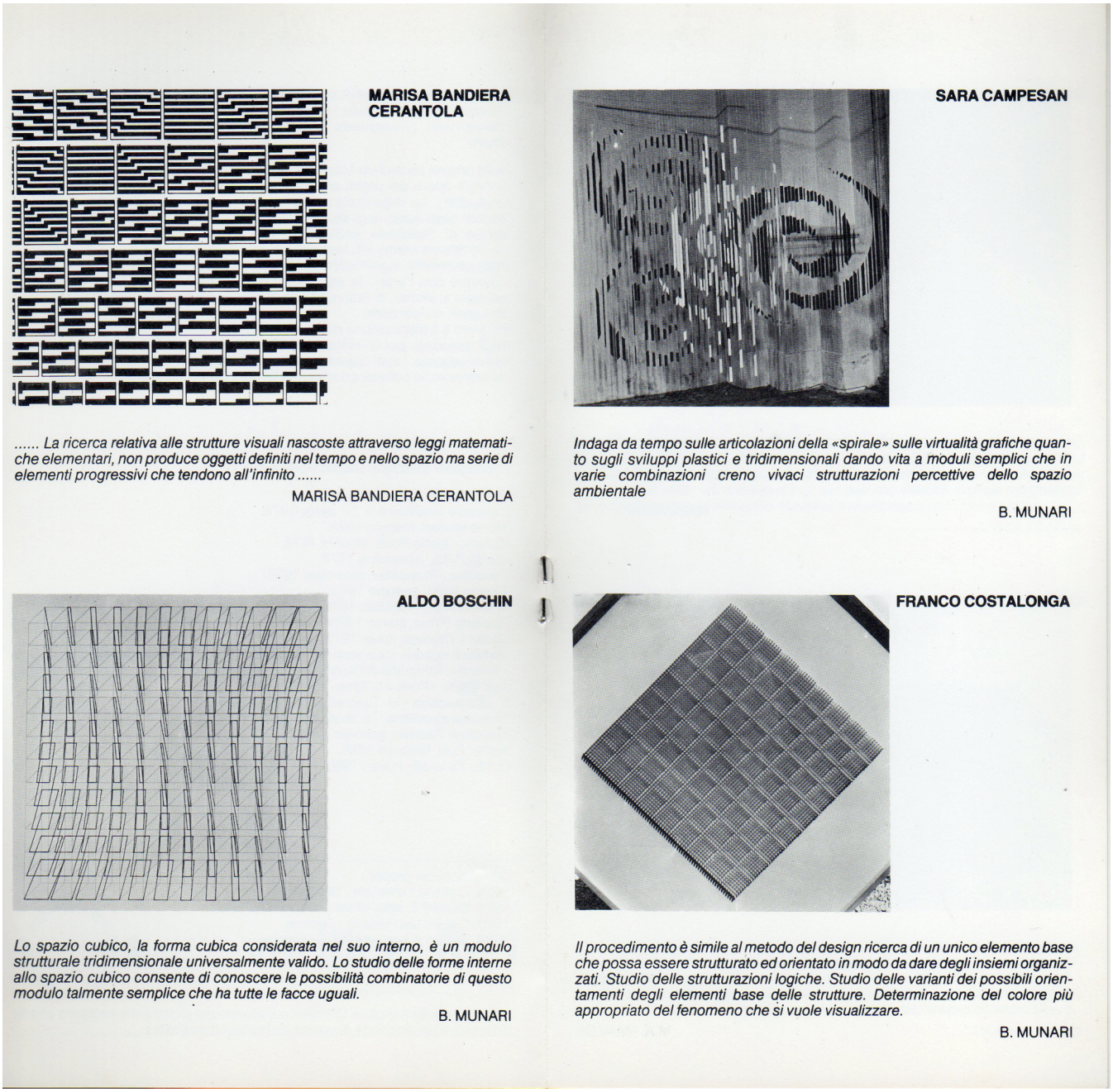
[100] Atto di costituzione del'associazione, 1978, rinnovato 1988.

Al di fuori dello spazio di Via Mazzini a Mestre, Il gruppo esponeva spesso come tale, ma ciascun operatore rispondeva del proprio lavoro.

Ad esempio nel 1978, alla Galleria Fumagalli di Bergamo; o nelle sedi di altri gruppi autogestiti come nel 1979, presso *Il Portello* di Genova, e *Ti.Zero* a Torino, o nel 1980 presso lo Studio d'Arte Il Moro a Firenze nell'ambito della *Prima rassegna dei gruppi autogestiti in italia*; nel 1981 a Venezia, presso la Fondazione Bevilacqua La Masa; nel 1989 in Venezuela presso la Galeria Universitaria de arte, Caracas Universidad Central de Venezuela.




**Figura 84 - Verifica 8+1 presso Lo studio d'Arte Il Moro, *I Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia*, pieghevole, fronte.**



**MARISA BANDIERA CERANTOLA**

*..... La ricerca relativa alle strutture visuali nascoste attraverso leggi matematiche elementari, non produce oggetti definiti nel tempo e nello spazio ma serie di elementi progressivi che tendono all'infinito .....*

MARISÀ BANDIERA CERANTOLA

**SARA CAMPESAN**

*Indaga da tempo sulle articolazioni della «spirale» sulle virtualità grafiche quanto sugli sviluppi plastici e tridimensionali dando vita a moduli semplici che in varie combinazioni creno vivaci strutturazioni percettive dello spazio ambientale*

B. MUNARI

**ALDO BOSCHIN**

*Lo spazio cubico, la forma cubica considerata nel suo interno, è un modulo strutturale tridimensionale universalmente valido. Lo studio delle forme interne allo spazio cubico consente di conoscere le possibilità combinatorie di questo modulo talmente semplice che ha tutte le facce uguali.*

B. MUNARI

**FRANCO COSTALONGA**

*Il procedimento è simile al metodo del design ricerca di un unico elemento base che possa essere strutturato ed orientato in modo da dare degli insiemi organizzati. Studio delle strutturazioni logiche. Studio delle varianti dei possibili orientamenti degli elementi base delle strutture. Determinazione del colore più appropriato del fenomeno che si vuole visualizzare.*

B. MUNARI

**Figura 85 - Verifica 8+1 presso Lo studio d'Arte Il Moro, *I Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia*, pieghevole, interno con alcune schede degli artisti.**



centro ricerche artistiche contemporanee

verifica 8+1

via mazzini, 5 - 30171 venezia-mestre - tel. 962.237

Il Centro ricerche artistiche contemporanee «Verifica 8 +» si è costituito in Venezia Mestre nell'aprile 1978 con lo scopo di aprire nella città uno spazio alla ricerca visiva, privilegiando la finalità didattica e rivolgendosi in particolare alle scuole.

Nella propria sede di via Mazzini 5, dopo una collettiva di apertura con presentazione di opere dei propri associati (operanti nel settore di ricerca concreta e strutturale), ha organizzato mostre di diversi artisti, coordinate anche con incontri degli autori cogli studenti di scuole cittadine (come l'Istituto Magistrale Statale «L. Stefanini», sezione sperimentale; l'Istituto Stat. d'Arte «Ai Carmini», le Scuole Medie «A. Manuzio» e «Bandiera e Moro»).
Particolarmente significative la lezione-proiezione del film di Bruno Munari «Giocare con l'arte», le esperienze di programmazione grafica dal disegno manuale al Plotter, di Antonio Niero, e la presentazione di operazioni estetiche col Laser, di Joël Stein.
Il Centro è a disposizione dei visitatori con la presenza costante in sede di uno degli associati, per lo sviluppo di una più approfondita lettura e analisi delle opere esposte. I suoi operatori inoltre partecipano a manifestazioni e interventi sul territorio, in collaborazione con altri centri e gallerie d'arte.

Esposizioni allestite al Centro Verifica 8 + 1:

Collettiva «Verifica 8 + 1», aprile 1978.
Bruno Munari, maggio 1978.
Horacio Garcia Rossi, ottobre 1978.
Giorgio Villa, novembre 1978.
Collettiva «Proposta», dicembre 1978.
Alberto Biasi, gennaio 1979.
Antonio Niero, febbraio 1979.
Gaetano Pinna, marzo 1979.
Norbert Thomas, aprile 1979.
«Pretesti quadri» (operatori del Centro Ti.zero di Torino), maggio 1979.
«Tracce», fotografia di Guido Cecere, giugno 1979.
Joël Stein, «Point a la ligne», ottobre 1979.
E. Stramacchia - M. Tancredi, novembre 1979.
Proposta dicembre '79, dicembre 1979.
Celestino Facchin, gennaio 1980.
Walter Fusi, febbraio 1980.
Guido Zanoletti, marzo 1980.

Operazioni del gruppo:
1978 Galleria Fumagalli - Bergamo
1979 Centro Ti.zero - Torino
1979 Centro del Portello - Genova
1980 Studio d'Arte «Il Moro» - Firenze

Il Centro ospita il gruppo Odradek cui aderiscono giovani che svolgono attività di ricerca e divulgazione di poesia contemporanea inedita.

**Figura 86 - Verifica 8+1, presso Lo studio d'Arte Il Moro, *I Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia*, pieghevole, interno.**

Per quanto riguarda la programmazione del Centro, questa fu inaugurata con una mostra collettiva nella quale venivano presentati gli operatori che ne facevano parte attraverso le loro opere.

Dopo questa, che fu più che altro un'introduzione, la prima mostra catalogata è stata quella di Bruno Munari dall'8 al 30 maggio 1978. Per l'occasione Munari elaborò il logo grafico del gruppo, costituito da nove linee, otto disposte in centro, più una adiacente.

centro ricerche artistiche concrete

# verifica 8+1

via mazzini, 5 - 30170 venezia - mestre

# Bruno Munari

Una mattina di ottobre del 1907 nasce a Milano Bruno Munari. Il suo primo viaggio importante lo conduce a Badia Polesine, dove vive in un grande albergo (del padre), antica residenza dei duchi d'Este. A venti anni è di nuovo a Milano dove incontra Marinetti, Prampolini e i futuristi della cosiddetta seconda ondata. E' in una di queste mostre che espone le sue prime « macchine inutili » appese al soffitto della galleria. Il nome ha successo e da allora egli è quello delle « macchine inutili ».
Si è sempre interessato parallelamente di ricerca estetica e di arte pratica, il che lo conduce a diventare un designer; e, ancor oggi, nella sua attività, mette lo stesso impegno nel progettare un oggetto d'uso o nel fare una ricerca visiva nel campo, poniamo, cinematografico.
Dopo le macchine inutili ha ideato oggetti di arte cinetica e proiezioni dirette a luce polarizzata, ecc. ecc.

**Mostra-incontro**

**Esposizione di opere**

Proiezione del film « Giocare con l'arte » presso l'aula Magna del Giordano Bruno - Mestre, per la Sezione Sperimentale dell'Istituto Magistrale Stefanini.

Il più recente lavoro di Bruno Munari fatto per il Museo di Brera con la collaborazione di Piero Polato, Renate Eco, Coca Frigerio, Nino Belgrano, Metta Gislon, Tonino Milite, Marielle Muheim, Roberto Facchinetti ha lo scopo di far conoscere attraverso la sperimentazione diretta le tecniche e le regole delle arti visive. Il Laboratorio è progettato per i bambini delle scuole elementari, ma è ampliabile anche alle scuole materne, e alle scuole medie. Alle scuole materne si daranno quelle tecniche più elementari adatte ai bambini, mentre per le scuole medie i temi saranno più approfonditi. Le tecniche e le regole sono estratte da opere d'arte visiva di qualunque epoca, antica o recente; e vengono presentate ai bambini sotto forma di gioco, con spiegazioni più visive che verbali. I bambini sono liberi di scegliere la tecnica o la regola che più piace, di sperimentarne anche più di una, e non viene dato loro nessun tema da svolgere. La conoscenza attraverso la sperimentazione stimolerà una progettazione creativa completamente libera. La conoscenza di questi elementi formativi del linguaggio visivo concorrerà a formare individui capaci di esprimersi anche nel campo delle comunicazioni visive di cui l'arte è lo stadio più alto e personale. La sperimentazione memorizza facilmente i dati e abitua all'osservazione più esatta delle opere d'arte. Le tecniche e le regole sperimentate a Brera sono solo un inizio di ciò che si può fare in questa direzione; altre tecniche e regole possono essere ricavate da altre opere d'arte a due o a tre dimensioni e date ai bambini con l'opportuna attrezzatura di strumenti e supporti. Dopo la sperimentazione alla Pinacoteca di Brera, il Laboratorio può essere costituito in qualunque museo e in qualunque scuola. L'esperienza di chi continuerà questo esperimento darà dei dati utili al perfezionamento continuo di questa iniziativa.

**I segni**

Ogni artista inventa o sceglie il segno che caratterizzerà il suo disegno. Il segno è la linea caratterizzata come texture, come spessore e materia che costituirà il disegno: Klee usava spesso il pennino per avere un segno sottile e nitido, talora usava anche un segno molto grosso; Hartung fa dei segni rapidi; Soulages un segno molto grosso e nero; altri artisti usano segni sgranati; Ben Shan usa un suo segno particolare fatto di briciole nere.
I giapponesi usano pennelli a forma di rapanello così da poter fare un segno sottilissimo se usano la punta o un segno grossissimo se usano il tondo.
Sul piano di gioco ci sono molti strumenti diversi e fogli bianchi per provare.

Bruno Munari sarà presente alla proiezione del mattino ore 10 e all'inaugurazione della mostra ore 18.

Lunedì 8 maggio 1978

Orario: 17 - 20
tutti i giorni

**Figura 87 - Verifica 8+1, volantino realizzato per la mostra di Bruno Munari, Centro Verifica 8+1, 1978, fronte e retro. In alto a destra il logo del Centro.**




**Figura 88 - Simone Viani, *Verifica 8+1*, catalogo della mostra presso la Fondazione Bevilacqua La Masa, 20 giugno-3 luglio 1981**

Quella di invitare Munari ad esporre per inaugurare il percorso espositivo del Centro non era stata una scelta casuale. Come è noto, Bruno Munari, oltre ad essere uno dei protagonisti indiscussi del panorama astratto concreto in Italia, si era dedicato intensamente alla ricerca sul design e sulla didattica artistica.

In questo senso, Munari diventava per il Gruppo un punto di riferimento e con la sua presenza si voleva dichiarare e riassumere la duplice identità del *Centro Verifica 8+1*, fondata sulla ricerca linguistico-visiva astratto-concreta e sulla didattica. È quanto emerge dalla dichiarazione scritta da Sofia Gobbo per il catalogo sulla *Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti,*[101] dove sottolinea l'importanza dello scopo didattico nelle attività del gruppo, sia per le competenze dei suoi operatori, molti dei quali attivi nell'insegnamento, sia per il desiderio di formazione e divulgazione dei linguaggi artistici.

[101] AA.VV. *Prima Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia*, Firenze, Edizioni il Moro, 1981




**Figura 89 - Verifica 8+1, *Verifica della verifica*, 1994. La cartolina non è datata, ma la stessa è pubblicata in *8+1=20!* ed è relativa alla mostra verifica della verifica.**

Così facendo *Verifica 8+1* presentava i suoi operatori interni, la propria identità e le finalità del progetto in due momenti separati e distinti.
La questione sulla ricerca del singolo e l'impegno del gruppo, che ebbe una natura di tipo gestionale e non di ricerca, si risolveva in termini programmatici:

> "Si è costituita a Venezia-Mestre un'associazione tra operatori di Arti Visive denominata «Verifica 8+1» con sede in Via Mazzini n. 5. L'associazione non ha scopi commerciali, né speculativi, ma vuole aprire uno spazio di ricerca visiva, privilegiando le finalità didattiche e rivolgendosi in particolare alle scuole. Esiste tra i promotori di questa associazione la volontà di costituire un Centro di documentazione e informazione che sia anche omento di contatto e di verifica per gli operatori artistici interessati."[102]

Un'attitudine diversa che trova eco nelle parole di Simone Viani del 1981, in

[102] Verifica 8+1, Statuto dell'Associazione, atto registrato, 1978.

occasione di una mostra presso la Fondazione Bevilacqua la Masa di Venezia dedicata al Centro:

> "Il Centro di verifica 8+1 è stato costituito nel 1978 dall'incontro di nove operatori impegnatisi ad offrire uno spazio aperto al dibattito ed all'informazione sulle molteplici esperienze artistiche contemporanee. I promotori (…) deliberatamente non hanno assunto l'immagine operativa del «gruppo» della condivisione di una univoca poetica o del progetto di fondazione estetica di un linguaggio comune."[103]

È chiaro che una gestione mirata, come quella condotta in questo caso, era una dimensione che favoriva il confronto e arricchiva le prospettive di ciascuno degli operatori coinvolti, ed in questo senso può essere utile alla ricerca dei singoli, ma era cosa ben diversa dal poter dire che si trattasse di un'attività artistica coordinata e di gruppo in cui la singolarità veniva messa in secondo piano.
Tra le mostre promosse e realizzate si ricordano oltre alla prima di Bruno Munari quella di Alberto Biasi[104] nel 1979 e di Paolo Scirpa[105] nel 1981.

[103] Simone Viani, "Verifica 8+1", in *Arte come ricerca, gruppo autogestito "Verifica 8+1"*, lo stesso testo è pubblicato nuovamente in *Prima Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia,* op. cit; et in *8+1=10!*, *Dieci anni alla ricerca dell'arte,* Mestre, Verifica 8+1, 1988
[104] Alberto Biasi (Padova 1937), protagonista dell'arte ottico-cinetica è uno dei fondatori del Gruppo Enne di Padova, del quale fece parte dal 1959 al 1967. Le sue opere si riconoscono per i ritmi sincopati e instabili di movimenti lineari e cromatici sulla superficie o nello spazio.
[105] Paolo Scirpa (Siracusa 1934), artista visivo, I suoi lavori più noti sono I *ludoscopi*, giochi di neon colorati inseriti in scatole di specchi, che moltiplicandoli ne amplificano la potenza visiva creando fughe infinite e suggestive.

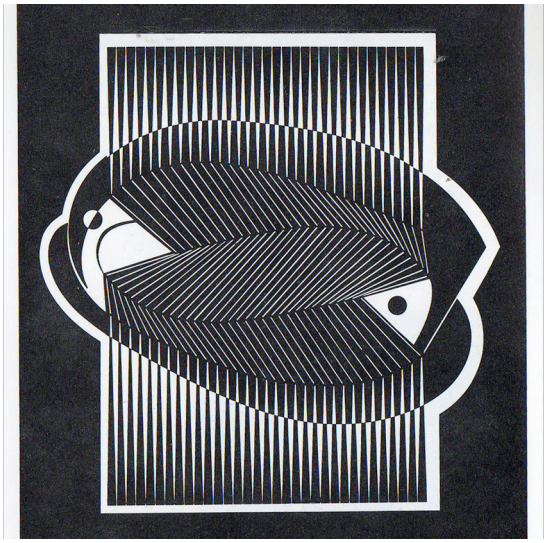


**Figura 90 - Alberto Biasi.**

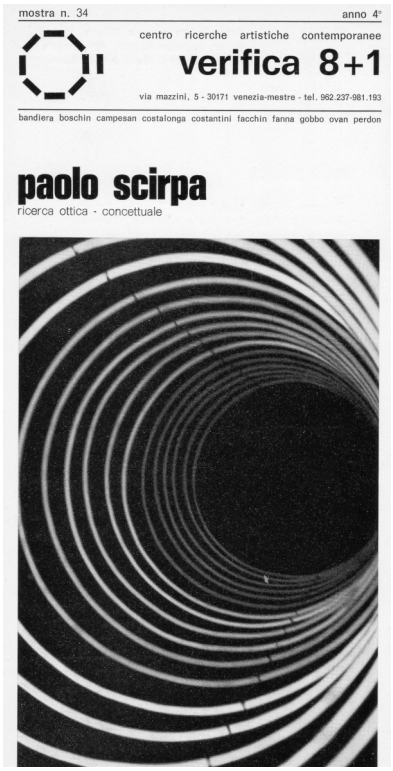
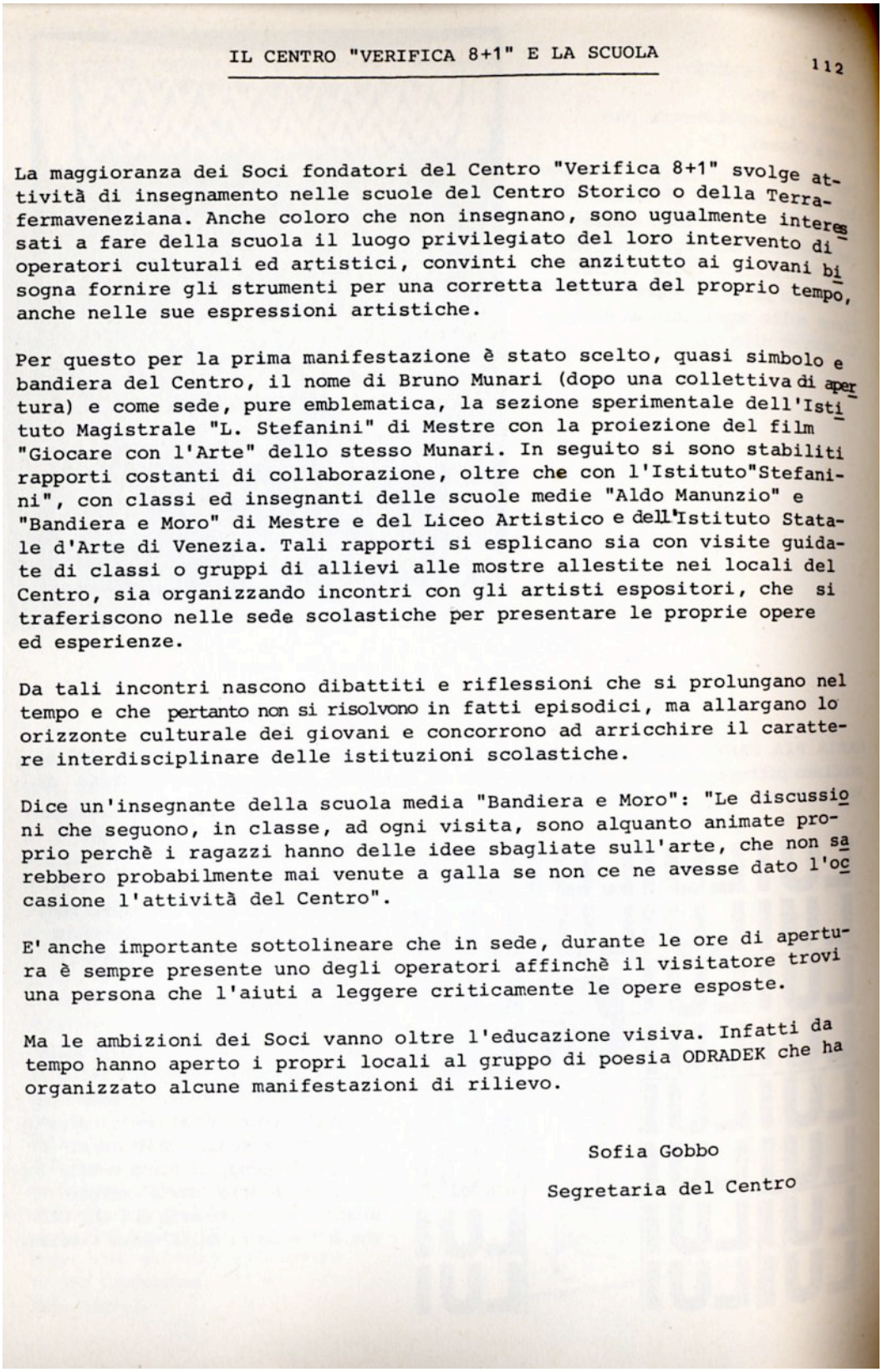



**Figura 91 - verifica 8+1, invito per la mostra di Paolo Scirpa, 17 ott. -12 nov. 1981**



IL CENTRO "VERIFICA 8+1" E LA SCUOLA 112

La maggioranza dei Soci fondatori del Centro "Verifica 8+1" svolge attività di insegnamento nelle scuole del Centro Storico o della Terraferma veneziana. Anche coloro che non insegnano, sono ugualmente interessati a fare della scuola il luogo privilegiato del loro intervento di operatori culturali ed artistici, convinti che anzitutto ai giovani bisogna fornire gli strumenti per una corretta lettura del proprio tempo, anche nelle sue espressioni artistiche.

Per questo per la prima manifestazione è stato scelto, quasi simbolo e bandiera del Centro, il nome di Bruno Munari (dopo una collettiva di apertura) e come sede, pure emblematica, la sezione sperimentale dell'Istituto Magistrale "L. Stefanini" di Mestre con la proiezione del film "Giocare con l'Arte" dello stesso Munari. In seguito si sono stabiliti rapporti costanti di collaborazione, oltre che con l'Istituto"Stefanini", con classi ed insegnanti delle scuole medie "Aldo Manunzio" e "Bandiera e Moro" di Mestre e del Liceo Artistico e dell'Istituto Statale d'Arte di Venezia. Tali rapporti si esplicano sia con visite guidate di classi o gruppi di allievi alle mostre allestite nei locali del Centro, sia organizzando incontri con gli artisti espositori, che si traferiscono nelle sede scolastiche per presentare le proprie opere ed esperienze.

Da tali incontri nascono dibattiti e riflessioni che si prolungano nel tempo e che pertanto non si risolvono in fatti episodici, ma allargano lo orizzonte culturale dei giovani e concorrono ad arricchire il carattere interdisciplinare delle istituzioni scolastiche.

Dice un'insegnante della scuola media "Bandiera e Moro": "Le discussioni che seguono, in classe, ad ogni visita, sono alquanto animate proprio perchè i ragazzi hanno delle idee sbagliate sull'arte, che non sarebbero probabilmente mai venute a galla se non ce ne avesse dato l'occasione l'attività del Centro".

E' anche importante sottolineare che in sede, durante le ore di apertura è sempre presente uno degli operatori affinchè il visitatore trovi una persona che l'aiuti a leggere criticamente le opere esposte.

Ma le ambizioni dei Soci vanno oltre l'educazione visiva. Infatti da tempo hanno aperto i propri locali al gruppo di poesia ODRADEK che ha organizzato alcune manifestazioni di rilievo.

Sofia Gobbo

Segretaria del Centro

**Figura 92 - Sofia Gobbo, *Il Centro Verifica 8+1 e la scuola*, in Prima Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia, Firenze, Il Moro, 1980**

2.3.3. – Trent'anni di "Immagine, parola e musica". Programma e collezione di Verifica 8+1




**Figura 93 - Verifica 8+1, *8+1=30!, Trent'anni alla ricerca dell'arte, catalogo delle attività del Centro Verifica 8+1*, Mestre, 2008, copertina del catalogo.**

Oltre alla ricerca cinetica e optical, nelle attività del centro trovavano spazio le sperimentazioni legate alla poesia visiva e sonora.

Colpisce la continuità che il Centro ha espresso durante i trent'anni di attività e la sua capacità di mantenere dei rapporti con altri esponenti di realtà collettive.

Oltre agli artisti già citati, dal 1978 al 2008 hanno esposto a Via Mazzini 5, Clotilde Vitrotto (Ti Zero di Torino) nel 1979; nel 1984 Mirella Forlivesi (Spazio Campo

Immagine) e Agostino Bonalumi, che era stato uno dei protagonisti del gruppo Azimut insieme a Enrico Castellani e Piero Manzoni; Fernanda Fedi e Gino Gini, del Centro Lavoro Arte,[106] in due mostre separate, e nel 1986 erano state esposte delle opere di Sonia Delaunay; di Vincenzo Accame nel 1987 e una collettiva sul movimento Madì Italia nel 2007.[107]

Inoltre nella sede del Centro era ospitata *Odradek* un'associazione composta tra gli altri da Riccardo Caldura ed Eva Viani, i cui scopi erano quelli di promuovere le nuove espressioni poetiche attraverso eventi e pubblicazioni. Tra le iniziative dell'Associazione Odradek si ricordano *Seratada*, *Reading con lettura di poesia dadaiste e interventi di musica jazz* (febbraio 1979) e *Ideazione, produzione e diffusione del fascicolo di poesia "Odradek I: scarti inediti per gli anni Ottanta"* (1979).

"Immagine, Parola, Musica" sono non a caso le tre parole con cui venne infatti riassunta l'attività del Centro nei cataloghi realizzati sulla propria attività[108].

Questi tre cataloghi sono il principale supporto di studio e ricerca per quanto riguarda l'attività del gruppo, e si fanno espressione di un desiderio di conservare e documentare le proprie operazioni, la propria attività e la propria storia, in maniera autonoma.

Quello sulla documentazione del lavoro svolto dal gruppo è infatti uno degli aspetti caratterizzanti la loro attività, e prese forma oltre che nei tre cataloghi in un apparto di documentazione sistematico, che ha dato origine ad una archivio completo e unitario, sull'attività del centro e sulla collezione che si è costituita negli anni. Ad ogni mostra veniva attribuito un numero progressivo, e per ogni esposizione gli artisti erano invitati a lasciare in dono un'opera, che veniva acquisita dall'associazione.

Quattrocentoquaranta, tante sono le opere acquisite dal Centro Verifica 8+1 in trent' anni. Una collezione di dimensioni notevoli e che racchiude l'attività del Centro e la ricognizione ampia di un panorama produttivo specifico, e cioè quello dell'arte optical, cinetica e programmata dal 1978 al 2008.

La conclusione di questa vicenda decennale è stata la donazione, delle opere della collezione e dell'archivio del centro verifica 8+1, avvenuta nel gennaio 2010, al

[106] Di loro si è già parlato nel paragrafo precedente poichè facevano parte del Collettivo Lavoro Uno e successivamente del Collettivo Lavoro Arte.
[107] Vd. L'elenco delle esposizioni in appendice
[108] Vedi sopra.

centro Culturale Candiani.

Quello della donazione è un gesto significativo, che racchiude in sé il segno di un rapporto con il territorio fondato sul dialogo e sulla continuità, e che è stato subito valorizzato dal Candiani con una importante mostra. *Experimenta*[109]*,* questo il titolo della *retrospettiva*, curata da Riccardo Caldura, che ha restaurato e messo in mostra circa 130 opere, che sono state selezionate dall'intera collezione.

A questo proposito è interessante sottolineare che la catalogazione delle opere in collezione Verifica 8+1, è stata eseguita grazie alla partecipazione degli studenti della classe quinta F, sez. Rilievo e catalogazione, del Liceo Artistico Statale di Venezia tra il 1999 e il 2001.[110] Un momento prezioso che ha visto conciliare le esigenze di una documentazione necessaria insieme a quelle didattiche.

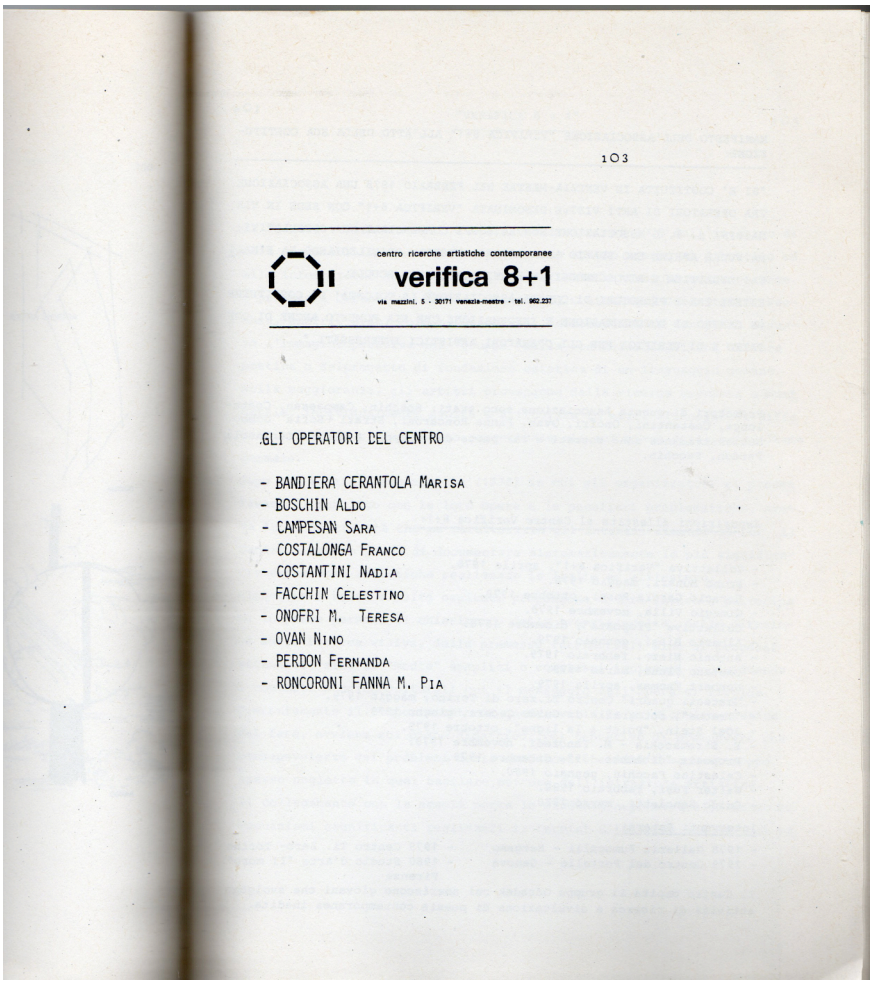
Una gestione, questa del Centro Verifica 8+1, che come già si è detto, si distingue per il suo carattere assiduo e per il suo radicamento nel territorio, conseguenza delle attività espositive e didattiche del centro.



**Figura 94 - Veduta interna del centro Verifica 8+1, fotografia non datata.**

[109] *Experimenta*, mostra a cura di Riccardo Caldura, dal 12 feb.- al 28 mar. 2010, Centro Culturale Candiani, Mestre (VE)

[110] Cfr. *8+1=30!*, *Trenta anni alla ricerca dell'arte,* Mestre, Verifica 8+1, 2008



103

centro ricerche artistiche contemporanee
verifica 8+1
via mazzini, 5 - 30171 venezia-mestre - tel. 962.237

GLI OPERATORI DEL CENTRO

- BANDIERA CERANTOLA MARISA
- BOSCHIN ALDO
- CAMPESAN SARA
- COSTALONGA FRANCO
- COSTANTINI NADIA
- FACCHIN CELESTINO
- ONOFRI M. TERESA
- OVAN NINO
- PERDON FERNANDA
- RONCORONI FANNA M. PIA

**Figura 95 - Verifica 8+1 in *Prima Rassegna dei gruppi Autogestiti*, edizioni Il Moro, Firenze, 1981**

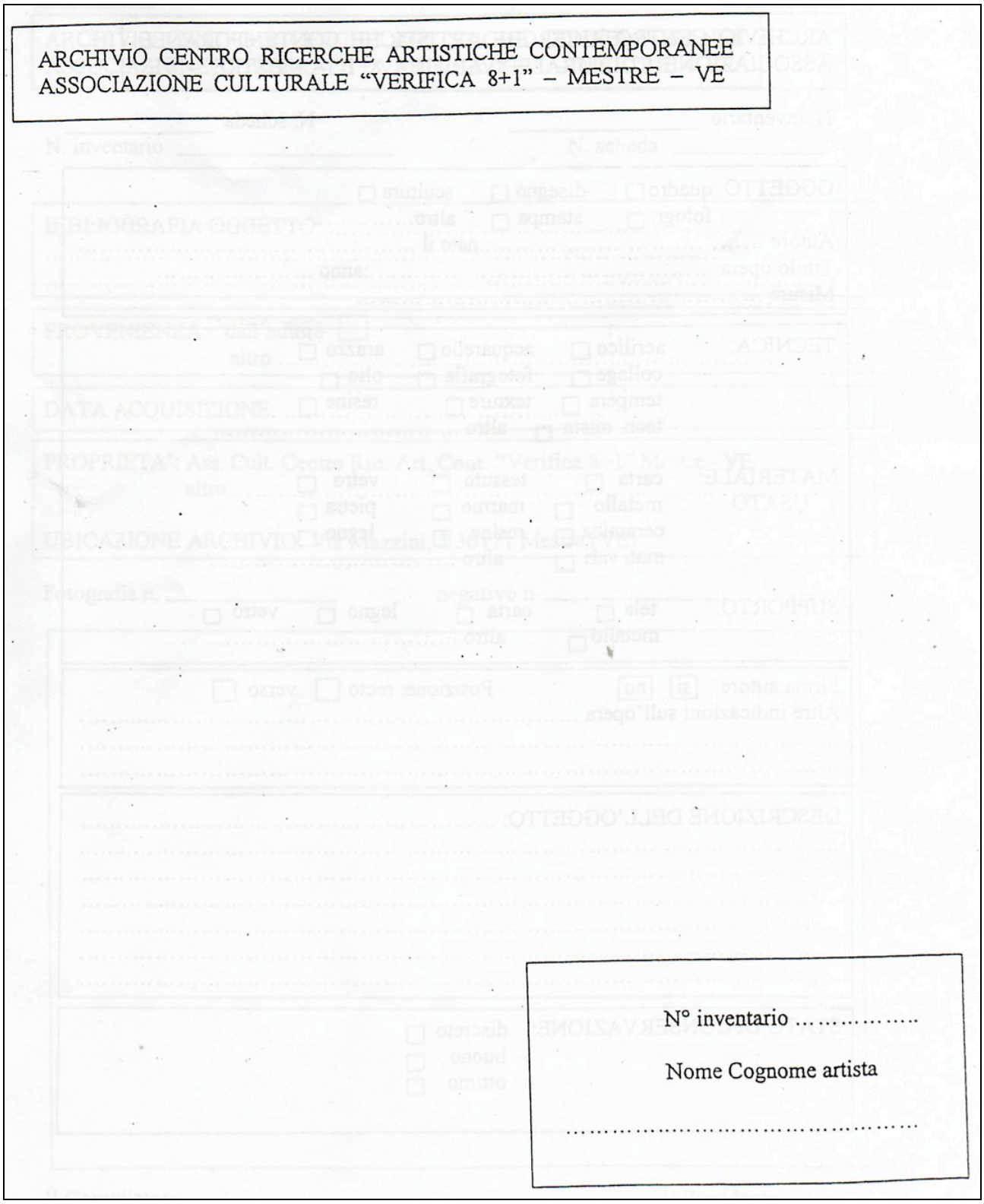



**Figura 56 - Verifica 8+1, Modulo per la catalogazione delle opere.**

**Capitolo 3**

# GRUP DE TREBALL E COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE

*Due esperienze europee a confronto*

Per aggiungere maggiore chiarezza ai margini di questa ricerca è stato particolarmente utile verificare la presenza di esperienze collettive attive in Europa e analoghe a quelle viste fino ad ora.

A questo proposito sono stati affrontati singoli casi emblematici, relativi a Spagna e Francia, per la vicinanza geografica e culturale dei due paesi.

In particolare sono stati visti il *Grup de Treball* (1973-75) di Barcellona, e il *Collectif d'Art Sociologique* (1974-77) di Parigi, che presero parte entrambi alla Biennale di Venezia del 1976.

Il *Grup de treball* è senza dubbio la realtà collettiva spagnola degli anni Settanta più significativa e radicale all'interno del proprio contesto e costituisce una pagina importante della vicenda artistica spagnola. Fu fondato nel 1973 a Barcellona e vi collaborarono numerosi artisti in maniera più o meno continuativa. Tra i tanti Antoni Mercader, Antoni Muntadas e Pere Portabella, diedero i contributi più significativi al gruppo.

L'idea di fondo su cui lavorava il collettivo era che l'arte avesse una funzione sociale, ed il lavoro di gruppo fosse funzionale a questo conseguimento, oltre ad essere espressione di una concezione materialista dell'arte, nel senso filosofico del termine.

Il *Grup de treball* esprimeva già, nella riduzione minimale del proprio nome, una parte dei suoi obiettivi e non ebbe esitazioni rispetto agi strumenti della propria attività artistica che da subito fu identificata come concettuale. Le loro opere furono documenti relativi ai risultati di indagini e ricerche sul sistema dell'arte o sui dibattiti di cui si fecero protagonisti.

Sull'altro versante dei Pirenei, a Parigi, si muoveva il *Collectif d'Art Sociologique*. Fondato nel 1974 dal gruppo eterogeneo di Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thenont. Il collettivo cercava di risolvere programmaticamente il rapporto tra arte e sociologia, unendo gli strumenti di entrambe le discipline, partendo dall'inchiesta ed elaborando diversamente la sua divulgazione, attraverso i metodi artistici facendo sempre attenzione alle forme della comunicazione di massa. Il collettivo riconosceva l'eredità dei movimenti fluxus, del dadaismo, del proletkult, ma i suoi protagonisti non si definivano un'avanguardia, né tantomeno artisti concettuali.

## 3.1. – Grup de Treball. Arte Concettuale in Spagna e Politiche culturali al centro del dibattito

### 3.1.1. – Arte concettuale in Spagna. Un esordio dibattuto

Nella situazione artistica Spagnola della prima metà del decennio in questione, si delinea una consistente diffusione dell'arte concettuale e lo svolgersi di un vivace dibattito intorno a questa.

Siamo negli anni immediatamente precedenti alla morte del Generale Franco e al termine della sua dittatura, la più duratura del XX secolo in Europa occidentale (dal 1939 al 1975).

È del 1973 il dibattito tra Antoni Tapies e il Grup de Treball intorno all'arte concettuale. Nello stesso anno si tenne a Banyoles la *Cinquina UCE*, un incontro nazionale sulle realtà artistiche che operavano nell'ambito concettuale. Nel 1974 a Madrid venne organizzato, dagli istituti Tedesco, Britannico e Italiano, il ciclo di interventi "Nuevos comportamientos artisticos".

Le caratteristiche del dibattito vertevano tutte intorno alla specifica interpretazione che i gruppi catalani attribuivaono alla pratica concettuale. Si trattava, sì, di un'arte che s'interrogava su sé stessa, ma soprattutto l'arte concettuale era vista come una via d'uscita dai meccanismi di produzione culturale e artistica gestiti dalla classe dominante.

L'influenza delle teorie marxiste e leniniste in questo dibattito era forte e la società era serratamente divisa in classi.

Come in altri paesi all'arte concettuale venne attribuita la facoltà di liberarsi dell'oggetto/feticcio/merce, alla quale corrispondeva la possibilità di introdurre una rottura nei meccanismi produttivi di matrice capitalista.

Non era troppo celata dietro a queste affermazioni la critica alle politiche culturali ufficiali.

Mentre l'altra faccia del dibattito esprimeva le posizioni di intellettuali e artisti affermati, che si mostravano scettici verso le reali possibilità sovversive del nuovo linguaggio artistico, non solo per quanto riguardava l'apparato sociale, ma soprattutto rispetto a quello artistico.
Queste posizioni furono tradotte, espresse e riassunte proprio dal dibatto che sorse tra Antoni Tapies ed il *Grup de Treball*.
Il primo documento fu un testo di Carles Santos *Informaciò d'Art Concepte a Banyoles*, del febbraio del 1973, nel quale l'autore considerava l'affermarsi di nuove tendenze artistiche sul territorio che determinavano:

> "Un nuovo punto d'osservazione sul meccanismo di celebrazione plastica, sostituito da un meccanismo di interrogazione dell'arte sull'arte[111]"

A quest'affermazione fu quasi immediata la risposta di Antoni Tapies, che all'epoca era un protagonista indiscusso della scena artistica e intellettuale, non solo catalana ma spagnola. Tapies, pittore informale, aveva già fatto parte del gruppo *Dau al Set* nell'immediato dopoguerra, contribuendo al recupero di una dimensione internazionale della scena artistica locale.
La critica del noto artista uscì su *La Vanguardia,* e inaugurò un ciclo di collaborazioni tra l'artista e il quotidiano catalano più letto. Oggetto della discussione divenne quella che egli stesso chiamava *ingenuità*, nell'attribuire valenza rivoluzionaria alla pratica concettuale e nell'affidarsi a teorie estere marxiste e leniniste che appartenevano ad una tradizione americana e poco avevano a che vedere con i percorsi locali.
Tapis iniziò così la sua digressione:

> "È interessante analizzare le intenzioni e le impressioni causate dall'arte concettuale *del extranjero* – in parte proiettato da specifiche situazioni americane, comparndole con alcune delle interpretazioni che ne danno alcuni

[111] Carles Santos, *Informaciò d'Art Concepite 1973 a Banyoles,* febrer 1973. Trad. Daniela Voso; tratto da *N. Selles, Art, política i societat en la derogació del franquisme.* 1999. Llibres del Segle, ed. Gaüses.

> promotori e critici tanto da qui che da lì. Dato anche conto delle differenze significative con cui prende forma e si mette in atto la nostra versione locale."[112]

A questo punto Tapies continuava con l'elencare le ultime avanguardie artistiche: gli *ismi* della seconda metà del Novecento, mettendo prima di tutte l'Arte povera, il Minimalismo, la Land art, l'Happening. Citava Juan Brossa e Joan Mirò come precursori della pratica concettuale, mettendo in discussione l'originalità della stessa:

> "Per questo, quello che sorprende è che alcuni spettatori o critici del concettualismo, intendano i suoi protagonisti come i nuovi pericolosi *Enfants terribles* che desiderano rompere con tutti i movimenti artistici e poetici avanguardisti del recente passato senza distinzione alcuna. E in prima fila come profeti contro le strutture stesse della società."[113]

Tapies continuava ad argomentare la sua critica citando Acconci, Graham, Dibbetts, e Oppenheim a testimoni del fatto che il loro lavoro non potesse screditare o annullare quello di maestri come Picasso o Mirò. Alla stessa maniera espresse la sua perplessità sulle possibilità dell'arte concettuale di ribaltare il sistema di mercanti e musei, fino a sottolineare la contraddizione insita in una rete che contestava il sistema, pur muovendosi tra gallerie e musei.
Ed è a questa provocazione di Tapies che il *Grup de treball* rispose approfittando del mezzo a stampa e della querelle per esprimere la propria poetica, assumendo visibilità.

### 3.1. 2. - *Grup de treball*, Barcelona, 1973-75. Prove di arte sociale e collettiva

Il Grup de Treball svolse la sua attività dal 1973 al 1975, anche se si contano degli interventi almeno fino al 1977.

[112] Antoni Tapies, *Art Conceptual Aquì,* in "La Vanguardia Espanola", 14 marzo 1973, pubblicato in *Idem*. Trad. Daniela Voso.
[113] Idem.

La prima apparizione pubblica del gruppo catalano si lega proprio al dibattito di cui si parlava, che coinvolse più di un soggetto, protraendosi con botta e risposta su diverse riviste. Il Grup de Treball fece di questo dibattito parte del proprio lavorto di ricerca, pubblicandone una parte in occasione dell'evento *Nuevos comportaminetos artisticos*, che si tenne a Barcellona nel 1974 e al quale presero parte.

Allo stato attuale é difficile stabilire con esattezza e precisione quali furono i protagonisti del Grup de treball, che di volta in volta vedeva aumentare o diminuire i nomi dei firmatari. Quel che si può affermare è la diversità delle professionalità e delle attitudini che questi operatori culturali mettevano a confronto.

La costituzione del gruppo si legava ad una concezione sociale dell'arte e alla necessità di trovare una via d'intervento nella realtà, attraverso collaborazioni dirette con i quartieri di riferimento, lo studio dei meccanismi di comunicazione e altre attività.

Il documento che il Grup di Treball propose all'istituto di cultura tedesco, in data 2 ottobre 1973, con una proposta di lavoro, è stato un esempio eloquente del tipo di attività che essi intendevano svolgere.

In particolare, emerge come di fronte ad una denuncia sulle conseguenze di una produzione culturale dominante, alla quale attribuivano l'isolamento dell'arte, la colonizzazione artistica e culturale, la mancanza di informazioni e di mezzi economici, la sottomissione dell'arte e dell'artista al mercato, il Grup de Treball proponeva un intervento teorico pratico sul linguaggio, attraverso mostre, film, testi e azioni, discussioni, incontri, pubblicazioni relative alle attività svolte e agli interventi nel quartiere.

Per quanto riguarda invece quelle che Argan chiamò *Le ragioni del gruppo*[114], il Grup de treball non lavorava in *équipe* come traslazione di un'attitudine scientifica al campo artistico, ma individuava nel gruppo "una disciplina necessaria e coerente con una concezione materialista della produzione artistica"[115].

Dopo l'esordio chei aveva visti protagonisti del dibattito con Tapies, la loro prima uscita come gruppo artistico fu nel 1973 al congresso che si tenne a Prada de Conflent, nei Pirenei occidentali dove portarono un lavoro sulle quotazioni delle

[114] *Op. cit.*

[115] Mercader et. Al. *Documento di risposta ad Antoni Tapies,* maggio 1973, pubblicato in N. Selles, *cit*.

opere degli artisti che avevano partecipato alla manifestazione internazionale *Documenta* di Kassel nel 1968 e nel 1972.

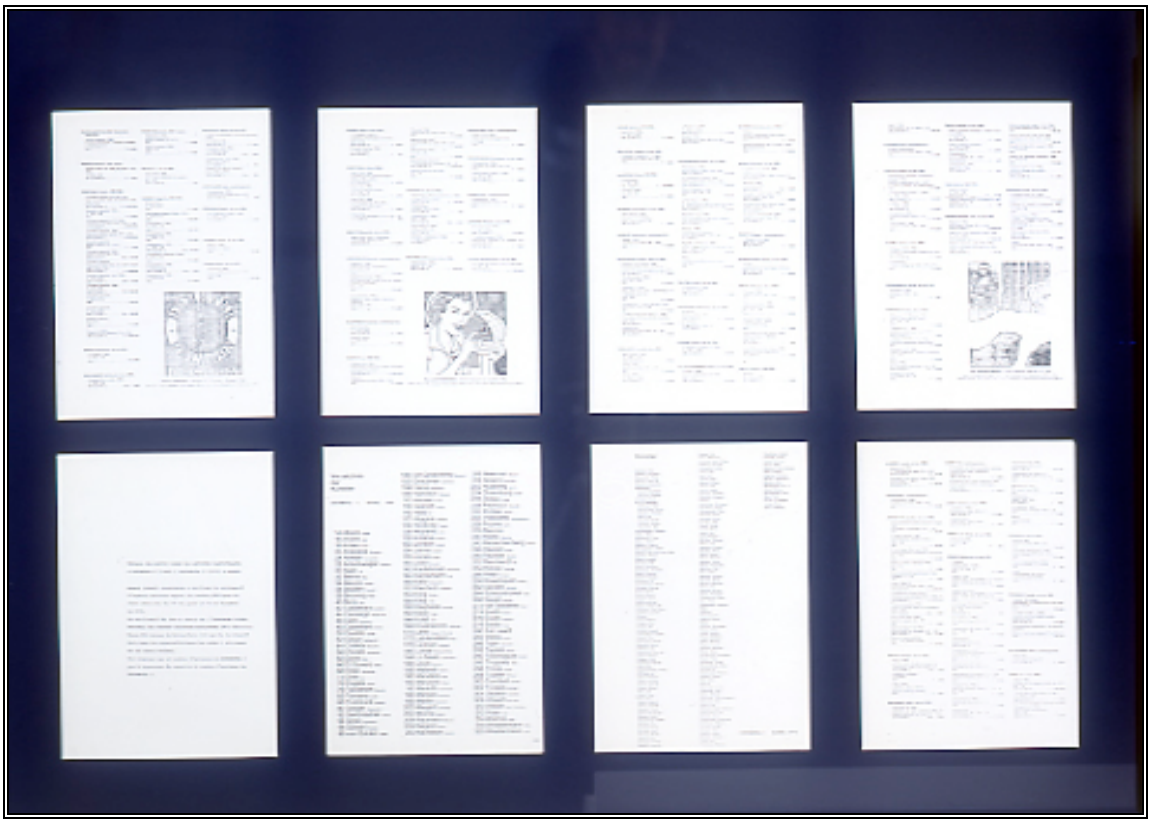


**Figura 96 - Grup de Treball "Treball col·lectiu sobre els artistes participants a Documenta 4 (1968) i Documenta 5 (1972) a Kassel", 1973 Collage/ disegno/ materiale grafico. Fotocopia sopra carta 8 fogli: 29,7 x 21 cm l'uno. Collezione MACBA. Consorci Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Donazione Grup de Treball.**

Il gruppo prese parte anche al ciclo *Nuevos comportamentos artistico*, organizzato dagli istituti di cultura tedesco, britannico e italiano di Madrid (marzo 1974), quando, come si è accennato, presentò degli estratti del dibattito che si era tenuto sul quotidiano *La Vanguardia*, con Tapies.

La riflessione sui mezzi di comunicazione era infatti uno dei punti di riflessione del gruppo, che rivendicava la necessità di appropriarsi di questi veicoli in maniera orizzontale come risposta all'esigenza di diversificare la proposta culturale evitando una "cultura viziata ed elitaria, strumento di classe", per usare il loro stesso linguaggio.

Uno dei lavori emblematici del gruppo è quello apparso sulle pagine degli annunci del quotidiano *La Vanguardia Espanola* nei mesi di giugno e luglio del 1973. In

questo caso il gruppo ironizzava sui mezzi di comunicazione pubblica e privata, anche in riferimento alla situazione di censura della dittatura.

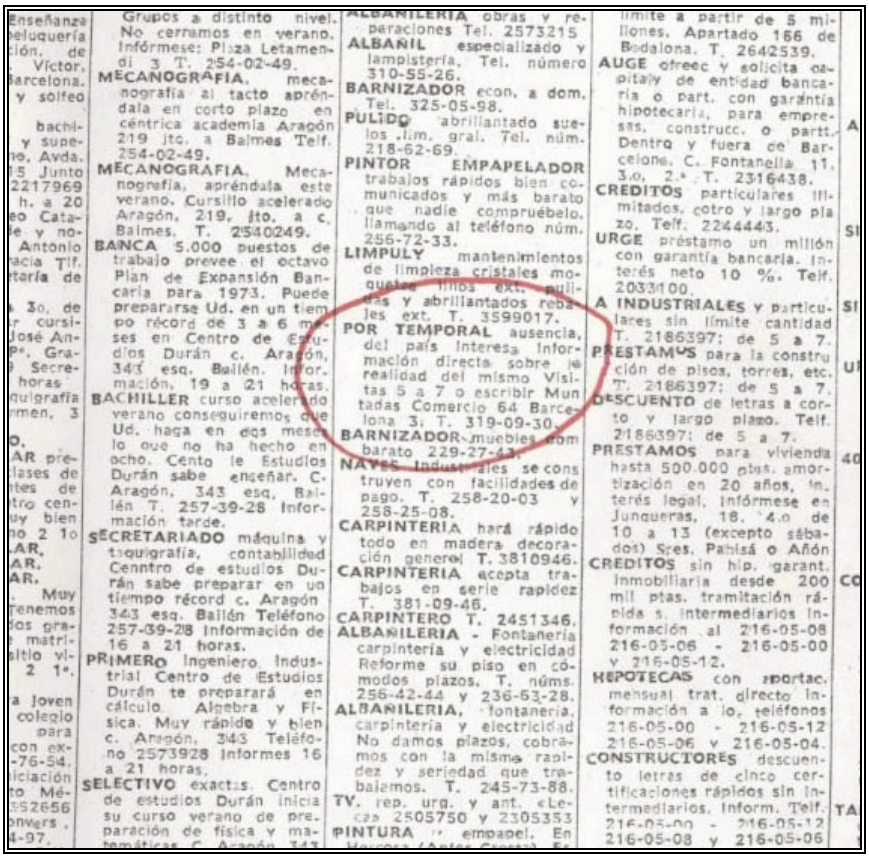


**Figura 97 - Grup de Treball, Annunciamos, Collage, disegno, materiale grafico, Paper de diari i retolador 13 fulls : 49,5 x 34 cm c/u. Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d´art de la Generalitat de Catalunya i donació Grup de Treball Reg. 491**

È del 1975 il loro ultimo lavoro: *Champ d'attraction. Document Travail d'information sur la presse illégale des Pays Catalans*, presentato alla 9ª Biennale di Parigi lo stesso anno e successivamente alla Biennale Veneziana del 1976 all'interno della sezione *Spagna avanguardia artistica e realtà sociale. 1936-1976*.



**Figura 98 – Grup de Treball, *Champ d'attraction. Document. Travail d´information sur la presse illégale des Pays Catalans*. (Campo d'attrazione. Lavoro di informazione sulla stampa illegale in Catalogna. 9^ Biennale di Parigi), 1975. Fotografie, Adesivi a colori, 11 pezzi, 143,5 x 92,5 cm l'uno.**
**Courtesy: MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona**

Il lavoro presentava una ricognizione della stampa clandestina spagnola del periodo franchista, attraverso immagini e testi grafici, e soprattutto una selezione di testate e pubblicazioni.

All'epoca in cui questo fu presentato le tensioni politiche erano ancora forti e pertanto molti dei lavori esposti rimasero anonimi e non furono pubblicati nel catalogo della Biennale Spagnola.

Per quanto riguarda la Biennale Italiana l'intervento è citato nel catalogo relativo e risulta inserito nella sottosezione *Riduzioni* insieme ad un lavoro di Antoni Muntadas e Francesc Torres.

## 3.2. – Collectif d'Art Sociologique

Parigi, 1974-1977
Hervé Fischer, Fred Forest, Jean Paul Tehnot

### 3.2.1. – Collettivo d'arte sociologica. Atto di fondazione e prospettive d'intervento

Il *Collectif d'art Sociologique*, fu fondato a Parigi nel 1974 da Jean Paul Thenot (1943), psicoterapeuta, Hervé Fischer (1941), sociologo e Fred Forest, artista che ancora oggi indaga i rapporti tra arte e comunicazione.
L'eterogeneo *Collettivo d'arte sociologica*[116] nacque dal desiderio di portare avanti in forma collettiva delle indagini sociologiche sulla realtà, attraverso la pratica artistica e in particolare utilizzando come strumenti l'inchiesta, la documentazione e gli interventi pubblici. Lo studio dei mezzi di comunicazione era un aspetto importante della loro attività, tanto che pubblicarono su *Le monde* il loro atto di fondazione[117].

> *Manifesto 1- collettivo di arte sociologica*
> Le Monde, 10 ottobre 1974
>
> Hervé Fischer, Fred Forest e Jean-Paul Thénot hanno deciso di costituire un Collettivo di arte sociologica che possa funzionare come struttura di lavoro atta ad accogliere tutti coloro la cui ricerca e la cui pratica artistica abbiano per tema fondamentale il fatto sociologico e il legame tra arte e società.
> Il Collettivo di arte sociologica rileva l'apparizione di una nuova sensibilità al dato sociale legata al processo di massificazione. I modelli attuali di questa sensibilità non sono più quelli dell'uomo individualizzato rispetto al mondo che

[116] Da qui in avanti il Collettivo in oggetto viene menzionato in italiano.
[117] *Collectif d'Art Sociolgique*, in "Le Monde", 10 ott. 1974.

lo rispecchia, ma quelli legati al rapporto dell'uomo con la società che lo produce.
Il Collettivo di arte sociologica, con la sua pratica artistica tende a mettere l'arte in discussione e in evidenza i fatti sociologici, a "visualizzare" l'elaborazione di una teoria sociologica dell'arte. Esso fa ricorso fondamentalmente alla teoria e ai metodi delle scienze sociali. Fa parte delle sue finalità creare, mediante la pratica, un campo di ricerca e di esperienza per la teoria sociologica.
Il Collettivo tiene conto delle tendenze ideologiche tradizionali dei pubblici ai quali si rivolge. Ricorre ai metodi dell'animazione, dell'inchiesta, della pedagogia. Mentre mette l'arte in rapporto col suo contesto sociologico, indirizza l'attenzione sui canali di comunicazione e di diffusione, tema nuovo nella storia dell'arte e che implica anche pratica nuova.

Parigi 7 ottobre 1974

La teoria dell'arte sociologica si deve ad Hervè Fischer sociologo e accademico che si è avvicinato all'arte attraverso la pittura e che ad un certo punto ha messo in discussione questo mezzo come strumento di applicazione dell'arte alla sociologia[118]:

"Il concetto di arte sociologica è stato fin dall'inizio un concetto critico, nato dal rifiuto di una situazione precisa e mirante a trasformarla, senza sapere ancora come, né con *quali* scadenze prevedibili."[119]

Un'affermazione piuttosto criptica e suscettibile di numerose interpretazioni, e con la quale però si riconosce una certa vaghezza all'origine di questa tendenza, nata dall'esigenza di esplorare i luoghi di congiunzione pratica tra l'arte e la sociologia:

"Unire i concetti di sociologia e di arte non significava semplicemente l'apertura di un nuovo territorio per l'arte, quanto la possibilità di armarsi in un concetto dialettico – curiosamente alcuni vi hanno voluto vedere un pleonasmo – associando due contrari, l'uno la sociologia rinviante alla razionalità, l'atro

[118] Per le informazioni su Fischer, sull'arte sociologica e sul collettivo si faccia riferimento a Hervé Fischer, *Teoria dell'arte sociologica,* trad. 1979, Milano, La Salamandra
[119] H. Fischer, *op. cit.*, pag. 15

> l'arte all'irrazionalità, al fine di procedere criticamente proprio in relazione a questi due"[120]

campi segnati dalla tradizione idealista. Significava voler produrre la contraddizione necessaria in una cultura "mistificata."[121]
Sulle posizioni espresse da Fischer nel tentativo di definire l'arte sociologica e circoscriverne l'oggetto d'indagine si riscontrano alcune affermazioni equivoche:

> "Molti hanno obiettato che l'arte sociologica non è arte, ma semplicemente sociologia. Eccellente mezzo per liberarsi di una pratica che evidentemente dà fastidio."[122]

Qua sembra che si voglia liberare dall'appellativo di pratica sociologica, ma più avanti lo stesso Fischer afferma, in maniera contraddittoria, che la loro arte è sociologia e in particolare sostiene quanto segue, in relazione al suo lavoro, che definisce:

> "Un esercizio critico della sociologia rivolto alla pratica artistica"[123]

In altri termini, l'idea del *Collectif* era quella di far sì che la critica sociologica, quindi lo studio sociologico, intorno all'arte, si svolgesse con i medesimi strumenti del fare artistico: una sociologia dell'arte messa in atto attraverso l'arte. Ma i mezzi non potevano più essere pittura e scultura, come aveva già sperimentato Fischer, sentendo ad un certo punto l'esigenza di percorrere nuovi territori che legassero la sociologia, l'arte e la comunicazione.

[120] *ibidem*.
[121] *ibidem*.
[122] *ibidem*. Relativamente alle presunte obiezioni nei confronti dell'Arte Sociologica, Fischer non indica nessun riferimento specifico, né autori ai quali far risalire la provenienza di una critica.
[123] *Ivi*. Pag. 17



ET DES SPECTACLES

LE MONDE — 10 octobre 1974 — Page 21

*À la VII^e Biennale internationale des antiquaires*

## Le congrès s'amuse, porte Maillot

## La recherche lente des peintres bulgares contemporains

GALERIE DE PARIS
14 PLACE FRANÇOIS 1er
MICHEL CIRY
vernissage le mardi 15 octobre de 17 h à 21 h
15 octobre - 23 novembre

FERNAND LÉGER

PROSCENIUM

GAL. CLAUDE JORY

Bérard

A. HUBERT

L'ŒIL

galerie verrière
ANTOINE TRIBOULET
TAPISSERIES

COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE

GALERIE DE LA TOURNELLE
JEAN - MARTIN

Wally Findlay Galleries International
exposition
Louis Fabien
20 sept. - 15 oct.

GALERIE ANDRÉ PACITTI
MÜHL
Aquarelles

GALERIE MAURICE GARNIER
SINKO

**Figura 99 - Collective d'art Sociologique, *Manifesto di fondazione,* pubblicato su Le Monde 10 ott, 1974. porta la data del 7 ottobre 1974 ed è firmato da Hervé Fischer, Fred Forest e Jean Paul Thenot.**

Come in sociologia, la finalità dell'arte sociologica avrebbe dovuto essere quella di prendere coscienza e diffondere consapevolezza delle condizioni di vita reali, affinché si apportassero i cambiamenti necessari non solo in ambito artistico, ma anche in ambito critico e sociologico.

Inchiesta, documentazione, animazione e coinvolgimento diretto del pubblico erano quindi gli strumenti del collettivo d'arte sociologia.

### 3.2.2. – Arte, Sociologia, e Comunicazione, prove di coesistenza

Uno dei lavori più rappresentativi del collettivo fu *La Farmacia Fischer & Co.*, presentato per la prima volta nel 1975 al Museo Galliera di Parigi e successivamente riproposto in altre sedi, da Buenos Aires al Canada[124].




*La Farmacia Fischer & Soci nel febbraio 1976 durante un intervento in Piazza Duomo, a Milano*

**Figura 100 - *La Farmacia Fischer & Co.*, Milano 1976. L'immagine è tratta da H. Fischer, *op. cit.***

Consapevoli delle nuove possibilità espressive sdoganate da Situazionismo e Fluxus, il Collettivo d'Arte Sociologica si armava di un camice bianco, due flaconi di pillole (non specificate), un banco ed altri oggetti utili a creare un ambiente che ricordasse quello di una farmacia. Così le persone erano invitate ad interagire esponendo i propri problemi, come se avessero avuto un farmacista vero e proprio davanti a loro. Ma i problemi da affrontare erano i mali sociali e le cure erano *La pillola per votare, la pillola del collezionista, la pillola del critico, la pillola per fare figli* ecc…

[124] Cfr. H. Fisher, *op. cit.*

Si trattava chiaramente di un'interpretazione ironica dei metodi sociologici, che offriva la possibilità di fare inchiesta e diffondere una posizione critica, creando una coscienza d'analisi nelle persone invitate al confronto. In altri termini si cercava di denunciare una condizione di malessere sociale, ironizzando sul meccanismo del rimedio farmacologico.

Come è stato in precedenza accennato, il collettivo francese prese parte alla 37ª Biennale veneziana[125], su invito di Pierre Restany, commissario del padiglione francese dell'edizione del 1976.

È noto che Pierre Restany (1930-2003) è stato un critico militante francese, di grande influenza e prestigio già dai primi anni Sessanta, e a lui si deve la definizione del movimento artistico del *Nouveau Realisme* (1960), al quale si riferiscono artisti come Yves Klein, Daniel Spoerri, Christo, Arman e César, che recuperarono le avanguardie surrealiste e dada, pensando una nuova forma di realismo, che partisse direttamente dalla realtà.[126]

L'episodio veneziano non fu però gratificante per il collettivo che scrisse una lettera aperta al presidente della Biennale in carica, Carlo Ripa di Meana, lamentando la mancanza di accoglienza e la scarsa considerazione che avevano ricevuto da parte dell'istituzione lagunare, che non avrebbe permesso la realizzazione del progetto artistico proposto dal gruppo e a cui non avrebbe neanche retribuito le spese dei costi di viaggio e alloggio:

> "Signor Presidente,
>
> Abbiamo già avuto occasione di esporle la situazione del collettivo d'arte sociologica che si trova, per mancanza di sovvenzioni, nell'impossibilità di realizzare il suo progetto per la Biennale, che era direttamente indirizzato alla popolazione di Venezia.
>
> (…)
>
> Visto cha abbiamo dovuto pagare di tasca nostra l'invito ufficiale che ci avevate rivolto per muoverci dalla Francia (…) ci troviamo ora obbligati a lasciare Venezia, dopo aver ritardato la nostra partenza per attendere l'incontro che lei stesso ci aveva fissato…"[127]

---

[125] Cfr. Cat. 37ª Biennale, 1976, Venezia, cit.

[126] Cfr. Pierre Restany, *Nouveaux realistes, ani '60. La memoria viva di Milano,* Coll. "Biblioteca d'arte", Mazzotta, Milano 1997*,* cat. Mostra, Milano, 1997.

[127] Collettivo d'Arte Sociologica, *lettera aperta a Carlo Ripa di Meana, Presidente della Fondazione Biennale, Venezia, datata 20 luglio 1976,* Estratto. Il testo è trascritto in H. Fischer, *op.*

Pietra dello scandalo, l'intervento mai realizzato e proposto dal collettivo, che avrebbe dovuto avere il seguente titolo: *Bombing Venezia* (Bombardando Venezia). L'intervento era stato preceduto da un manifesto per affissione con la scritta in italiano: "Bombarderemo Venezia" firmato semplicemente "Collettivo A.S.", giocando sulla creazione di aspettative, e sui meccanismi di promozione di un intervento tipici della comunicazione di massa.

Più dettagliatamente avrebbero dovuto essere due le sedi di svolgimento dell'azione: una cittadina, l'altra interna al padiglione nazionale.

Il bombardamento a cui alludeva il titolo era un bombardamento di immagini, con evidente sovrapposizione al linguaggio mediatico, e l'idea era quella di disporre di diaproiettori per le calli veneziane, affinché proiettassero sulle mura degli edifici storici (non meglio specificati) immagini "contestualizzate e spiazzanti" allo stesso tempo. E cioè immagini di opere d'arte, installazioni di artisti presenti durante la manifestazione; immagini delle calli e delle situazioni quotidiane della città e immagini dei paesi del terzo mondo. Installazioni, fame e miseria nello stesso luogo realmente e idealmente avrebbero dovuto essere uno schiaffo morale e un bombardamento, non solo visivo, alle coscienze delle "classi elitarie". L'idea del collettivo era di creare così un accostamento tra storia locale e contemporaneità, giocato su più livelli, e di ampliare l'attenzione alle realtà circostanti, considerando oltre all'arte, la Venezia vera, e gli stati poveri.

---

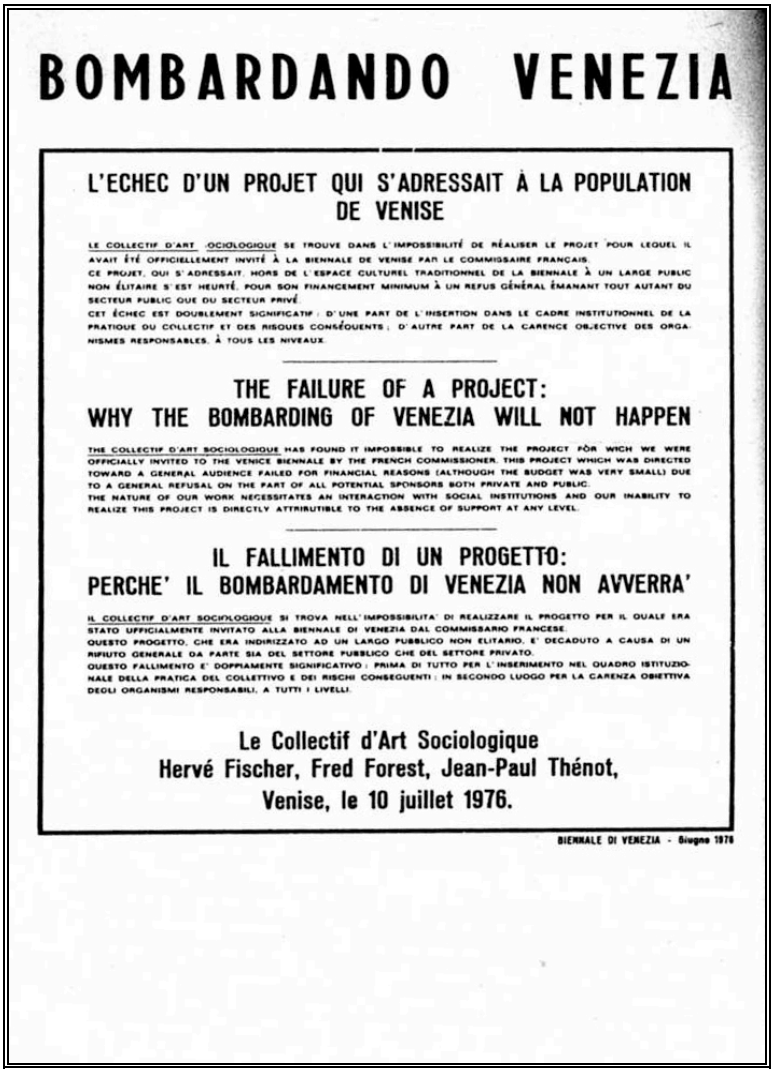
*cit.*, pag. 158.




**Figura 101 - Collettivo d'Arte Sociologica, *Bombarderemo Venezia,* volantino, Venezia, 1976. L'immagine è tratta da H. Fischer, *op. cit.***

Atto di denuncia e riflessione sui meccanismi mediatici e sulle possibilità dell'immagine allo stesso tempo, *Bombing Venice* non ebbe mai luogo, e il Collettivo decise di utilizzare le due sale del padiglione che avevano a disposizione per divulgare la documentazione che aveva preparato l'intervento. Si trattava per lo più della corrispondenza, intercorsa tra il collettivo e le società commerciali, industriali, le istituzioni francesi e veneziane, per la concessione di finanziamenti e

supporti per la realizzazione dell'intervento artistico, per il quale chiedevano 50.000 franchi francesi[128]



BOMBARDANDO VENEZIA

L'ECHEC D'UN PROJET QUI S'ADRESSAIT À LA POPULATION DE VENISE

LE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE SE TROUVE DANS L'IMPOSSIBILITÉ DE RÉALISER LE PROJET POUR LEQUEL IL AVAIT ÉTÉ OFFICIELLEMENT INVITÉ À LA BIENNALE DE VENISE PAR LE COMMISSAIRE FRANÇAIS.
CE PROJET, QUI S'ADRESSAIT, HORS DE L'ESPACE CULTUREL TRADITIONNEL DE LA BIENNALE À UN LARGE PUBLIC NON ÉLITAIRE S'EST HEURTÉ, POUR SON FINANCEMENT MINIMUM À UN REFUS GÉNÉRAL ÉMANANT TOUT AUTANT DU SECTEUR PUBLIC QUE DU SECTEUR PRIVÉ.
CET ÉCHEC EST DOUBLEMENT SIGNIFICATIF : D'UNE PART DE L'INSERTION DANS LE CADRE INSTITUTIONNEL DE LA PRATIQUE DU COLLECTIF ET DES RISQUES CONSÉQUENTS ; D'AUTRE PART DE LA CARENCE OBJECTIVE DES ORGANISMES RESPONSABLES, À TOUS LES NIVEAUX.

THE FAILURE OF A PROJECT:
WHY THE BOMBARDING OF VENEZIA WILL NOT HAPPEN

THE COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE HAS FOUND IT IMPOSSIBLE TO REALIZE THE PROJECT FOR WICH WE WERE OFFICIALLY INVITED TO THE VENICE BIENNALE BY THE FRENCH COMMISSIONER. THIS PROJECT WHICH WAS DIRECTED TOWARD A GENERAL AUDIENCE FAILED FOR FINANCIAL REASONS (ALTHOUGH THE BUDGET WAS VERY SMALL) DUE TO A GENERAL REFUSAL ON THE PART OF ALL POTENTIAL SPONSORS BOTH PRIVATE AND PUBLIC.
THE NATURE OF OUR WORK NECESSITATES AN INTERACTION WITH SOCIAL INSTITUTIONS AND OUR INABILITY TO REALIZE THIS PROJECT IS DIRECTLY ATTRIBUTIBLE TO THE ABSENCE OF SUPPORT AT ANY LEVEL.

IL FALLIMENTO DI UN PROGETTO:
PERCHE' IL BOMBARDAMENTO DI VENEZIA NON AVVERRA'

IL COLLECTIF D'ART SOCIOLOGIQUE SI TROVA NELL'IMPOSSIBILITA' DI REALIZZARE IL PROGETTO PER IL QUALE ERA STATO UFFICIALMENTE INVITATO ALLA BIENNALE DI VENEZIA DAL COMMISSARIO FRANCESE.
QUESTO PROGETTO, CHE ERA INDIRIZZATO AD UN LARGO PUBBLICO NON ELITARIO, E' DECADUTO A CAUSA DI UN RIFIUTO GENERALE DA PARTE SIA DEL SETTORE PUBBLICO CHE DEL SETTORE PRIVATO.
QUESTO FALLIMENTO E' DOPPIAMENTE SIGNIFICATIVO : PRIMA DI TUTTO PER L'INSERIMENTO NEL QUADRO ISTITUZIONALE DELLA PRATICA DEL COLLETTIVO E DEI RISCHI CONSEGUENTI ; IN SECONDO LUOGO PER LA CARENZA OBIETTIVA DEGLI ORGANISMI RESPONSABILI, A TUTTI I LIVELLI.

Le Collectif d'Art Sociologique
Hervé Fischer, Fred Forest, Jean-Paul Thénot,
Venise, le 10 juillet 1976.

BIENNALE DI VENEZIA - Giugno 1978

**Figura 102 - Collettivo d'Arte Sociologica, *Bomabrdando Venezia*, Volantino, 1976. L'immagine è tratta da H. Fischer, op. cit.**

### 3.2.3. – I Manifesti

Un aspetto fondamentale dell'attività del collettivo era la stesura di manifesti, che pubblicavano spesso in occasione di interventi pubblici e attraverso i quali definivano l'oggetto e la metodologia del lavoro che svolgevano. Al primo,

[128] H. Fischer, *idem*.

pubblicato nel 1974[129], ne sono seguiti altri tre, redatti dal 1975 al 1977 e firmati da tutti e tre i componenti del gruppo.

Il primo, lo si è appena visto, costituiva l'atto di fondazione del collettivo, e definiva in maniera sintetica le finalità e le metodologie del gruppo. Il secondo: *Manifesto II dell'arte sociologica*, porta la data di maggio 1975 e fu pubblicato sul catalogo realizzato per la mostra presso il Galliera Museum di Parigi (giu-sett. 1975)[130]. Questo è il più consistente di tutti i Manifesti, e qui si approfondisce il discorso sul rapporto tra arte e sociologia, circoscrivendo ulteriormente il concetto di pratica sociologica. Il terzo *Manifesto III dell'arte sociologica, metodologia e strategia*, fu pubblicato in occasione della 37ª Biennale Veneziana ed è datato febbraio-marzo 1976.[131] Come suggerisce il titolo del documento, in questo caso il collettivo dichiarò le sue intenzioni rispetto alla pratica adottata, che non era volta all'affermazione di un principio o di un modello, ma che si muoveva dal principio della pedagogia negativa, come pratica critica.

L'ultimo manifesto: *Manifesto IV dell'arte sociologia: Arte e economia* (Parigi, feb. 1977), fedelmente a quanto promesso dal titolo, definisce il punto di vista del collettivo rispetto al mercato dell'arte, ma manca delle indicazioni relative ad un luogo di pubblicazione e questo lascia intendere che non sia stato pubblicato. Date le premesse fatte, a questo punto non è difficile intuire che quella del Collettivo d'Arte Sociologica fosse una posizione di estraneità e di rifiuto di un meccanismo che, per dirla con le parole del collettivo, trasformava l'arte in merce:

> "Il collettivo d'arte sociologica rifiuta una società dove l'arte è denaro e dove il denaro è la divinità"[132]

Infine c'è il quinto manifesto, firmato però solo da Fred Forest e che è stato pubblicato su *Le Monde,* il 7 febbraio del 1980: *Manifest V art sociologique,*.

Qui furono ribaditi i principi dell'arte sociologica, relativamente all'oggetto d'indagine e cioè i dati forniti dagli studi sociologici. Secondo Forest sarebbe stato necessario muoversi su un piano simbolico all'interno di un ambito di relazioni,

[129] Vd. Sopra.
[130] *Art Sociologique*, in *Collectif d'Art Sociologique. Teorie, Pratique, Critique,* Museo Galliera, giugno 1975, Paris, citato da H. Fischer, *op. cit.*
[131] Catalogo 37ma Biennale, Venezia 1976. Cit.
[132] Collettivo d'Arte Sociologica, *Manifesto IV*, Parigi, febbraio 1977. cfr. in appendice

proprie di un corpo organizzato, in una rete di soggetti che costituisse il contesto. Soprattutto l'arte sociologica avrebbe dovuto occuparsi di informazione.

Ecco che a sei anni dalla pubblicazione del primo Manifesto si stava rifacendo il punto sul significato dell'arte sociologica, ma per la prima volta compariva un solo nome dei tre fondatori: quello di Fred Forest. Un dato che lascia pensare all'avvenuta conclusione del Collettivo d'arte sociologica.

In seguito, Fred Forest firmò nel 1983 del *Manifesto di Estetica della Comunicazione* (Mercato San Severino, ott. 1983) insieme a Mario Costa e a Horacio Zabala.

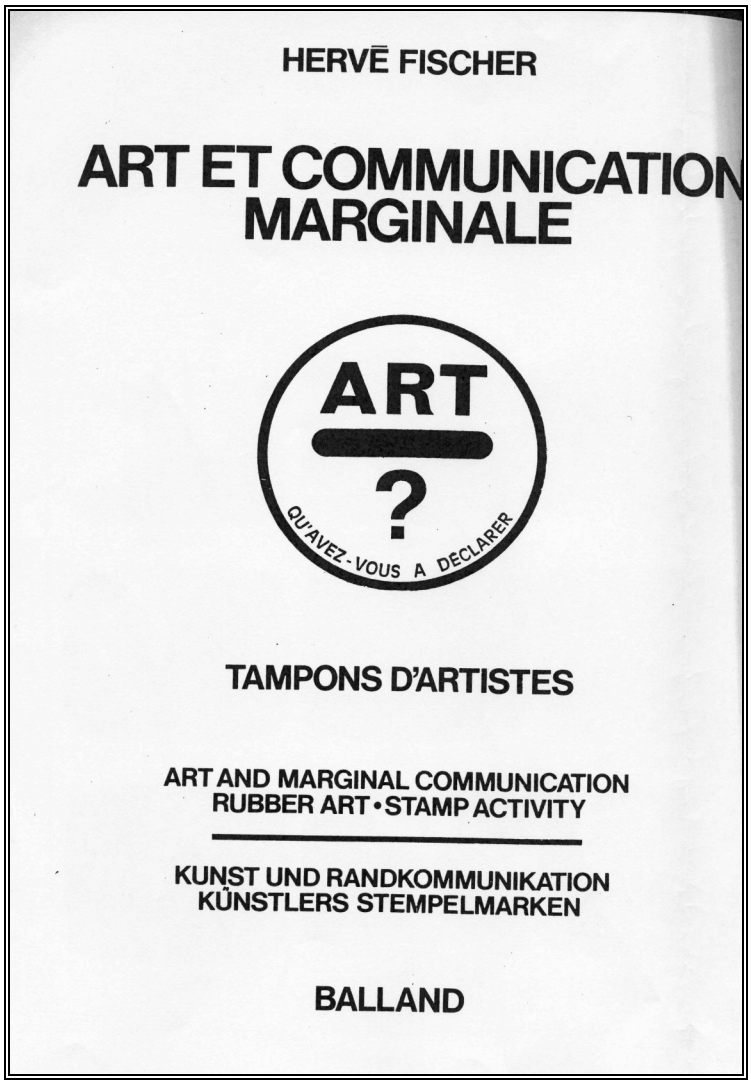



**Figura 103 - Hervé FISCHER, book ARTE ET COMMUNICATION MARGINALE, 1974, Collezione Guy Schraenen. Tratto da Guy Schraenen, *Out of Print, an Archive as artistic concept,* cat mostra itinerante, Neues Museun Weserburg Bremen**

## PARTE SECONDA

La Fortuna Critica del fenomeno.

*Biennali, letture critiche, storicizzazione dei collettivi d'artista degli anni Settanta*

## PREMESSA ALLA SECONDA PARTE

A questo punto della ricerca sembra evidente l'ampia diffusione sul piano nazionale e internazionale di diverse esperienze artistiche a carattere indipendente e autogestite.

Ne sono state individuate le caratteristiche, le attitudini, le singolarità; i modelli di riferimento dal punto di vista formale, linguistico e storico.

L'aspetto che si va ora ad osservare in questa seconda parte è la rispondenza che il fenomeno ha avuto in Italia, rispetto alla produzione critica e storiografica relativa agli anni Settanta.

Le esperienze collettive autogestite non si possono ricondurre ad un movimento artistico: mancano l'organicità, la stesura di un manifesto comune e il senso di appartenenza. D'altra parte l'omogeneità dei linguaggi, delle istanze e delle finalità, l'ampia diffusione sul piano nazionale dei collettivi rende legittimo poter fare riferimento ad una tendenza.

Più precisamente una tendenza internazionale che ha presentato delle caratteristiche comuni, a partire dai sentimenti di autonomia.

Un dato che emerge con forza è la spontaneità con cui si decise di lavorare in gruppo e di finalizzare la propria ricerca ad una dimensione collettiva, nel suo farsi, nel suo agire e nel suo rivelarsi, nonostante le diverse interpretazioni e soluzioni, che costituivano i tratti distintivi di ciascun gruppo.

Inoltre, questa tendenza era strettamente connessa ai tratti politici e intellettuali del suo tempo e figlia di un percorso artistico teorico e formale, che parte dalle avanguardie storiche e che ha il suo *fil rouge* nella volontà di affrancamento dell'arte dagli stereotipi accademici sul piano formale, verso una coniugazione serrata dell'arte con la vita e la quotidianità. Un pensiero che venne recuperato negli anni Sessanta e al quale si aggiungono le posizioni critiche degli artisti nei confronti di un sistema di mercato chiuso e strutturato.

In questa seconda parte sono analizzati gli aspetti della storicizzazione, valorizzazione e conservazione dei collettivi d'artista. In particolare si è tenuto conto del contesto critico degli anni Settanta e della fortuna dei collettivi in questo

senso, per capire quali siano stati i meccanismi di costruzione o demolizione della memoria dei collettivi d'artista, quale sia la materia della loro memoria e quanto di questa si effettivamente rimasto.

**Capitolo 4**

# GLI ANNI SETTANTA NELLE BIENNALI

*Prospettive critiche dell'Istituzione veneziana*

Oggetto di questo capitolo è il pensiero storico e critico di cui le Biennali si sono fatte espressione negli anni Settanta, ma si procederà a ritroso, a partire dall'ultima, quella del 1980, poiché l'indagine muove le mosse dal dato della rimozione storica del fenomeno dei collettivi d'artista, che non sono stati oggetto di interesse storiografico in quanto tali e le cui vicende non sono state sistematizzate.

Di fatto parlare degli anni Settanta in Italia, da un punto di vista artistico, significa parlare sopratutto di Arte Povera. Ed é normalmente ben accetta l'idea di continuità che lega i due decenni della rivoluzione esistenziale e delle contestazioni: gli anni Sessanta con gli anni Settanta. Ciò avviene anche dal punto di vista artistico, e infatti in questo secondo decennio si colgono e si sviluppano quei presupposti, che si sono affermati nei vivaci dibattiti sulla produzione estetica, sui metodi e sui meccanismi, dove per produzione si intende tutto il processo, e non esclusivamente il gesto creativo, ma anche la promozione, la divulgazione, la conservazione.

Nella prima metà degli anni Sessanta in Italia si stavano già delineando infatti le due tendenze che sarebbero sfociate con dirompenza nel decennio successivo: l'Arte Povera, appunto, e l'Arte Concettuale.

Manuali di storia dell'arte e testi come *L'arte in trincea* (Lea Vergine, 1996)[133] o *Minimalismo, Arte Povera, Arte concettuale* (Francesco Poli, 1995)[134], ad esempio, tracciano le linee di sviluppo dei linguaggi artistici e delle correnti che hanno caratterizzato gli anni Settanta in Italia e all'estero, individuandone i presupposti negli anni Sessanta.

È recente invece il tentativo di Carmelo Strano[135] di attribuire agli anni Settanta una propria identità.

In questa rilettura, parziale e per certi versi debole, Strano individua alcuni passaggi di fondo che caratterizzerebbero diversamente gli anni Settanta del secolo scorso.

---

[133] Lea Vergine, *L'arte in Trincea, Lessico delle tendenze artistiche 1960-1990,* Milano, Skira, 1996

[134] Poli Francesco, Minimalismo, Arte Concettuale, Arte Povera, 1ª ed. italiana, Bari, Laterza, 1995 (5ª ed. Bari, Laterza, 2002).

[135] Carmelo Strano, *Gli anni Settanta, gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia,* Skira, 2005, Milano.

I dati che Strano considera qualificanti sono i seguenti: l'introduzione della componente naturale e biologica, parallela all'attenzione per la tecnologia; il dibattito sul ruolo sociale e politico dell'artista; la contaminazione tra arte e vita. Nella sua lettura, gli anni Settanta sono quindi un decennio con una produzione artistica fortemente connotata e riconoscibile, oltre che per questi fattori, per la risonanza delle questioni politiche ed economiche globali che esprime, per la presa di posizione da parte degli artisti nei confronti delle strutture del sistema artistico (mercato e critica) e per l'accentuarsi di un'eredità Dada. E infatti, secondo Strano, è proprio nel momento in cui si esauriscono queste caratteristiche all'interno dei processi artistici che si può considerare chiuso il decennio. In particolare per quanto riguarda il caso italiano egli individua due figure di riferimento: Jospeh Beuys e Germano Celant. Artista il primo, critico militante il secondo, entrambi erano molto noti già negli anni Sessanta. L'esordio di Beyus si lega al Movimento Fluxus, mentre Celant accompagnò la genesi dell'Arte Povera. Il primo legando al movimento Fluxus l'inizio del suo percorso artistico; il secondo accompagnando la genesi del'Arte Povera.

Carmelo Strano non fa il minimo cenno ai collettivi d'artista, e solo di recente Lucilla Meloni, Elisabetta Longari, Elena di Raddo, Stefano Chiodi, hanno inserito all'interno dei propri percorsi alcuni collettivi.

Quali sono e dove vanno rintracciate le ragioni di questa scarsa attenzione al fenomeno? Nella posizione troppo estranea al mercato, in una censura vera e propria o semplicemente nella scarsa considerazione di cui godevano?

Parlare di "rimozione storica" equivale ad utilizzare un'espressione molto forte e pesante e però sembra quella più adatta. Non si cercherà ora di rispondere a queste risposte, ma si ricostruiranno le tappe fondamentali della costruzione storica di un decennio, iniziando dalle Biennali.

In particolare dalla Biennale che chiude il decennio quella del 1980, curata da Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann che curarono la mostra dal titolo: *L'arte degli anni Settanta*, anticipando i termini di lettura storica di un decennio.

A partire da questa interpretazione, che avvenne ancora a caldo, si costruisce qui un percorso a ritroso sulle Biennali che l'hanno preceduta, per verificare elementi di continuità e differenza.

## 4.1 – "L'Arte negli anni Settanta" e "Aperto 80". Lettura storica di un decennio

È nel 1980 che Harald Szeeman e Achille Bonito Oliva, delinearono le tracce del decennio concluso e aprirono una prospettiva di lettura su quello che stava iniziando con le due mostre: *L'arte negli anni Settanta* e *Aperto Ottanta*[136], nell'ambito della 39ª Biennale veneziana. Due titoli eloquenti, che orientavano un'operazione critica volta a individuare le esperienze artistiche che all'epoca non si erano ancora esaurite e che sarebbero andate oltre il decennio.
Giuseppe Salasso, Presidente durante la 39ª Biennale, ricordò nel suo testo il valore dell'Istituzione veneziana come luogo di confronto a prescindere dai casi specifici:

> "Qualsiasi cosa se ne voglia pensare, il tema ha un significato culturale, metodologico, operativo, progettuale che non può essere misconosciuto. È anche per questa via che Venezia vuol tenere fede alla sua vocazione, al suo destino di affinità elettiva con le grandi pulsazioni della storia, dell'arte, della società; e riproporsi – una volta di più – come sede di contemplazione, di riflessione, di attività che fornisce strumenti, occasioni e temi di lavoro."[137]

Salasso riassunse in queste parole l'intenzione di guardare contemporaneamente all'attualità e alla storia e sostenendo le scelte curatoriali.
Da queste premesse appare evidente l'impostazione storica e critica che la 39ª Biennale assunse e, se si pensa alle interpretazioni che normalmente si danno degli anni Settanta, emerge come questi contenuti e queste scelte si siano affermati negli anni successivi.
L'idea di usare la Biennale come luogo di scrittura storica, non tanto di una tendenza ma di un intero decennio - anzi di due, gli anni settanta e gli anni ottanta -

[136] Cfr. AA. VV. *39ª Biennale di Venezia, 1980, L'arte negli Anni Settanta*, cat. generale, Milano, Electa, 1980. Con testi di Achille Bonito Oliva, Harald Szeemann et al. Questo è il primo catalogo della Biennale pubblicato fuori Venezia.
[137] Galasso, in Cat. 39ª Biennale, *L'arte negli anni Settanta*, pag. 10, Electa, Milano 1980.

segna un cambio di rotta, rispetto a quello che era stato l'orientamento proprio di quelle che l'avevano immediatamente preceduta. Queste infatti, come si vedrà nei paragrafi successivi, avevano assunto posizioni di verifica critica rispetto a tematiche definite di volta in volta, che andavano dai territori del linguaggio artistico a quelli dell'arte e della vita.

Tornando a "L'arte degli Anni Settanta", questa mostra si pose in termini affermativi ed ecumenici su un decennio rispetto al quale fece delle scelte critiche, privilegiando le realtà artistiche che si erano affermate nelle grandi manifestazioni internazionali e all'interno dei territori dell'arte.

Marcel Broodthaers, Katharina Sieverding, Luciano Fabro, Gilberto Zorio, Giuseppe Penone, Alighiero Boetti, Giovanni Anselmo, Marisa Merz, Anna Oppermann, Eva Hesse, Jean Le Gac, Robert Ryman, Richard Long, Gerard Richter, Grigio, Hanne Darboven, Arnulf Rainer, Christian Boltansky, Jannis Kounellis, Mario Merz, Giulio Paolini, Sigmar Polke, Vito Acconci, James Lee Byars, Daniel Buren furono gli artisti scelti a rappresentare gli anni Settanta.

Tutti artisti molto noti e importanti, rappresentanti di alcune tendenze più affermate, tra cui la Land Art, il Minimalismo e l'Arte Povera per quanto riguarda il caso italiano.

Furono invece programmaticamente escluse le esperienze d'arte concettuale, della performance e dell'iperrealismo, che pure avevano giocato un ruolo importante nel decennio e che - secondo i due curatori - si stavano però esaurendo.

Un'esclusione curiosa se si pensa che proprio Szeemann aveva contribuito all'affermazione dei suddetti linguaggi, con la mostra *When Attitudes Become forms* (1969) e *Documenta V* (1972).

Un'omissione consapevole, che fu giustificata da Szeemann, nel corso di un'intervista rilasciata a Giancarlo Politi e pubblicata su Flash Art, con le seguenti parole:

> "non è precisamente una mostra storica, ma piuttosto una mostra di ciò che è rimasto per il momento."[138]

[138] H. Szeemann, in *Intervista con Harald Szeemann*, di Giancarlo Politi e Helena Kontova, pubbl. su Flash Art, maggio-giugno, 1983, pp. 5-7. Nella citazione Szeemann risponde alla domanda di Politi che gli chiede ragione delle scelte curatoriali riguardo all'arte concettuale e così nella risposta a seguire, che è stata estratta dalla stessa intervista, Szeemann risponde alla domanda sulla performance.

e ancora, rispondendo alla considerazione di un'assenza fondamentale come quella degli artisti concettuali rispondeva brevemente:

> "Secondo me i concettuali hanno stagnato, sono stanchi."[139]

Argomentando poco più avanti la mancanza della performance, come una scelta altrettanto consapevole, ma meno radicale:

> "Ciò è stato volutamente escluso dall'inizio perché recentemente a Venezia, c'è stata la settimana della performance ed anche perché la Biennale voleva evitare il lavoro degli artisti sul posto. Abbiamo cercato di documentare la performance con alcuni programmi video e alcuni films."[140]

In effetti le esclusioni non furono così drastiche e alcune esperienze furono comunque incluse nella mostra sugli anni Settanta, attraverso la documentazione delle stesse, articolando la Biennale nelle seguenti sezioni: *a*. *Documentazione*; *b. Mostre televisive di Gery Schum; c*. *Film e proiezioni di artisti che lavorano in performance.*

Qui trovarono spazio alcuni momenti emblematici dell'arte concettuale e dell'uso di nuove tecnologie, che avevano segnato l'inizio del decennio e la divulgazione delle prime esperienze di *Land Art*.

Due furono le conclusioni che si potevano trarre dal loro approccio: la stretta continuità degli anni settanta con gli anni sessanta, e lo sconfinamento come tratto distintivo. Uno sconfinamento soprattutto linguistico e materiale, che perdeva quella connotazione che gli era invece stata attribuita dalle Biennali precedenti e in particolar modo dalla 37ª, nel 1976, curata da Enrico Crispolti e presieduta da Carlo Ripa di Meana.

Passando velocemente in rassegna le precedenti Biennali, dalla 35ª del 1970, si vede in effetti uno slittamento continuo dei limiti del fare arte, che eccedeva i propri ambiti e che dal linguaggio, si spostava sul piano dell'azione e dei territori, attraverso le mostre *Biennale / Ricerca*[141] e *Opera o comportamento,*[142] fino alle

[139] H. Szeemann *ibidem*.
[140] H. Szeeman, *ibidem.*
[141] *35ª Biennale Internazionale d'Arte*, 24 giugno-25 ottobre, 1970.

due edizioni presiedute da Carlo Ripa di Meana, *Ambiente, Partecipazione, strutture culturali* (1976)[143]*; Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura* (1978)[144]. Tra queste, la trentasettesima edizione, curata da Crispolti, è forse quella che più delle altre rappresentò quello che viene normalmente definito il carattere del decennio in questione: lo *sconfinamento*, non solo linguistico però, ma di settore.

## 4.2. - Le Biennali dopo la protesta del '68. Esperimenti di rinnovamento nella 35ª e 36ª Biennale

### 4.2.1 – 1970, *Biennale/Ricerca*. Biennale come luogo di verifica, verso l'elaborazione di un'esposizione *aperta*

La Biennale del 1970 era anche la prima Biennale dopo le proteste e le occupazioni del 1968[145]:

> "Nell'introduzione al catalogo della Biennale 1968 si avvertiva in coincidenza con la fase più accesa della contestazione, che quella mostra molto probabilmente avrebbe concluso un ciclo - se è vero che un profondo rinnovamento di strutture è considerato dai più come condizione indispensabile per un nuovo corso dell'illustre istituzione veneziana - (…) mentre sta per aprirsi una Biennale per tanti aspetti diversa dalle precedenti (…). Non alludo tanto ad alcune particolari innovazioni sancite dal regolamento, che pure riflettono anch'esse un nuovo modo di interpretare la funzione di cultura

---

[142] 36ª *Biennale. Esposizione Internazionale d'Arte*, 11 giugno-1 ottobre 1972.
[143] AA. VV., *37ª Biennale di Venezia 1976 – Settore arti visive. Ambiente, Partecipazione, strutture culturali,* Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, a cura di Vittorio Gregotti. Con testi di Enrico Crispolti.
[144] AA. VV. *38 Biennale di Venezia, 1978, Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura*. Cat. generale, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978.Con testi di Luigi Carluccio, Enrico Crispolti, Lara-Vinca Masini, Achille Bonito Oliva, et. al.
[145] Sulle proteste delle Biennali del 1968 cfr. Luigi Prestinenza Puglisi, *This is Tomorrow. Avanguardie e architettura contemporanea*, ed. Testo&Immagine, Torino, 1999

> dell'Ente, quanto piuttosto al carattere di sperimentazione in atto che contraddistingue nel complesso, estendendosi a talune partecipazioni straniere, la fisionomia della XXXV Biennale. Biennale essenzialmente di ricerca e di proposte, che è quanto dire impegnata in una via certamente ardua e tale da escludere a priori soluzioni organiche e definitive, eppur coerente con i criteri con cui è stata programmata, a partire dallo scorso anno, l'intera attività dell'Ente.
>
> Si è cercato così che l'Esposizione, oltre a documentare, per significativi esempi, le direzioni attuali della ricerca artistica nel mondo, comprendesse in sé iniziative idonee ad intensificare in vari modi il rapporto artista-pubblico, e potesse configurarsi come luogo d'incontro interdisciplinare tra le arti contemporanee, come sede di libere discussioni e dibattiti."[146]

Apertura, sperimentazione interdisciplinare e ricerca sembrano le nuove parole d'ordine di una Biennale che si aggiorna alle trasformazioni esistenziali e artistiche, all'indomani della contestazione, creando momenti di confronto e senza porsi come *deus ex cattedra,* ma piuttosto offrendo un tavolo d'incontro e di riflessione sulle tendenze contemporanee, anche aprendosi al pubblico. Quest'ultimo é uno degli aspetti di maggiore rinnovamento di un'istituzione che risponde alle contestazioni in termini positivi e inizia un percorso di verifica.

In quest'ottica la 35ª Biennale fu orientata verso il binomio *Biennale/Ricerca*, un titolo che voleva "fissare una situazione oggettiva che andava documentata"[147] e che consisteva in un cambiamento nei metodi di approccio alla verità, alla realtà alla vita, che dalle scienze, si estendeva anche all'arte, mettendo in discussione ogni certezza, dalle divisioni disciplinari, alle pratiche, ai luoghi, ai sistemi, scoprendo l'esistenza di una "vis creativa che non è privilegio di una disciplina, ma è in tutte le cose che l'uomo tocca ed esegue"[148]:

> "Non si ha disponibile un sistema di misurazione che dia grandezze irrefutabili, ed è ancora e sempre l'uomo a porsi domande e a darsi risposte. Esperienza simile compie anche l'operatore estetico ed anch'egli cerca di strappare un brano di verità a un mondo circostante. Ricerca vuol dire dunque, in questo

[146] Gian Alberto dell'Acqua, Commissario Straordinario della Biennale, *35ª Biennale internazionale d'arte,, 24 giugno – 25 ottobre 1970*, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1970, pag. XXI-XXII.
[147] Umbro Apollonio, *Introduzione* , in Idem pag. XV-XVIII
[148] ibidem.

caso, arditezza esplorativa, controllo rigoroso, vitalità immaginativa: dinamica non ancora decisionale, purtroppo, ma antiautoritaria e progettante."[149]

*Vitalità*, *antiautoritaritarismo*, *operatore estetico*[150], sono tre vocaboli che hanno segnato poi il decennio a seguire.

*Proposte per una esposizione sperimentale* era invece il titolo della mostra in Biennale, che fu progetatta da Umbro Apollonio e Dietrich Mahlow, con "l'obiettivo che la Biennale di Venezia possa trovare nel prossimo futuro il modo per realizzare una mostra internazionale di gruppi di lavoro."[151]

Elusi i meccanismi accademici di creazione ed esposizione dell'opera, ormai inadatti e anacronistici, bisognava quindi ripensare a soluzioni espositive *aperte,*[152] a partire da una ricognizione storica di quei passaggi fondamentali che nel Novecento avevano ridotto la distanza tra arte e vita. El Lissitzky, Kasimir Malevic e Vladimir Tatlin furono chiamati a testimoniare questo rinnovamento, seguiti da Alexander Rodchenko, Laszlo Moholy-Nagy, Victor Vasarely, Michael Heizer, Marcel Duchamp, Davide Boriani, Man Ray, Joseph Albers, Max Bill, Bruno Munari.

### 4.2.2. – 1972. *Opera o Comportamento*. Un'alternanza ricorrente

Dal piano della *Ricerca,* la Biennale del 1972 compì un passo ulteriore, prendendo atto della dialettica di una produzione artistica variegata che oscillava tra l'oggetto e l'azione, intitolando la 36ª Biennale: *Opera o comportamento.*[153] Filippo Longo ne fu il Commissario Straordinario e Mario Penelope il Vice Commissario Straordinario:

[149] Ibidem.
[150] Già nel 1963, si parla di operatore estetico e culturale, non solo a Verucchio, ma anche nel Convengo Arte e Comunicaizone, promosso dal Gruppo Settanta di Firenze.
[151] U. Apollonio, D. Mahlow, *Proposte per una esposizione internazionale,* in Idem, pag.XXV-XXXVII.
[152] Da notare il riferimento all'*opera aperta*, definita da Umberto Eco nel 1962, con il suo saggio *Opera aperta: forma e indetrminazione delle poetiche contemporanee,* Milano, Bompiani, 1962.
[153] Cfr. Cat. *36ª Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte,* 11 giugno-1 ottobre 1972, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1972.

> "La 36ª Biennale Internazionale d'Arte si articola in molteplici sezioni, esprimendo nei suoi diversi aspetti di documentazione, informazione, sperimentazione, una analisi della situazione della cultura artistica nel mondo, superando ogni parziale e settoriale angolazione, limitata cioè, alla presentazione, sia pur valida ma sempre unilaterale e discriminatoria, di una prevalente tendenza estetica o di una direzione di ricerca a senso unico. La stessa dialettica che anima, vitalizzandolo, l'esteso e variato panorama delle idee e delle ricerche attuali nel campo dell'arte, avvalora il criterio che é stato seguito nell'impostazione generale di questa Biennale, la quale tende a rappresentare, nelle sue più opposte polarizzazioni, la tensione problematica che caratterizza l'odierna cultura nelle sue istanze di rinnovamento della società."[154]

Rispetto alla precedente edizione, si mantengono invariati gli intenti di porsi come momento di ricognizione e di indagine, e si è affermato il principio di un avvenuto rinnovamento della società e della creazione estetica non più vincolata a forme e linguaggi definiti.

Vengono perciò indicate le sezioni dedicate alla scultura, all'architettura, al libro come luogo di ricerca; una sezione dedicata ai video nastri di Gerry Schum,[155] e la mostra *Persona*, una mostra dedicata al corpo scenico e allestita in teatro, realizzata dagli Incontri Internazionali d'Arte e curata da Achille Bonito Oliva.

Pino Pascali, Francesco Lo Savio, Piero Manzoni, sebbene già scomparsi, rappresentavano la nuova scultura, erede di Ettore Colla e Pietro Consagra.

*Opera o comportamento* fu quindi il tema sul quale lavorarono i padiglioni nazionali e che fu elaborato e proposto dai curatori del Padiglione Italiano in carica: Francesco Arcangeli, Marco Valsecchi e Renato Barilli.

Tra gli artisti convocati per la *sezione* "Opera": Giuseppe Guerreschi, Pompilio Mandelli, Mattia Moreni, Ennio Morlotti, Giulio Turcato; tra quelli inseriti nella sezione *comportamento:* Vasco Bendini, Gino De Dominicis, Luciano Fabro, Mario Merz, Germano Olivotto, Franco Vaccari.

---

[154] Mario Penelope, Vice commissario straordinario, *Introduzione alla 36ª Biennale*, in Idem, in pag. XVII_XVIII.

[155] Come poi sarebbe stata riproposta nella 38ª Biennale.

Opera o comportamento? Pittura e scultura o azione, installazione, performance? In questo interrogativo proseguiva il carattere di verifica di una questione critica che si interrogava sull'attualità dei linguaggi artistici e sulla loro ciclica alternanza.

> "Se l'arte, tradizionalmente intesa da secoli ad essere opera affidata a un tempo lungo e durevole dovrà far posto a un'arte così direttamente vissuta da avere se mai il rischio d'una esteticità troppo diretta e mentalmente separata, anche se diffusa animosamente entro l'esistere, non sarà certo questa Biennale a dircelo. L'alternativa, si ripete, è di fondo, è un'alternativa di ideali e di modi di essere"[156].

In questa visione dualistica Franco Arcangeli predilisse l'*opera* intesa in senso tradizionale:

> "quel pezzo di tela o di tavola, quella superficie piana e convenzionalmente rettangola è un medium cui è ancora possibile, tuttavia, affidare tutto: tutto ciò che si è, che si pensa, cui si aspira. È un'azione indiretta, ma è ancora a disposizione dell'artista per cambiare il mondo."*[157]*

Ed emerge dunque una realtà in cui, dal *comportamento*, si ritornava all'opera, inaugurando una dialettica tra due espressioni sostanzialmente differenti e che però condividevano una natura che, nella lettura di Arcangeli, esprimeva:

> "un richiamo reale di libertà, una nuova proposta umana (…).
> Perché se l'alternativa non ci apparisse reale e profondamente radicata entro una disperata ansia di libertà e di verità che è, oggi più che mai, in tutti gli uomini veri, noi (e credo riparlare anche a nome degli amici Valsecchi e Barilli, che hanno generosamente collaborato con me) questa alternativa non l'avremmo proposta." *158*

Un'alternanza che, per usare le parole di Barilli, era di natura antropologica:

---

[156] Franco Arcangeli, *36ª Biennale di Venezia, Esposizione Internazionale d'Arte,* 11 giugno-1 ottobre 1972, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, pag. 93.
[157] F. Arcangeli, *idem,*, pag. 92.
[158] F. Arcangeli, *idem,* pag. 93.

> "tra due modi di essere antropologici, di cui l'uno, quello dell'opera, rappresenta una linea di assestamento ben nota da tempo all'uomo occidentale, che in essa ha conseguito alcuni dei suoi più tipici risultati e validi risultati. L'altro modo di essere invece dovrebbe fornire una specie di punto d'arrivo dei numerosi tentativi messi in atto ormai da un secolo a questa parte per sottrarre appunto l'uomo occidentale alla sua orbita solita e per aprirlo all'altro, cioè a possibilità di vita più ampie e intense."[159]

Valsecchi, Barilli e Arcangeli sembrano angosciati e pensano che in questa alternativa ci sia in ogni caso un'ansia di libertà dell'artista, e tuttavia nella sede istituzionale non trovano spazio le rivendicazioni anti-borghesi, che spesso sono state il presupposto delle scelte linguistiche di rottura.
Da sottolineare invece l'acutezza con cui si individuano i due fulcri - opera o comportamento – attorno ai quali sarebbero oscillate le letture critiche degli anni Settanta, ed è profetica la verifica posta in atto a partire da questo binomio, perché se la 37ª Biennale si bilanciò sul comportamento, la 38ª lo fu sull'opera.

## 4.3 - La Biennale del '76. Ambiente, Partecipazione, strutture culturali

### 4.3.1 – Ambiente come sociale. L'arte all'interno di un sistema strutturale

Come anticipato, la 37ª Biennale si concentrò sulle esperienze estetiche comportamentali e in particolare su quelle che si interrogavano sulla soluzione del rapporto tra arte e vita e tra arte e società. Inoltre questa Biennale si caratterizzò per una presenza consistente di gruppi e collettivi artistici.

[159] Renato Barilli, *idem,* pag. 96

La commissione delle arti visive della Biennale di Venezia del 1976 fu presieduta da Carlo Ripa di Meana, ed era composta da Edoardo Arroyo, Enrico Crispolti, Raffele de Grada, Pontus Hulten, Tommaso Trini.

Nel dettaglio, il Padiglione Italiano si interrogava sul rapporto tra artista e ambiente sociale, e gli altri padiglioni erano stati invitati a fare altrettanto.

*Spagna*, *Avanguardia artistica e realtà sociale*, e *Attualità internazionali 1972-1976* erano le grandi mostre che facevano da corollario alla manifestazione internazionale.

La seconda fu curata da Olle Granath, e si tradusse in un'accurata ricognizione del panorama internazionale, che coinvolse decine di artisti tra cui una giovanissima Marina Abramovich, Vincenzo Agnetti, Gianfranco Baruchello, Bill Beckley, e molti altri.

*Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, erano i tre concetti che davano il titolo alla 37ª edizione e che, come rendeva esplicito Vittorio Gregotti (Direttore del settore Arti Visive e Architettura), non erano da intendersi in termini dialettici, ma paritetici e tautologici, poiché ognuno di essi esprimeva la tematica ricorrente del *rapporto* tra l'artista e la struttura:

> "Parlare di ambiente, partecipazione, e strutture culturali non è proporre i termini di relazioni dialettiche: piuttosto individuare contemporaneamente una tautologia e l'approfondimento di un principio; gli elementi di cui si compone un'identità; poiché noi non potremmo in nessun modo essere persone per gli altri se non ci stesse di fronte la nostra comunanza (…). In altre parole se ambiente è ciò che circonda e comprende, se esso costituisce il senso dell'appartenenza (…), la relazione intersoggettiva si costruisce in forza di un'esperienza ambientale: l'altro è altro in un contesto fisico e sociale in cui tutti partecipiamo." [160]

E prosegue:

> "Inoltre la nozione di ambiente circostante implica l'attività, il lavoro, la prassi dotata di intenzionalità, che trasforma il mondo delle cose in quello dei significati, costituisce l'ambiente come luogo dei segni di una collettività."[161]

[160] Vittorio Gregotti, *Idem,* pp. 10-12
[161] Vittorio Gregotti, *ibidem*.

Soggetto, individuo, artista, sono quindi tre entità che possono sovrapporsi e che qui vengono collocati in una dimensione strutturalista, che tiene conto della realtà rispetto alle relazioni e ai significati che questa esprime.[162] Un'attribuzione di valore che non può prescindere dalla presenza e dalla posizione di un interlocutore e che deve essere intesa rispetto ai suoi significati altri: alla sua collocazione all'interno di un contesto.

Del resto, nella tradizione italiana, fortemente segnata dall'insegnamento di Cesare Brandi, ogni opera d'arte per essere nominata tale, ha bisogno di un riconoscimento ontologico, e questo non può che avvenire all'interno di contesti costituiti.

L'attitudine strutturalista è quindi alla base del tema proposto nella 37 [a] Biennale. Per cui con il termine "ambiente" non si intese l'ambiente naturale, ma il luogo in cui l'opera si collocava. Quella del 1976 fu quindi una Biennale che focalizzò la sua attenzione sui rapporti tra l'artista e il proprio ambito d'azione, riconoscendo la validità di operazioni estetiche al di fuori dei contesti definiti.

Furono diverse le sezioni e le mostre attorno a cui venne poi articolato il tema. Una sezione storica ripercorreva il rapporto tra arte e ambiente a partire dalle avanguardie: *Ambiente/Arte*, che raccolse le esperienze storiche di sconfinamento dell'opera: dalla *Merzbau* di Kurt Schwitters (1923-1943), agli *ambienti* di El Lissitsky (1923); dal *Progetto di ambiente futurista* di Giacomo Balla (1912), alla *Camera metafisica* di Filippo De Pisis (1917), fino *all'allestimento con un miglio di fune* di Duchamp (1942).

Ambiente era il tema intorno al quale si erano poi ispirate le mostre dei Padiglioni nazionali, Italia compresa.

All'interno del padiglione italiano, a cura di Enrico Crispolti, erano presenti i seguenti collettivi: il *Laboratorio di comunicazione Militante* (Milano), il *Centro Lavoro Arte* (Milano), Il *gruppo Salerno 75* (Salerno), il *Gruppo di Coordinamento* (Roma), il *Collettivo autonomo pittori di Porta Ticinese* (Milano), il *Gruppo Cartari 2* (Roma); molti dei quali sono stati l'oggetto di questo studio. Inoltre, trovarono spazio anche altre esperienze effimere e non strutturate, come la *Riappropriazione dell'ex Mattatoio di Testaccio*, una vera e propria azione politica

[162] Per una prima lettura sullo strutturalismo cfr. Gilles Deleuze, *Lo strutturalismo*, (I ed. italiana, 1976), SE, Piccola Enciclopedia, Milano 2004.

condotta dagli abitanti del quartiere Testaccio a Roma, e che aveva avuto luogo il 27 marzo 1976. Oppure storie di occupazioni abitative, espresse attraverso le registrazioni di Gianfranco Baruchello (*E io scasso la casa*, voci proletarie registrate dai militanti di Potere Operaio nel corso di lotte degli anni Settanta, montaggio di Gianfranco Baruchello) .[163]
Opere, o testimonianze di opere, degli artisti su nominati furono perciò raccolte sotto il titolo *Ambiente come Sociale:*

> "Per l'operatore visivo (e non) la più attuale nozione di ambiente è certamente quella di ambiente sociale (…). Non si tratta di surrogare con ragioni di natura puramente sociologica o di azione politica (…) l'operazione visiva tradizionale (…) ma di sottolineare un tentativo molto attuale (…) dell'operatore artistico (…) nel contesto sociale, in un'esperienza cioè al di fuori dei termini canonici del consumo dell'arte: artista – oggetto estetico – galleria d'arte privata o museo – fruitore/collezionista. Queste esperienze rappresentano una notevole peculiarità della situazione culturale italiana oggi, e corrispondono pienamente ai dati e alle prospettive del dibattito politico in Italia."[164]

Dichiarazioni forti queste, in quanto segnavano il riconoscimento istituzionale delle richieste di rinnovamento espresse con forza dai movimenti artistici e politici dal 1968, e della relazione tra la creatività e i fermenti politici e il dibattito sociale in atto, soprattutto perché venivano pronunciate in ambito istituzionale.
L'altra novità introdotta nel corso della 37ª Biennale furono i supporti con i quali si costruì il percorso espositivo, che sostituì alle opere i filmati e la documentazione di un processo creativo che era diventato azione; azione nell'ambiente, processo di costruzione di pensiero, condivisione:

> "L'ottica implicita in questa fenomenologia di esperienze, che sono qui documentate esclusivamente attraverso i mezzi audiovisivi, è quella nuovissima di una disposizione dell'operatore culturale e dell'operatore estetico in particolare a farsi co-operatore."[165]

[163] La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive e Architettura, *Ambiente Partecipazione Territorio*, edizioni La Biennale, Venezia, 1976, pp. 106-113.
[164] Enrico Crispolti, *Ambiente come sociale*, cat. Mostra, Biennale veneziana, 1976, pp.3-5.
[165] Enrico Crispolti, *ibidem*.

Questa apertura si era già data nella 36 [a] Biennale, con la sezione dedicata ai video di Gery Schum, che con la mostra *Persona*, e insieme alle opere di Arte Povera erano la testimonianza di quella frangia artistica che prediligeva il comportamento. La 37 [a] rispose così al quesito[166] e spostò l'ago della bilancia in direzione del comportamento, radicalizzandone ulteriormente il senso.
Nonostante la nuova propensione al comportamento, la 37 [a] edizione stava amntenendo quell'atteggiamento di verifica che aveva caratterizzato la 35 [a] e 36 [a] Biennale, come si evince dalle affermazioni di Gregotti che, argomentando ulteriormente le ragioni delle scelte di questa Biennale, che intese:

> "le arti non come lavoro che rispecchi una verità preliminare, ma realizza una verità, la verità sommamente dell'interrogativo."[167]

e pertanto, proseguiva affermando che:

> "tutta la nostra attenzione deve essere concentrata intorno alle oscillazioni tra questi poli costitutivi dell'ambiente circostante, oscillazioni lungo i fili intrecciati delle relazioni reciproche in un continuo movimento in espansione."[168]

Questa presa di posizione è chiara e segna l'acquisizione di un dato nuovo, poichè sostiene una soggettività, che si pone in termini diversi rispetto alla società e all'arte e che privilegia un determinato linguaggio, di tipo relazionale, assumendo il comportamento come linguaggio artistico più idoneo a rappresentare una contemporaneità che si muove in direzione dell'istanza sociale.

---

[166] Cfr. Francesco Arcangeli e Renato Barilli, *36[a] Biennale di Venezia,* Cat. Generale, ed. La Biennale di Venezia, Venezia, 1972, pp. 91-99.Arcangeli e Barilli furono i curatori del Padiglione Italia.
[167] V. Gregotti, *ibidem*.
[168] V. Gregotti, *ibidem*.

4.3.2 – Il Padiglione italiano

Nella 37ª Biennale Ugo La Pietra, Francesco Somaini, Mauro Staccioli, Gianfranco Baruchello presero il posto di Mario Merz e Luciano Fabro, che nella 36ª Biennale rappresentavano l'opera d'arte di comportamento.

Erano passati quattro anni e la differenza posta da Arcangeli tra opera e comportamento correva sul filo dei supporti tradizionali, sotituiti da quelli industriali, più versatili. In questa nuova edizione il comportamento si fece azione, spesso effimera, ed effettivamente svolta all'interno della società, sulla scia dei movimenti internazionali situazionisti.

Il Padiglione Italiano venne così organizzato in cinque sezioni: a. *Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale;* b. *Partecipazione spontanea;* c. *Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale;* d. *Ipotesi di rapporto sociale attraverso l'ente statale;* e. *Documentazione aperta*.

Ciò che sembra prevalere è una nuova concezione di operatore visivo, così come fu espressa da Enrico Crispolti, come co-operatore.

Dopo anni di contestazione generalizzata e praticata nel sistema artistico, attraverso lo stravolgimento dei linguaggi e dei metodi e attraverso lo scavallamento dei confini tradizionali, in un gioco delle parti e sperimentazione di nuovi limiti e nuove relazioni con interlocutori e spazi, la Biennale estese le sue vedute, nel voler ritrarre un panorama italiano ed europeo che tenesse conto di questo cambiamento di soggettività e propose avanguardie di sperimentazione autonome, capaci di dilatare la pratica artistica al di fuori dei contesti tradizionali, per intervenire nel reale.

Crispolti, nonostante la sua radicalità, non si appropriò dei meriti rispetto al fenomeno dell'arte sociale, né adottò toni polemici nei confronti di eventuali sistemi obsoleti, ma preferì spendersi sulla ragione delle proprie scelte piuttosto che sui torti di altri:

> "Ciò che ci interessa, quindi, è la complessa strategia di deviazioni, procedimenti, invenzioni, cadute e miracolose ascese che rivela, nell'opera, nuovi possibili orizzonti ambientali ed utilizza (e contrasta in mille modi) il

lavoro specifico come tramite concreto per il mondo."[169]

(…)

"Questo atto di utilizzazione è quindi, contemporaneamente, una affermazione e messa in discussione della consistenza delle tradizioni storico-disciplinari dell'arte (la tekné come complesso delle regole del fare e delle sue infrazioni) dei loro confini ed insieme della loro funzione complessiva, per la costituzione completamente nuova dell'ambiente circostante."[170]

### 4.3.3. – I padiglioni internazionali

*Ambiente* dunque, in senso lato, come luogo in cui si esprimono le relazioni; *Ambiente come sociale* per il Padiglione Italiano e per quelli internazionali.
Una scelta tematica che, è curioso sottolinearlo, venne raccolta da diversi paesi, come Francia o Spagna (appena uscita da quarant'anni di dittatura), ma declinata dalla commissione statunitense che ammise:

"Il tema proposto dalla Biennale si riflette solo parzialmente in questo contributo, nonostante che l'interesse per l'arte ambientale sia stato una delle tendenze peculiare dell'arte in America. Sebbene ciò sia in qualche modo spiacevole, la commissione per le esposizioni internazionale ha deciso che una mostra specifica sul tema avrebbe richiesto un tempo di preparazione ben più lungo di quanto o fosse possibile."[171]

Furono dunque artisti fondamentali tra cui Robert Motherwell, Andy Warhol o Donald Judd, a rappresentare il Padiglione Americano in questa edizione della Biennale dedicata all'ambiente, per rendere programmaticamente:

[169] Vittorio Gregotti, in La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive e Architettura, *Ambiente Partecipazione Territorio*, edizioni La Biennale, Venezia, 1976, Vol. I, pp. 12.
[170] V. Gregotti, *ibidem*
[171] Thomas M. Messer in "La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive e Architettura", *Ambiente Partecipazione Territorio*, edizioni La Biennale, Venezia, 1976, vol. I. pp. 162-163

"un'ampia visione del panorama artistico contemporaneo statunitense"[172]

a partire dall'espressionismo astratto, corrente artistica alla quale Thomas Messer, curatore del padiglione statunitense, riconobbe un'importanza fondamentale nella costruzione di un sistema artistico forte e d'avanguardia, e al qule vengono normalmetne ricondotte le diverse declinazioni che furono riconosciute come caratterizzanti la produzione artistica statunitense: *field painting, pop art, minimal art, irony art, narrative art,*[173] che in questa occasione furono paratatticamente esposte poiché:

> "È pericoloso fare generalizzazioni sull'opera di quindici artisti selezionati tanto per le loro affinità quanto per le loro divergenze. Tuttavia, le differenze tecniche e concettuali di questi artisti testimoniano della vitalità dell'arte americana contemporanea e della forza della tradizione recente che rappresentano."[174]

Questa di Messer fu una scelta che non si aperse al confronto sul tema proposto, e che perse l'occasione di sfruttare lo scenario veneziano come luogo di dibattito, proponendo in maniera solipsistica le proprie vicende artistiche degli ultimi decenni.
Diversa fu la risposta di Pierre Restany e Henry Bouilhet, che come commissari del Padiglione francese[175] presero sul serio l'invito di Crispolti invitando, tra gli altri artisti, il *Collectif d'Art Sociologique*, di cui si è già detto[176], e presentandolo con i seguenti termini:

> "La pratica d'intervento attivo di questo gruppo nel campo sociale è fondamentalmente legata a una teoria critica della sociologia dell'arte e della società che produce arte. Essi hanno lavorato in particolare sui mass media e sulle forme marginali di comunicazione, ma anche forme di indagini psico-sociologiche, e suggeriscono che la funzione dell'arte sia di aprire il

[172] T. M. Messer, *Ibdem*
[173] Cfr. *ibidem*
[174] Hugh M. Davis, *idem*
[175] Cfr. "La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive e Architettura", *Ambiente Partecipazione Territorio*, edizioni La Biennale, Venezia, 1976, vol. I., pag. 62-70
[176] Cfr. Pp. 94-102.

dibattito."[177]

Come si è visto nel Terzo Capitolo di questo studio, per la 37ª Biennale il *Collectif d'art Sociologique* si presentò con un progetto dal titolo: *Bombardando Venezia*, *(strumenti per un'implosione culturale*). Che, però, non fu portato a termine.

Anche Germania, Belgio e Gran Bretagna risposero all'appello con artisti come Joseph Beuys, il Gruppo Krokus e Richard Long.

Ma soprattutto la Spagna, con la mostra *Avanguardia artistica e realtà sociale 1936/1976*, mise in atto una visione retrospettiva e di critica attuale sulle relazioni tra avanguardie e temi sociali. Antoni Tapies fu tra i membri della commissione, e in mostra si ritrovarono i gruppi "Dau Al Set" - normalmente considerato il gruppo che ebbe il merito di rinnovare il linguaggio artistico iberico dal dopoguerra - e il "Grup de Treball", collettivo di ispirazione concettuale attivo, come si è visto, nella seconda metà degli anni Settanta a Barcellona.[178]

[177] Pierre Restany, "La Biennale di Venezia, Settore Arti Visive e Architettura", in *Ambiente Partecipazione Territorio*, edizioni La Biennale, Venezia, 1976, vol. I., pag. 68.
[178] Vd. avanti, III Capitolo

## Capitolo 5

# I PROTAGONISTI DELLA CRITICA

*Ricerca artistica e critica militante*

"Comportamentisti e concettuali hanno abolito la materia, agiscono sul corpo e con le idee; una scritta, un paesaggio, un pensiero, un evento qualsiasi, effimero e senza traccia, può essere proposto e fruito come prodotto artistico."

Laboratorio di Comunicazione Militante, 1977

Arte, critica, vita e società sono i perni attorno a cui ruotava il dibattito artistico negli anni sessanta, e che si riflettè negli anni settanta.
Si cercavano nuovi terreni e nuovi modi di fare arte. Le trasformazioni della società e del modo di fare cultura travolsero la critica e gli interrogativi riguardavano tempi, modalità e linguaggi adatti ad interpretare la nuova arte.
Parallelamente, questa inseguiva una via di sopravvivenza, cercando di adattarsi al nuovo habitat. Sopravvivenza che avrebbe dovuto essere contingente e linguistica.
Dopo aver tracciato le evoluzioni rappresentate dalla Biennale si scandiscono ora, da Argan a Celant, quelle della critica dei due decenni, degli anni sessanta e settanta, da quella *istituzionale* a quella *militante*.
Di seguito sono quindi riportate alcune tappe fondamentali del dibattito critico e artistico che si svolse negli anni Settanta, per comprenderne le peculiarità in relazione alle operazioni e alle spinte di autogestione espresse dai collettivi d'artista.
Punto di inizio è il Congresso di Verucchio, che pose sul tavolo del dibattio la questione arte-critica in termini trasversali, coinvolgendo intellettuali e artisti. Da qui seguono le interpretazioni della critica militante nel rapporto tra arte e vita attraverso la lettura di Lea Vergine, Enrico Crispolti e Germano Celant.

## 5.1 – Arte e vita una via per la sopravvivenza dell'arte

Nel 1963, Enrico Crispolti sottolineava la novità di due mostre collettive che si distinsero per il loro carattere critico:

> "Per sintetizzare le caratteristiche che distinguono le mostre realizzate all'Aquila (nel '63 e nel '62: *aspetti dell'arte contemporanea,* l'una, e *alternative attuali,* l'altra), direi senz'altro che l'una e l'altra hanno inteso porsi esplicitamente su un piano diverso dalle mostre stagionali che dilagano in Italia: si sono presentate come *mostre critiche*[179]. Si è evitato il ricorso ai "premi", i quali, oggi in genere sono divenuti modi di sostentare proprie petulanti clientele. E poi una mostra d'avanguardia a premi è, per me, quasi una contraddizione in termini.
>
> Ma *Aspetti dell'arte contemporanea* e la precedente *Alternative Attuali*, sono state mostre impostate su un discorso accentuatamente qualificato in senso critico, quasi una saggistica in forma espositiva."[180]

Questo accadeva nella prima metà degli anni Sessanta. Il brano è estratto dal primo numero de *Il Marcatré, notiziario di cultura contemporanea*, fondato quello stesso anno e che vedeva la partecipazione nel comitato direttivo di personalità come Eugenio Battisti, Umberto Eco, Edoardo Sanguineti, Paolo Portoghesi e molti altri.
Lo stesso anno si era svolto il *Convegno internazionale artisti, critici e studiosi d'arte*, a Verucchio, che era stato presieduto da Giulio Carlo Argan. Tre furono le sezioni sulle quali era stato articolato il convegno:

[179] Le scritte qui riportate in corsivo sono in grassetto nel testo a stampa originale pubblicato su *il marcatré,* n. 1, 1963.
[180] E. Crispolti, "Un invito alla mobilità, contro una critica del pregiudizio e dell'idealismo", in *il Marcatré*, nov 1963, num 1. Pagg. 69-75.

1 - *Arte e Libertà / L'impegno ideologico nelle correnti artistiche contemporanee;*

2 - *Poetiche ed estetica nel pensiero contemporaneo / Arte e società contemporanea / L'educazione estetica ed i suoi strumenti;*

3 - *Le più recenti ricerche sperimentali nel campo dell'espressione artistica.*

I primi dati che emergono da questa struttura sono la compresenza di figure distinte del settore culturale, artisti, critici e studiosi d'arte, e la priorità dei contenuti rispetto alle scelte formali, affrontate solo nella terza sezione del convegno che si era posto l'obiettivo di una riflessione compiuta tra operatori del settore sulle possibilità dell'arte e della critica:

> "Quale significato può avere un congresso di artisti e critici? Nessuno, se si intende la critica come giudizio; grandissimo se si intende la critica come funzione.
> (…)
> Venendo alla situazione attuale la striscia d'interesse all'operare comune tra arte e critica è data dalle *poetiche*, poiché la poetica rappresenta il momento di coscienza e di volizione che produce l'opera d'arte. Perché in questo momento storico non si può fare arte senza una *poetica*? Evidentemente perché non si può fare arte senza volere coscientemente fare arte; e così è perché l'arte non ha una naturale libera circolazione e funzione nel mondo sociale, ciò perché le funzioni dell'arte non sono le stesse del comune agire degli uomini nella società. Si lotta contro un ostacolo all'arte, che dipende dal tipo del modo di comportamento della società, cioè dalle sue tecniche operative e dalla loro finalità. Scopo comune degli artisti e dei critici è di portare avanti l'arte, di conservarle una funzione sociale, che non può essere se non quella di inserire i modi operativi dell'arte (e i valori connessi) nei modi di operazione della società."[181]

Arte e critica erano così poste in relazione dialettica e paritetica. Ciò significava che l'una doveva farsi carico delle responsabilità dell'altra. Quindi Argan si

[181] G. C. Argan, "La funzione della critica, i fatti più vicini alle poetiche", in *Il Marcatré*, nov 1963, num. 1 pag. 26-27, dagli atti del Convengo di Verucchio.

auspicava un'arte che compisse un gesto critico ed una critica che si muovesse in termini creativi.
Quello che emerge è la forte percezione di precarietà dell'arte che, essendo priva di una relazione diretta con la società, si giocava la sua stessa sopravvivenza:

> "Il pericolo della morte dell'arte non è un falso allarme: ma il pericolo non è che l'arte muoia di morte naturale, per l'esaurimento e l'incapacità degli artisti, bensì che muoia per l'ostacolo che la società odierna oppone alla sua funzione." [182]

E la soluzione da questa *impasse*, secondo Argan, sarebbe stata quella di un'azione congiunta tra arte e critica, per porsi in relazione diretta con la società attraverso la sperimentazione di nuove vie:

> "Il primo obiettivo comune di fare arte e critica è dunque ancora critico: è una critica della società e dei suoi modi di operazione, una critica della non-creatività delle tecniche attuali, una sollecitazione ritrovare una possibilità creativa in un ulteriore progresso e non in un'involuzione della tecnica."[183]

Gli artisti chiamati ad intervenire non si mostrarono però d'accordo con questa lettura delle cose e risposero con una lettera nella quale dichiaravano di non voler intervenire al convegno, perché lo ritenevano uno strumento fuorviante, poco rispettoso dei processi creativi, che sarebbero risultati messi in secondo piano dalle "politiche personali ed arbitrarie" dei critici d'arte:

> *"Dichiariamo la nostra diffidenza e la nostra sfiducia verso un costume critico divenuto perentorio al punto da volere intervenire nel vivo dell'arte nel momento stesso del suo elaborarsi o progettarsi, per tracciare schemi sbrigativi e addirittura imporre direttive e programmazioni (...).*
> Non vogliamo definire i limiti e la legittimità della critica d'arte militante, e stabilire in che senso possa configurarsi rispetto al lavoro creativo. È ovvio che critica non è solo registrazione, e che interpretare vuol dire integrare e donare un senso. Ma affermiamo con assoluta certezza che in nessun caso la critica

[182] *Ibidem*.
[183] *Ibidem*.

> d'arte può imporre compiti, né tracciare programmi all'artista. È questa una tentazione a cui la critica d'arte militante, in questi ultimi tempi, non ha saputo resistere. La tentazione di arrivare in anticipo sulla pittura e decretarne, già storicamente, i percorsi e i traguardi." [184]

Con questa lettera *gli artisti romani,* attaccarono poi in forma esplicita lo stesso Argan che accusavano di essersi lasciato andare ad una critica "perentoria" e ad una "sistemazione storica" priva di rilievo critico ma più riconducibile alle caratteristiche di un "manifesto artistico":

> "*Noi artisti neghiamo che chiunque possa fare storia prima che storia sia fatta.*
> Giuseppe Novelli, Achille Perilli, Antonio San Filippo, Giuseppe Santomaso, Giulio Turcato, Tot Scialoja, Carla Accardi, Pietro Consagra, Antonio Porpora, Piero Dorazio, Umberto Mastroianni."[185]

Il dibattito tra arte e critica è una delle tematiche degli anni Sessanta, che tra Europa e Stati Uniti diede poi esito ai processi di dematerializzazione dell'opera d'arte.[186] La pubblicazione di *Against Interpretation*, il saggio di Susan Sontag, relegando il ruolo della critica ad una funzione descrittiva non più interpretativa, aprì il dibattito nel 1964, mettendo in luce le spinte di autonomia nella produzione artistica che si andavano diffondendo sul piano internazionale.
La posizione espressa dagli informali italiani non era contraria all'interpretazione, che invece veniva auspicata, piuttosto lo era nei confronti di una possibile strumentalizzazione, che avrebbe messo il lavoro artistico in secondo piano.
L'esempio delle due mostre dell'Aquila aveva già fatto scuola e da qui a breve sarebbero state soprattutto le mostre collettive, quelle che Crispolti avrebbe potuto definire *saggi espositivi,* a segnare gli sviluppi del dibattito artistico e critico.
Dal convegno alla mostra l'ago della bilancia iniziò a spostarsi già nella seconda metà del decennio, culminando con la mostra di Berna, curata da Harald Szeemann

[184] LETTERA DEGLI ARTISTI ROMANI, "Le tentazioni della critica", in *Il Marcatré*, nov 1963, num. 1 pag. 27-28, dagli atti del Convengo di Verucchio.
[185] Idem.
[186] Cfr. Patrizia Mania, *Imperfetta - Orizzonti dell'arte contemporanea europea,* Roma, Bulzoni editore, 2010, pagg.13-23.

nel 1969: *When Attitude become form*, che raccolse "con tempestività tutti i protagonisti delle tendenze che si erano sviluppate dal 1966."[187]

> "L'insieme dei lavori fa esplodere completamente la tradizione espositiva: cumuli di terra si assommano a cartelli e fotografie, i materiali come fuoco, pietre, fango, piombo e vetri vengono esposti casualmente in forma di opere d'arte. La tendenza alla componente effimera è data da opere invisibili e impalpabili, come il gas sprigionato da Barry sul tetto."[188]

Qui non si parlava ancora di pratica di gruppo. O meglio non se ne parlava più. Era infatti del 1963 l'articolo di Giulio Carlo Argan, pubblicato sul quotidiano "il Messaggero"[189], dove giustificava le ragioni del gruppo come soluzione del lavoro artistico, in risposta alla società di massa, e le equiparava al lavoro di un'equipe scientifica:

> "È estremamente importante, in un momento in cui i tempi del deprecato processo di 'massificazione' si accelerano paurosamente, sapere se siano possibili esperienze ed attività estetiche non individuali. La corrente gestaltica risponde e dimostra che sì, sono possibili, ma come esperienze di gruppo e non di massa. (…) Al termine individuo si sostituisce il termine 'gruppo' "[190]

In quegli anni erano attivi il *Gruppo T* di Milano (Giovnni Anceschi, 1939; Davide Boriani, 1936; Gabriele De Vecchi, 1938; Giani Colombo, 1937-93; Grazia Varisco, 1937), il *Gruppo N* di Padova (Alberto Biasi, Ennio Chiggio, Toni Costa, Edoardo Landi, Manfredo Massironi) e si era appena formato il *Gruppo 63*, neoavanguardia letteraria che era stata fondata al congresso di Palermo di quell'anno, Luciano Anceschi, Nanni Balestrini, Achille Bonito Oliva, Corrado Costa[191], Umberto Eco, e molti altri.

---

[187] Germano Celant, *Precronistoria 1966-69,* Centro DI Firenze, 1972, pag. 110. Le tendenze indicate: conceptual art, minimalism, anti-form, earth-work, arte povera.
[188] G. Celant, *idem,* pag. 113.
[189] Giulio Carlo Argan, "Le ragioni dei gruppi, Il singolo è disperatamente solo nella folla", ne *Il Messaggero*, 21 sett. 1963, estratto riporta in *il Marcatré* num. 1 nov 1963, pag. 28-29, et in Feierabend Volker, Meloni Lucilla (a cura di), *Il Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata* Silvana Editore, 2009. Pp.377-378.
[190] G. C. Argan, *Idem*.
[191] Corrado Costa farà parte del Collettivo autonomo di Pittori di Porta Ticinese. Gruppo attivo a

Eppure già nel 1969 Tommaso Trini, nel testo in catalogo per la mostra di Szeeman descrisse una generazione di artisti "consapevoli dei cicli di obsolescenza e delle illusioni sociali,"[192] e trovò eco nelle parole di Piero Gilardi che parlava di artisti che "hanno abbandonato l'usuale terreno d'indagine fra arte e vita: adesso materializzano una ricerca di vita, e di vita liberata."[193]
Come interpretare queste parole? Sono troppo in anticipo o sono il termometro lucido di una situazione in atto, che ancora non riesce ad ammettere questo passaggio?

## 5. 2. – Arte e vita. La risposta della critica militante

Di fatto queste parole che indicano l'avvento di un distacco tra l'istanza artistica e quella sociale, sembrano prendere forma con troppo anticipo e non trovano corrispondenza nelle altre espressioni della cosiddetta critica militante, rappresentate oltre che da Germano Celant, da Enrico Crispolti e Lea Vergine.
Ciascuno dei tre critici sottolineava, allora e in seguto, il carattere sociale e dirompente dell'arte dei due decenni Sessanta e Settanta. Celant e Vergine snocciolando le nuove tendenze linguistiche, dall'arte concettuale all'anti-form, al minimalismo alla land art, fino all'Arte povera. Enrico Crispolti tenendo conto della funzione sociale dell'arte e sostenendo un approccio strutturalista.
Nessuno dei tre, anche nelle letture successive, rinunciò a sottolineare gli idealismi di fondo di un'arte che risentì del clima politico e della lotta di classe, ma ognuno risolse queste premesse in una prospettiva differente.

---

Milano.
[192] Tommaso Trini, "Nuovo alfabeto per corpo e materia", riportato in Germano Celant, *Precronistoria 1966-69,* Centro DI, Firenze, 1972, pp. 114-125
[193] Piero Gilardi, citato in *Idem* pag. 114.

5.2.1 – Germano Celant. Teorie per un *critoestetismo libero ed eversivo*

Dei tre, Germano Celant è forse il più ambiguo, a volte persino contraddittorio rispetto al coinvolgimento sociale del nuovo movimento di Arte povera:

> "L'idea visualizzata e materializzata non contiene un programma, non segue una storia individuale o sociale, è solamente la presentazione di un termine, non accetta relazioni, non rappresenta, ma presenta." [194]

Dall'altra parte utilizza un linguaggio tipico della contestazione politica e della lotta di classe:

> "Così in noi tutti, la scelta si va spostando verso azioni contingenti che si presentano lontane da qualsiasi apologia oggettuale; l'attività critoestetica si traduce in un agire libero ed eversivo, che dissolve la mimesi e non ammette estensione oggettuale e non si concretizza in presentazioni addizionali e produttive, ma in atti che possono risultare soltanto crito-politici. Si sta cioè optando per un'integrazione sociopolitica del proprio fare al fine di eliminare la divisione specialistica e classista, che porta alla frantumazione della carica eversiva e propulsiva".[195]

Più che critiche, queste parole sono criptiche. Sembra prendere una posizione contro la società di classe e a favore della rivoluzione, sebbene non pronunci mai questo termine.

> "Una anarchia spontaneamente organizzata che rompe con i bisogni determinati e programmati, che dissolve l'equilibrio per uno spontaneismo che identifica modificatore ed azione modificante, senza che questa rientri nel già acquisito ed acquisibile. Così la vita diventa un *tableau vivant* attraverso cui ognuno suggerisce non più "la sintesi di quello che si ricorda e che si vede" e una rappresentazione in materia del proprio pensiero, ma una possibile strategia socio-culturale, in cui processo eversivo e gnoseologio giungano alla frantumazione del sistema di dittatura industriale. Oggi infatti in cui il conteso

[194] G. Celant, "Arte Povera*",* 1968, Bologna, Galleria de' Foscherari, in G. Celant, *Precronistoria 1966-69,* Centro DI, Firenze, 1972, pag. 66
[195] G. Celant "Azione povera, Amalfi, 1968", in *idem*. Pagg. 102-103.

> quotidiano si è trasformato in 'scena' in cui l'intellettuale, lo studente e l'operaio 'recitano' sradicati e isolati, ancora privi di prensione affettiva sul reale, l'unica possibilità di vita sembra risultare il teatro, cioè il rapporto tra 'attori' (l'operaio che sciopera , lo studente che incendia le macchine ed alza le barricate e l'intellettuale che collabora con ambedue) e la globalità" [196]

"Agire libero ed eversivo"; "Anarchia spontaneamente organizzata". Sembra il linguaggio di un manifesto politico più che di un manifesto artistico. Questa veemenza appare oggi eccessiva, farcita di termini che diventano illazioni che si riferiscono ad una pratica di rottura decisamente più moderata e che si attuò soprattutto sul piano formale.

Emerge un'esigenza di fondo in queste parole, di fronte alla quale, critici e artisti non sono ancora in grado di affrancarsi: l'esigenza di ridefinire l'arte in relazione alla vita. È questa la lezione di Argan, e di Hauser, e di Hegel, e di Belting, ancora forte e alla quale ognuno si sente ancora in dovere di rendere conto.

Per cui ecco che per Michelangelo Pistoletto l'arte si incontra nella vita con i quadri specchianti, oggetti di uno sperimentalismo formale, che si appropria secondo la lezione di Duchamp, Ricasso, Manzoni e Klein di oggetti reali, di stimoli per l'ambiente e sull'ambiente:

> "Portare l'arte ai bordi della vita per verificare l'intero sistema in cui entrambe si muovevano, è stato lo scopo, il risultato, dei miei quadri specchianti. Dopo questo non rimane che fare la scelta: o tornare nel sistema dello sdoppiamento e dei conflitti con una mostruosa involuzione, oppure uscire dal sistema con una rivoluzione; o riportare la vita all'arte, come ha fatto Pollock, o portare l'arte alla vita, ma non più sotto metafora."[197]

Che cosa si intende quindi con la dichiarazione di voler ricongiungere l'arte alla vita? Alcuni episodi significativi segnano il passaggio da una prima fase, espressa da Crispolti, di presentazione della realtà che viene attuata comunque attraverso

[196] G. Celant, in *Ibidem*.
[197] Michelangelo Pistoletto, *Il libretto di Pistoletto, le ultime Parole famose,* 1967, citato in G. Celant, *Precronistoria 1966-69,* Centro DI, Firenze, 1972, pag. 35.

l'oggetto, alla elaborazione del gesto dell'intervento, come atto di congiunzione tra arte e vita:

> "Gli artisti e i critici oggi non sembrano più credere nel moralismo dell'oggetto, ma credere nell'estrema moralità del proprio fare ed agire, giungono anzi ad annullarsi nel fattuale, tanto da soccombere drammaticamente dinanzi ad una realtà più incalzante e presente, la realtà sociale."[198]

Questa dichiarazione accompagnava la mostra *Arte Povera + Azioni Povere*, che si tenne ad Amalfi nel 1968. Eventi come *Il teatro delle mostre* (Roma, L'attico di Fabio Sargentini, 1967), che ha visto il susseguirsi di interventi quotidiani ed effimeri nella galleria romana - protagonista di questi anni e dell'affermazione del movimento dell'arte povera in Italia insieme alla galleria Sperone di Torino - *11 cavalli vivi di Kounellis* (L'Attico di Fabio Sargentini, 1969), quando Kounellis espose undici cavalli vivi, sono un buon paradigma per verificare i terreni sui quali abbia proseguito la ricerca di continuità tra arte e vita come l'aveva impostata Germano Celant.

### 5.2.2 – Enrico Crispolti. Arti Visive e partecipazione sociale

Radicalmente opposta era invece l'interpretazione di Enrico Crispolti rispetto alla congiunzione di arte e vita, che si fece testimone di una effettiva realizzazione di questo incontro al di là dei territori dell'arte. Egli riassunse la sua attività in *Arti visive e Partecipazione sociale 1. Da Volterra alla biennale del 1976*[199], una raccolta di scritti che rappresentano:

> "L'itinerario di maturazione di un critico d'arte non alle prime armi, di fronte ai problemi nuovi dell'impegno operativo nel sociale, inteso come la destinazione più corretta espressa da una volontà di presenza e partecipazione

[198] Celant "Azione povera, Amalfi, 1968", in *idem*. Pagg. 102-103.
[199] E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da Volterra '73 alla Biennale del 1976*, De Donato, Bari, 1977.

> politica attraverso gli strumenti stessi della propria specificità culturale e professionale."[200]

Introducendo l'intenzione politica come ragione di questa tendenza artistica e del suo impegno di critico militante, la risposta di Crispolti all'appello di Argan si risolse nella realtà e nella politica, con dei toni più smorzati rispetto a quelli di Celant, ma si riferiva ad interventi artistici più radicali, che tenevano conto e si ponevano in relazione con le trasformazioni esistenziali e le lotte politiche in corso nel decennio, fino alla Biennale del 1976 che egli definì come il punto di arrivo del suo percorso di consapevolezza. Una Biennale che, come si è visto, ha espresso punte di radicalità alte, e che, secondo quanto riportato da Crispolti, è stata oggetto di accuse rispetto alla sua effettiva natura artistica[201].

I toni sono più moderati, ma più espliciti nel prendere posizione e le argomentazioni di Crispolti rispetto al suo percorso e a quello degli artisti di cui si è fatto interprete, sferzano colpi decisi ad un modo di fare cultura tradizionale e borghese che si vuole contrapporre per un superamento della società di classe. Il rovesciamento non è solo una questione formale, è soprattutto una questione di metodo, che coinvolge l'intero ambito di produzione culturale:

> "non si può parlare soltanto di una volontà di cultura, in quanto volontà di conoscenza (…), ma (…) di una volontà di partecipazione, cioè di protagonismo creativo."[202]

Egli parla di un "radicale rovesciamento di prospettiva"[203] al quale corrisponde "una partecipazione di base", ampia, che vuole agire sulle forme di gestione della cultura dal basso:

> "con un risarcimento orizzontale, in una prospettiva di democrazia partecipativa, nella gestione (che diviene soprattutto autogestione) sociale della cultura"[204].

[200] E. Crispolti, *idem,* pag. 41.
[201] E. Crispolti, *ibidem*.
[202] E. Crispolti, *idem,* pag. 12.
[203] *Ibidem*.
[204] *Ibidem*.

Al binomio *Opera o Comportamento* con il quale si apriva il decennio[205] si aggiunge la gestione orizzontale e verticale della cultura e le esperienze autogestite, riportate da Crispolti nella sua Biennale del 1976.

### 5.2.3 – Lea Vergine. Velleità della rivoluzione artistica

Un'altra interprete del decennio è Lea Vergine, soprattutto con la sua raccolta di scritti d'artista: *Attraverso l'arte, pratica politica, pagare il '68*[206] . Crispolti la definisce un' "ambigua antologia"[207] e questo segna la differenza di una lettura che parte dai medesimi presupposti.
Lea Vergine parlando degli anni Settanta riconosce una crisi delle strutture artistiche e della loro funzione, conseguente alle "tensioni sociopolitiche" degli ultimi anni:

> "In Europa alcuni artisti di punta al culmine della notorietà, hanno assunto posizioni di radicale dissenso nei riguardi della loro condizione professionale: certi non hanno più voluto produrre opere d'arte, sottraendosi alle leggi e al mercato dell'industria culturale, altri hanno trasformato la loro ricerca a carattere prevalentemente estetico in contestazione sistematica della comunicazione artistica contemporanea e delle sue forme tradizionali."[208]

Questo è il quadro descritto dalla studiosa come conseguenza delle spinte innovatrici. Quadro che si fa premessa alla raccolta di alcune "testimonianze del dissenso di alcuni artisti in Europa, a partire dal 1968" [209] tenendo conto di artisti all'apice della notorietà, all'interno di un momento storico in cui cambiavano i paradigmi del sistema di produzione artistica:

---

[205] Vedi 36ª Biennale,, 1972.
[206] L. Vergine, *Attraverso l'arte, pratica Politica, Pagare il '68*, Arcana, Roma, 1976.
[207] E. Crispolti, *Arti visive e partecipazione sociale, 1. Da Volterra 73 alla Biennale del 1976,* De Donato, Bari, 1977, pag. 16.
[208] L. Vergine, *Attraverso l'arte, pratica Politica, Pagare il '68*, Arcana, Roma, 1976. Retro di copertina.
[209] L. Vergine, *idem*, pag. V.

> "L'arte si proponeva come modello di comportamento, ma anche come puro esperire, come accadimento antropologico."

Lea Vergine presenta un decennio artistico fatto di contestazioni e dissensi, che considera il più delle volte velleitari o non adatti a perseguire i diversi obiettivi:

> "Alla costruzione della società socialista non si collabora con l'elaborazione di un'arte e di una cultura socialiste. Né è sufficiente fare delle considerazioni socio-politiche o dipingere Mao e Lenin; l'arte non va a sinistra solo perché chi la fa ha conosciuto Praga, Cuba e il Vietnam. Tutto questo significa solo falsificare l'impegno politico, non serve certo a mettere in piedi un antisistema. E non credo che questo antisistema (per il quale è indispensabile una costante autocritica) lo si possa elaborare dall'interno di strutture esistenti, e non più rivoluzionarie, come il PCI, inquinato com'è da un'ottica formalista e apolitica nella misura in cui si è fatta burocraticamente partitica."[210]

Una separazione netta tra arte e politica data dalla mancanza di un interesse da parte della classe politica a sostegno delle avanguardie[211]. La velleità della carica rivoluzionaria che si attribuisce all'arte:

> "di vero terrorismo estetico neanche a parlarne, piuttosto estetismo terroristico che potremmo anche chiamare collaborazionismo."

Si riferisce alla situazione del '68 e affonda l'attacco ai critici "chierici, che pretesero ai tempi di fomentare le guerriglie, si sono poi tenuti ben lontani dalle tensioni socio-politiche". L'attacco sembra andare nella direzione di Germano Celant, che parlava senza mezzi termini di "guerriglia", già prima del '68, tuttavia Lea Vergine non offre riscontri in merito e le considerazioni espresse rimangono su un terreno vagamente indefinito e usa termini forti come *collaborazionismo*, *impostura*, *adulterazioni*, come a voler smascherare un'operazione che fosse destinata ad una finalità diversa da quella dichiarata.

[210] Lea vergine *Idem.* Pag. XIV.
[211] Cfr. L. Vergine, *Idem,* pag. XIII.

In generale, Lea Vergine parla a posteriori e non parla mai di rottura e riconosce un cambio di tendenza che dal 1968 al 1976 ha portato ad una situazione artistica che ancora si interroga sul modo migliore di congiungere arte e vita. Arte e politica. Anche Lea Vergine risente ancora della questione posta da Argan:

> "Dato per scontato che le arti visive avevano esaurito la loro funzione narrativa, commemorativa e illustrativa, l'unica ragione perché entro una società in continua e rapida espansione (nella quale a valori sclerotizzati se ne vanno sostituendo altri ancora confusi, nella quale tradizioni culturali diversissime, e spesso contrastanti, si sovrappongono indiscriminatamente) possa sopravvivere l'arte è nella ricerca di nuovi rapporti."[212]

Secondo Lea Vergine la rivoluzione risiede nella pratica del quotidiano e non nell'arte e tuttavia:

> "nonostante tutte le approssimazioni e le ambiguità, possiamo dire che la coscienza politica è definitivamente entrata nel fare arte, con buona pace dei difensori ipocriti della sua 'purezza' lirica, ed è destinata a rimanerci."[213]

E qual è allora il terreno su cui si deve porre l'intervento artistico?

> "il lavoro dell'artista deve far saltare i sistemi che alienano il soggetto nella gerarchia sociale. È una micro lotta inseparabile dalla macro lotta. L'arte è sentita e pensata come forza capace di promuovere le trasformazioni sociali. L'attuale tipo di organizzazione fondata sulla divisione, sul privilegio va combattuta; i processi attraverso i quali sono gli stessi oppressori ad accettare l'oppressione, vanno analizzati."[214]

Lea Vergine ha selezionato quindi degli artisti che secondo il suo giudizio si sono distinti per i tentativi di tenere testa all'"oppressione":

[212] L. Vergine, *idem,* pag. X.
[213] L. Vergine, *idem,* pag. XIII.
[214] L. Vergine, *idem,* pag. XXII

> "artisti contro il bluff dell'arte, di privilegiati contro il proprio privilegio di detentori della cultura, di uomini che, per delega implicita del loro ruolo, sono, insieme, oppressori e oppressi, contro l'oppressione."[215]

Quindi ha raccolto, con la collaborazione degli artisti che si sono prestati, gli scritti di Gianni Emilio Simonetti, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Julio Le Parc, Piero Gilardi, Gabriele de Vecchi, Daniel Buren, Davide Boriani.

Il suo è un tentativo militante di analisi del rapporto tra arte e politica, che vuole individuare la *giusta via*, e porsi all'interno di un dibattito poliforme, nel quale, si è visto, coesistono diverse posizioni.

Il dato comune e di partenza dei tre critici è quindi la necessità, espressa a Verucchio nel '63, di ritrovare il rapporto tra arte e vita, tra arte e società, ma le soluzioni, sono distinte ed elaborate in direzioni opposte.

In conclusione, opera o comportamento? Arte o critica? Sconfinamento linguistico o di territorio? Sono questi i dualismi intorno ai quali si è mossa la ricerca artistica degli anni Settanta cercando di cogliere il paradigma arte/vita, posto negli anni Sessanta, in maniera più o meno efficace. Sono questi i dualismi intorno a cui si è mosso il dibattito del decennio in un susseguirsi di mostre collettive, raccolte antologiche, esperienze autogestite, critiche militanti.

Ed è a partire da queste considerazioni che si sottolinea la necessità di rileggere storicamente la produzione artistica e teorica prodotta dai collettivi d'artista.

[215] L. Vergine, *idem,* pag. XXII.

## Capitolo 6

# MATERIA E MEMORIA DEL GRUPPO

*Riconoscimento, conservazione e trasmissione*

Sembra quasi una prassi, nella storia dell'arte italiana, quella di riconoscere solo a posteriori il valore storico di gruppi e collettivi.

Così è stato per il Gruppo T e per il Gruppo N, che dal 2004 a oggi sono stati protagonisti di mostre retrospettive e di un lavoro d'archivio, che ha permesso il recupero dei documenti e la costruzione di una cronologia[216].

Sui collettivi d'artista degli anni settanta la storiografia e la critica sono invece tuttora nebulose. L'ostacolo maggiore sembra riguardare il *riconoscimento* dell'opera e la sua attribuzione, mentre l'interpretazione storica risulta essere fortemente legata all'oggetto e alla materia, almeno per quanto riguarda il caso italiano, e quindi al manufatto e ad un singolo autore.

Passando all'analisi specifica di quelle che possono essere state le ragioni di tale misconoscimento, va detto in primo luogo che si sono riscontrate diverse interpretazioni rispetto alla denominazione di arte collettiva, o di gruppo.

Soprattutto nel parlare degli anni settanta, queste esperienze sono sistematicamente sovrapposte e identificate con l'arte sociale. Tale prospettiva ha determinato spesso lo slittamento del termine "collettivo", dalla sua accezione attiva, della produzione, a quella finale del destinatario. Intendendo a volte l'arte collettiva, non come il prodotto creativo, materiale oppure no, elaborato collettivamente da più soggetti e firmato con una sigla o un nome che ne rappresentasse il progetto, ma come un'opera destinata alla collettività.

Non era una prassi estranea ai collettivi visti, quella di rivolgersi alla società - si vedano i progetti di riqualificazione per Sesto San Giovanni, del Collettivo Lavoro Arte, nell'ambito del Premio Piazzetta; *N.d.R.* del Gruppo di Coordinamento; gli esperimenti visivi e narrativi del Laboratorio di Comunicazione Militante - ma è necessario evitare la sovrapposizione tra autori e destinatari, al fine di procedere ad

[216] Sul *Gruppo T* si ricorda il catalogo a cura della Fondazione VAF, 2005, a cui ha seguito la mostra presso la Galleria Nazionale d'Arte Moderna, *Gli ambientei del gruppo T*, 14 dic 2005- 21 maggio 2006; sul *Gruppo N* , il catalogo pubblicato nel 2009, presentato alla Fondazione Quadriennale di Villa Carpegna.

una ricostruzione delle istanze sottese e specificare che per arte collettiva si intende un'arte che è prodotta dal coordinamento di più soggetti, che operano con una certa continuità.

Ad esempio l'*S.p.A* del Gruppo di Coordinamento fu il risultato di un programma collettivo. Un vero e proprio lavoro cutaroriale, che aveva coinvolto decine di artisti, e che era stato raccolto in un libro, sul modello dello *Xerox Book* newyorkese (Seth Siegelaub, 1968)[217]. Diversamente il *Tazebao* di Zona Monografie, può considerarsi il lavoro di Mario Mariotti, perchè fu una sua iniziativa, realizzata due anni dopo la rassegna e a cura dello stess e come tale gli viene riconosciuta[218].

In questo dualismo tra attribuzione collettiva o individuale è necessario tuttavia riconoscere se non altro l'origine del contesto in cui è stata elaborata l'opera, sia pure di un singolo, e il merito di una situazione collettiva che, nei casi specifici, produsse sistema.

A ulteriore argomentazione di questa premessa, si riporteranno di seguito alcuni casi emblematici di interpretazione sui gruppi e sulle loro opere, attraverso le letture di critici e storici, che a posteriori si sono posti il problema.

In particolare Lucilla Meloni è stata tra le prime a lavorare al fine di tentare una sistematizzazione storica dei gruppi d'arte programmata e cinetica, attivi negli anni sessanta: il *Gruppo T* e il *Gruppo N*, proseguendo con *Video Base* e il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, a partire da uno studio sulla "formalizzazione del dissenso" in arte. La stessa relazione tra l'arte di gruppo e forme di opposizione viene sottolineata da Andrea Bellini, in un articolo pubblicato nel 2001 su "*Il Giornale dell'arte contemporanea"* con il titolo "Meglio in gruppo che in comitiva"[219]: un veloce excursus delle esperienze artistiche collettive italiane e internazionali dagli anni cinquanta a quelle più recenti.

A questi due esempi se ne aggiungono altri, indicativi della difficoltà a ricondurre l'opera ad un'operazione collettiva.

---

[217] Seth Siegelaub (a cura di) *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth,Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, anche noto come *Xeroxbook*, ed. New York, Siegelaub / Wendler, dicembre1968. 186 fogli. 21 x 27.5 cm. Carta fotocopiata e stampata. 1000 edizioni. "A book exhibition in which each of the 7 artists were asked to make a 25-page work on 8 1/2" x 11" paper, which was then photocopied and printed".

[218] Il tazebao è firmato da Mariotti, e Nannucci gli attribuisce la cura e il progetto della manifestazione nella *Cronologia di Zona*, riportata in *Appendice*.

[219] Andrea Bellini, "Meglio in gruppo che in Comitiva", in *Il Giornale dell'arte contemporanea*, supplemento n. 1 al "Il Giornale dell'arte", n. 196, 2001, pp. 45-48.

Al termine del capitolo si è trattato di individuare la materia da conservare e il suo stato attuale, e qui, in alcuni casi, il contributo degli artisti si è rivelato determinante.

Oltre ai documenti realizzati come opere e documenti che ricordano le tappe dell'autogestione, nel corso dello studio si è fatto ampio riferimento al testo di Fernanda Fedi: *Collettivi e gruppi artistici a Milano - Ideologie e percorsi 1968 - 1985* che fu pubblicato nel 1986, consentendo di tracciare alcune coordinate storiche e ideologiche sui collettivi d'artista almeno per quel che concerne l'ambito milanese. Non è certamente senza significato che proprio un'artista, protagonista di queste esperienze, abbia cercato tra i primi di fare il punto storico della questione assumendo in prima persona la responsabilità della ricostruzione, mentre l'enucleare l'interesse sulle questioni, pure affrontate anche se non in termini esclusivi in buona parte della letteratura sull'arte degli anni '70, è impegno storiografico affiorato solo di recente.

Dalla lettura dei brani che sono stati citati si può vedere come *firma*, *dissenso* e dimensione *collettiva* siano i nodi che costruiscono e demoliscono la pratica di gruppo. La loro interpretazione o il riconoscimento che gli é dato, a partire da un piccolo dettaglio possono fare o disfare la storia dei collettivi d'artista.

In questo marasma di slittamenti e ambiguità il lavoro dello studioso che intenda fare luce e chiarezza sull'argomento appare evidentemente arduo.

## 6.1 – Dai gruppi ai collettivi, la "formalizzazione del dissenso"

Come si è detto, Lucilla Meloni è stata tra le prime, nella storiografia recente, a parlare di arte di gruppo. Non ne fa una storia a sé, ma ne recupera i soggetti e li inserisce all'interno di un contesto storico artistico ampio. Si devono a lei l'ultima ricognizione sul Gruppo N[220] e quella del 2004 sul Gruppo T[221], due importanti esperienze collettive sorte sulla fine degli anni Cinquanta, rispettivamente a Padova e a Milano, come anche il recupero delle opere del Laboratorio di Comunicazione Militante, di cui si è ampiamente parlato, e di *Video Base* (Roma 1971-1979 / Anna Lajolo, Guido Lombardi, Alfredo Leopardi).[222] Questi ultimi due studi sono stati formalizzati nel dicembre 2009 con una mostra al Pan di Napoli,[223] riproposta di recente (dicembre 2010) a Roma presso il Museo Laboratorio d'Arte Contemporanea della Sapienza.

Meloni non parla di un'arte di gruppo come se si trattasse di qualcosa di esterno al fare artistico, un dato eccentrico, ma la riconosce al pari di qualsiasi altra operazione estetica,[224] con la caratteristica di porsi spesso come arte del dissenso.

In un suo articolo del 2004 "I luoghi del conflitto nei linguaggi dell'arte", ancora Meloni fornisce un'interpretazione critica che vede le esperienze collettive, al centro di un processo che lei stessa definisce di *formalizzazione del dissenso,* che si è verificato nel corso del XX secolo e del quale traccia un percorso:

---

[220] Meloni, Lucilla, *Gli Ambienti del Gruppo T: Arte immersiva, arte interattiva*, Milano, Silvana Editoriale, 2004.

[221] Feierabend Volker, Meloni Lucilla (a cura di), *Il Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata,* Silvana Editore, 2009.

[222] Lucilla Meloni, "L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase" in *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* (a cura di L. Meloni, S. Perna, M. Vergiani con S. Galmuzzi), Atti del Convegno, PAN- Palazzo delle Arti Napoli, 17-18-19 dicembre 2010, Electa-Mondadori 2010, pp. 31-51. A margine della mostra "Laboratorio di Comunicazione Militante / Video Base, L'immagine come controinformazione", Napoli, a cura di Lucilla Meloni, PAN 17 dic 2009-15 febbraio 2010.

[223] *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* (a cura di L. Meloni, S. Perna, M. Vergiani con S. Galmuzzi), Atti del Convegno, PAN- Palazzo delle Arti Napoli, 17-18-19 dicembre 2010, Electa-Mondadori 2010, pp. 31-51.

[224] Cfr. Lucilla Meloni, "I luoghi del conflitto nei linguaggi dell'arte", in *Aperture*, n. 16, 2004 (http://www.aperture-rivista.it/); et L. Meloni, *Gli Ambienti del Gruppo T: Arte immersiva, arte interattiva,* Milano, Silvana editoriale, 2004; Feierabend Volker, Meloni Lucilla (a cura di), *Il Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata* Silvana Editore, 2009; *ultima pubblicazione.*

> "dal situazionismo alle prime esperienze video, alla messa in discussione del sistema museologico-curtoriale, al 'progetto' dei gruppi programmati, agli interventi dei collettivi operanti negli Settanta, fino ad arrivare ad alcune ricerche a noi contemporanee."[225]

Lucilla Meloni individua nei "collettivi operanti negli anni settanta" (definizione dell'autrice), una tappa fondamentale non tanto e non solo di un processo di avvicinamento e collusione tra arte e politica, quanto di una storia artistica che nel corso della seconda metà del XX secolo ha elaborato diverse forme di dissenso attraverso fasi alterne e con un *trait d'union* nella "verifica del linguaggio", atto che si fa progressivamente più radicale e che negli anni settanta sfocia nella verifica dell'immagine mediatica.

> "Di volta in volta, secondo la specificità della ricerca, il linguaggio, in tutte le sue declinazioni, viene sottoposto a verifica: come mezzo militante di impegno politico, secondo il pensiero per cui il video permetteva la partecipazione di ognuno all'uso dei media; all'appropriazione delle pratiche e dei dispositivi pubblicitari, alla strategia del "*detournement*" praticata dai situazionisti, consistente nell'elaborazione di elementi verbali e segnici, provenienti dai mezzi di comunicazione di massa, di cui venivano alterati e mischiati i codici, col fine di creare una nuova comunicazione, ai linguaggi "programmati", e via dicendo.
>
> In tal senso è il linguaggio (e non l'illustrazione) il luogo in cui si formalizza il conflitto, restando fedeli al pensiero di Vittorini che dichiarava nel lontano '47 dalle pagine del Politecnico che la letteratura non doveva "suonare il piffero della rivoluzione"."[226]

Il dibattito politico e l'arte del XX secolo hanno risentito, come è normale che fosse, dei cambiamenti della produzione economica, al punto che se i concetti di dissenso e conflitto in arte non sono delle costanti, questi ritornano ciclicamente, a causa delle attuali condizioni di produzione:

[225] L. Meloni, *cit.* pag. 23.
[226] L. Meloni, *cit*. pag. 23.

> "Non è una costante quella del conflitto, ma è un bisogno che, almeno nelle società occidentali a capitalismo avanzato, si manifesta di volta in volta prepotentemente nel corso della storia da quando l'arte è diventata laica, politica nel senso più ampio del termine."[227]

Non tanto una storia dei gruppi quindi, ma una storia del dissenso in arte, dal Situazionismo in poi: contrapposizione al sistema artistico, alla ricerca formale, allo stato sociale e politico, che di volta in volta si sarebbe configurata come verifica del linguaggio, e di cui i collettivi d'artista sono stati protagonisti e parte attiva, non solo nella connotazione tipica di un decennio, ma nello sviluppo delle relazioni di un intero secolo.
Guy Debord, Marcel Broodthaers, Philippe Thomas, Hans Haacke sono i primi protagonisti di questo percorso tracciato da Meloni, nel corso del quale si mettono in atto una *decostruzione del sistema artistico, la simulazione dei meccanismi di commercio, la frattura con la società:*

> "È evidente che nei lavori citati, l'utopia ha disertato, gli artisti si muovono tra percorsi ambigui, simulativi, dove il conflitto verso il sistema dell'arte si fa metafora della frattura che oppone l'arte alla società costituita."[228]

Tra i collettivi degli anni Settanta, protagonisti di questo ciclo "originato dal persistere del pensiero forte", [229] Lucilla Meloni ricorda quindi *Video Base*, il *Laboratorio di Comunicazione Militante* e il *Collettivo Autonomo di Pittori di Porta Ticinese*, che aveva sede nella Galleria di Porta Ticinese, di Gigliola Ravasino: spazio che sarebbe poi sopravvissuto all'esperienza del gruppo, di cui si è occupata anche Elena di Raddo[230].
Nelle trasformazioni dei processi storici, i *gruppi* degli anni sessanta, diventano quindi *collettivi* negli anni settanta e sono visti oltre che per i contenuti delle loro ricerche, per le tecniche e le pratiche che adottarono e per la loro capacità di comporre delle relazioni.

[227] Lucilla Meloni, *cit.* pag. 22.
[228] L. Meloni, *cit.* pag. 26.
[229] L. Meloni, *cit.* pag 22.
[230] AA. VV. *Anni '70. L'arte dell'impegno, i nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura di Cristina Casero, Elena Di Raddo. - Cinisello Balsamo, Silvana, 2009

Proseguendo, n altro nodo della riflessione di Meloni è l'alternanza tra pensiero forte e pensiero debole alla quale corrispondono i mutamenti delle espressioni artistiche, come luogo di verifica del linguaggio e nella loro radicalità.

> "Dagli anni Sessanta ad oggi diverse linee di ricerca si intersecano e conducono ai 'luoghi del conflitto': luoghi mentali, linguistici, operativi, pratiche tutte originate dal persistere del 'pensiero forte' ."[231]

La comparsa della cultura postmoderna e l'affermarsi del pensiero debole[232] determinano un nuovo cambiamento nella scena artistica e nella sua capacità di creare discorso. Sempre nella stessa ricostruzione che attraversa i decenni del secolo scorso, con gli anni ottanta non c'è solo la scomparsa delle tensioni collettive, ma c'è quella che Argan definisce "La rinuncia ad ogni finalità e progettualità, la mancanza di ogni sollecitazione ideologica e di ogni ricerca di nuovi valori (…). La dissociazione dell'arte dal sistema è soltanto apparente, il post-moderno è all'unisono con il proprio tempo non meno che non lo fosse il moderno: con la differenza che il moderno era solidale con la cultura del progresso ed il postmoderno è solidale con la cultura del riflusso."[233]

Se Lucilla Meloni sostiene che questa sia un'affermazione per certi versi datata, d'altro canto riconosce la battuta d'arresto segnata dagli anni ottanta "in quella ipotetica linea di continuità che intrecciava i vari momenti del confitto", e l'aver "reintrodotto, nel linguaggio, una nozione di ordine in contrapposizione al disordine praticato da tutta la neo-avanguardia; l'autobiografia contro la dimensione collettiva."[234]

E in effetti un riscontro immediato a questa affermazione lo si ha nella Biennale del 1980, quando la dimensione collettiva scomparve del tutto e si aprì la prospettiva su un decennio, per certi versi opposto e antinomico a quello che lo aveva preceduto.

La tempestiva dispersione della memoria, ascrivibile alla 39ª Biennale, sembra quasi la conseguenza della condizione postmoderna, sui meccanismi di riconoscimento e interpretazione artistici, come se questa avesse colpito non solo

[231] L. Meloni, *cit.* pag 22.
[232] Gianni Vattimo e Pier Aldo Rovatti (a cura di), *Il pensiero debole*, Feltrinelli, 2010
[233] Argan, *Storia e Antistoria,* "Flash Art" n. 129, 1985, p. 28, citato da L. Meloni, *cit.* pag. 32.
[234] L. Meloni, *cit.* pag. 32.

l'arte a venire, ma anche quella compiuta. Ironizzando, si potrebbe parlare di postmoderno retroattivo.

Come interpretare, di nuovo, questa omissione storica? Come il segno di un tempo che cambia? Come delle prospettive di lettura forzate? Di fatto la dimensione collettiva di cui parla Lucilla Meloni, intesa non solo come una pratica creativa di gruppo – salvo alcune sacche di resistenza ad esempio nel *Gruppo dei Piombinesi*[235] - scomparve, ma a venir meno fu tutto quel meccanismo, che investiva l'artista, la scelta dei destinatari, degli strumenti di indagine, le opzioni formali e che aveva considerato l'arte un fare e un fatto collettivo, questione che per certi versi sarebbe riaffiorata solo negli anni Novanta.[236]

## 6.2 – L'arte di gruppo: definizione e storia della "pratica superindividuale"

*Meglio in gruppo che in comitiva*, così Andrea Bellini intitolava un consistente articolo apparso nel 2001 su "Il Giornale dell'Arte Contemporanea,"[237] nel quale constatava il ritorno di una pratica creativa che definiva "superindividuale". Con questo termine Bellini non indicava una categoria filosofica o "superomisitca". Egli lo impiegava invece nella sua accezione giuridica o, se si vuole, latina, letterale, laddove con *superindividuale* si intende la dimensione collettiva, al di là dell'individuo e nelle sue implicazioni sul piano sociale e materiale.

Facendo questo, egli parlava di "Rinascimento dell'arte di gruppo"[238], lasciando intendere che, salvo un periodo di interruzione, il secolo scorso era stato costellato da esperienze artistiche collettive, a cominciare dalla *Société Anonyme*, fondata da Marcel Duchamp, Man Ray e Catherine Sophie Drier nel 1920 negli stati Uniti[239], passando poi per i tre manifesti del *Movimento De Stijl* (1918, 1920, 1921), firmati

[235] L. Meloni, *cit.*, pag. 33
[236] vd. anche Patrizia Mania, *L'arte Imperfetta* Roma, Editori Riuniti, 2008.
[237] Andrea Bellini, "Meglio in gruppo che in Comitiva", in *Il Giornale dell'arte contemporanea*, supplemento n. 1 al "Il Giornale dell'arte", n. 196, 2001, pp. 45-48.
[238] Ibidem.
[239] "protogruppo dedito alla diffusione strategica dell'arte moderna negli Stati Uniti", cfr. A. Bellini, *ivi,* pag. 45.

da Walter Gropius, Moholy Nagy e Jospeh Albers, fino ai gruppi nati negli anni cinquanta e sessanta: il *Gruppo Gutai,* in Giappone[240], il *Gruppo Centro Proposte* di Firenze, il *Gruppo 3P* e il *Gruppo T*, di entrambi di Milano; il *Gruppo N* di Padova, il *Gruppo 0* di Dusselfdorf, l'*Equipo 57* spagnolo, il *Grav* di Parigi, il gruppo *Nova Tendencjia* di Belgrado, il *Gruppo Gorgona* di Zagabria e ovviamente *Art & Language* di Londra e New York.

Anche se qualche gruppo è sfuggito all'autore, la consistenza di una tale lista certificava con rigore la definizione scelta e il tentativo di ricostruzione storica e critica, seppure parziale, del fenomeno rispetto al periodo in questione.

Analizzando il testo, Bellini definisce nel modo seguente i gruppi d'artista:

> "Per gruppi si intendono quei consorzi di artisti che si firmano con una sigla, e che quindi concepiscono l'opera come risultato di un'attività cooperativa nella quale necessariamente il singolo cede una parte di sé, rinunciando certo non alla propria creatività, ma alla propria individualità anagrafica."[241]

Bellini esclude poi da questa definizione quei lavori di "singoli artisti che occasionalmente progettano opere implicando la partecipazione del pubblico"[242] e il fenomeno "amplissimo, delle coppie."[243]

La rinuncia alla firma sembra essere, così, il dato qualificante della ricerca di gruppo che di volta in volta nasce per contrapporsi a qualcosa di preesistente e che si configurerà come superamento delle modalità creative accademiche per le avanguardie storiche, come metodologia scientifica nei gruppi di arte programmata e cinetica[244] degli anni Cinquanta e Sessanta; come contrapposizione al sistema di produzione visiva e culturale di massa negli anni Settanta e al sistema dell'arte negli anni successivi.

Egli però riconosce un limite a queste esperienze, proprio in relazione alla tendenza a ricondurre l'opera all'autorialità del singolo:

---

[240] Che Bellini ricorda essere "il primo gruppo informale in estremo oriente, e precursore degli happening", A. Bellini, *ivi,* pag. 45

[241] A. Bellini, *idem.*

[242] A. Bellini, *idem*

[243] A. Bellini, *idem.*

[244] Cfr. Lucilla Meloni, "I luoghi del conflitto nei linguaggi dell'arte*",* in *Aperture*, n. 16, 2004 (http://www.aperture-rivista.it/).

> "Tuttavia i vari membri di queste formazioni, pur aderendo ad un programma comune e credendo in una metodica collettivizzazione del lavoro, producevano e firmavano le loro opere individualmente"[245]

che si verifica soprattutto rispetto al panorama italiano:

> "Quella del lavoro collettivo per i gruppi italiani rimane una premessa disattesa (…) che nella maggiorparte dei casi si limitava a ricadere in una comunicazione di ricerca visiva cinetica."[246]

Se le esperienze degli anni cinquanta e sessanta su citate lavoravano ancora sul piano della ricerca formale, è nel decennio successivo, con i *General Idea* (Toronto, 1968),[247] che egli riconosce il superamento dell'istanza formalista a favore di una sperimentazione che si sposta sul reale, sia a livello internazionale che nel panorama italiano:

> "A favore di ricerche più articolate. In generale il lavoro di gruppo, nella prima metà del decennio, assume connotazioni fortemente politiche ed ideologiche: esprime una progettualità d'intervento urbano mirato, rivolto sempre ad una sollecitazione partecipativa, allargata, di riscontro sociale."[248]

*Concettuali urbani*, interventi *Pittorici murali*, e *gruppi di comportamento* sono le tre categorie intorno alle quali Bellini articola le esperienze degli anni Settanta, dove è il contesto urbano a costituire il *trait d'union*.

---

[245] A. Bellini, *cit.*.
[246] A. Bellini, *idem,* pag. 46.
[247] I *General Idea* erano un gruppo artistico di Toronto fondato nel 1968 da Jorge Zontal, Felix Portz, A.A. Bronson. Coniugavano la libertà espressiva del movimento Dada e del surrealismo, con il gusto Punk, new wave e feticista di quegli anni, ironizzando su alcuni meccanismi del sistema artistico. *Zona* nel 1978 presentò un'antologia di edizioni, video, performance della storia del gruppo canadese che si presentava così: "Questa è la storia dei General Idea e la storia di quello che noi vogliamo. Noi volevamo essere famosi; volevamo possedere glamour. Noi volevamo essere ricchi. Questo vuol dire che volevamo essere artisti e sapevamo che se fossimo stati famosi, se avessimo posseduto glamour, avremmo potuto dire: "noi siamo artisti" e lo saremo. Noi lo abbiamo detto e lo siamo. Noi siamo artisti famosi e con glamour. (General Idea, da "glamour", 1978 copyright General Idea e Lucio Amelio)"
[248] A. Bellini, *cit.* pag. 46.

Nella prima sfera ricorda il gruppo di coordinamento, che però nomina come "Ufficio per l'immaginazione preventiva",[249] ai quali riconosce il merito di muoversi:

> "in direzione concettuale nell'ambito dei diversi aspetti della comunicazione di massa, dalla sfera della cultura e della politica a quella della produzione e del consumo, con una componente fortemente analitica e provocatoria."[250]

Nella seconda categoria, il *Gruppo 8 Marzo*, il *Gruppo di Via Cusani*, il *Gruppo di Tor di Nona*[251]; infine nella terza, *il Gruppo Salerno 75*, lo *Humor Power Ambulante*, il *Prop/art* e l'*A/social Group*.
Se la prima metà del decennio è segnata dalla tensione verso la dimensione urbana e dal superamento dell'istanza formalistica:

> "nella seconda metà del decennio e nei primi anni Ottanta il fenomeno si amplia e si diversifica notevolmente sia in Italia, sia all'estero. Ora i gruppi che lavorano in autentico team, al di fuori di rigidi schemi formalistici ed ideologici, dimostrano effettivamente la potenzialità pluridirezionale di questo tipo di ricerca.
>
> La situazione di lavoro collettivo diventa innanzitutto volontà di acquisire una nuova dimensione oggettiva e sociale del fare artistico, come conquista di un'estetica della intersoggettività, della prossimità, dello scambio e del confronto. Ne risulta una vasta ed articolata scacchiera di posizioni differenti che vanno dalla performance al contributo settoriale di carattere essenzialmente tecnologico e sperimentale, da ricerche più propriamente formali, principalmente plastiche fino al fenomeno delle società d'artista"[252]

---

[249] Questa è una denominazione parziale, non del tutto errata. *L'Ufficio per l'immaginazione preventiva*, era un apparato creato dal Gruppo, con il quale questo gestiva la propria attività di coordinamento, simulando i meccanismi burocratici di gestione pubblica. In effetti il nome *Gruppo di coordinamento* compare nel catalogo della Biennale del 1976 e nei testi di Lucilla Meloni. Il Gruppo di Coordinamento firma i numeri di *IMPRINTING* e di *Aut.Trib.17139.* Gli Uffici compaiono comunue spesso.

[250] A. Bellini, *cit*. pag. 46. Questa denominazione non è inusuale per il Gruppo di Coordinamento e si ritrova in D. Lancioni, *Opening,* cit; in Carolyne C. Bakargiev, in una nota inedita sull'opera di Fabio Mauri, realizzata per N.d.R., che mi è stata gentilmente messa a visione dall'Archivio Fabio Mauri.

[251] Si noterà che in questa selezione manca il *Collettivo Autonomo di Pittori di Porta Ticinese* (Milano, 1973-1980, Amadori, Borghese, Crociani, Ricatto, Rubino, Costa, Lenassini, Sommarivi, Tibaldi) di cui parlano Fernanda Fedi, *cit. 1986* ed Elisabetta Longari, *cit*. 2009.

[252] A. Bellini, *idem,* p. 46.

Si sta parlando di un'*estetica intersoggettiva,* che da questo percorso non scompare negli anni Ottanta, ma paradossalmente trova nuove strade e si rafforza, in particolare con i gruppi che realizzano azioni e performance, come *Critical Art Ensamble* (Pittsburg, 1987), le *Guerrilla Girls* (NY, 1985), le sole rigorosamente anonime e rigorosamente donne, note per le loro incursioni negli appuntamenti importanti del sistema artistico, con maschere da gorilla per sollevare la questione delle discriminazioni di genere nel riconoscimento del lavoro artistico.[253] Dall'altro lato l'ingresso delle nuove tecnologie è rappresentato in Italia e in Europa sostanzialmente da *Studio Azzurro* (Milano 1982, Fabio Cirifino, Leonardo San Giorni, Paolo Rosa).[254]

Rinuncia alla firma del singolo e posizione di dissenso sono i due aspetti sottolineati da Andrea Bellini, come elemento di continuità più o meno forte ed evidente nelle esperienze di estetica intersoggettiva, e cioè di gruppo.

Questa ricostruzione, parziale ma sufficientemente esauriente nel ricostruire un quadro d'insieme è uno dei pochissimi esempi a riconoscere e assegnare un posto specificamente distinto e qualificante.

La firma e il dissenso, oltre ad essere i tratti distintivi dell'identità del gruppo, sono le chiavi di lettura di questa cancellazione e rimozione storica da parte del sistema artistico.

## 6.3 – Ritorno all'autorialità del singolo nelle ricostruzioni storiche. Cancellazione dei fenomeni di gruppo

Anche Lea Vergine affronta il discorso dei gruppi, a margine proprio della sua antologia su arte e politica: *Attraverso l'arte. Pratica politica / pagare il '68*, nella quale raccoglie le esperienze significative di questo rapporto a partire dal 1968:

[253] Le Guerrilla Girls furono a Zona il 6 ottobre 1985. Presentarono i loro manifesti e documenti in una giornata *Conscience of the art world*.

[254] Lo studio Azzurro, ancora molto attivo, nacque dall'esperienza del Laboratorio di Comunicazione Militante, di cui Paolo Rosa faceva parte. Lo Studio Cirifino appoggiava a livello tecnico alcune iniziative del Laboratorio di Comunicazione Militante.

> "Soprattutto a partire dal '68 non c'è stato imbecille che non abbia scoperto la bontà del gruppo di lavoro, lo spontaneismo, le prese di coscienza, le ipotesi di comunità esistenziali, le ipotesi di rapporto sociale attraverso gli enti statali ecc..; ne sono nati sindacati di lavori visivi, «documentazioni aperte», «esperienze sul territorio urbano». «esperienze» negli ospedali psichiatrici e nelle scuole materne.
> (…) dementi specializzati (…) che vogliono «risignificare i luoghi della cultura» o «suscitare momenti di creatività non preordinata»."[255]

Lea Vergine è ancora più aggressiva nel contrapporsi all'estetica di gruppo, alla quale non riconosce alcuna legittimità artistica, non solo attraverso le parole appena citate, ma anche attraverso la sua selezione d'artisti: Gianni Emilio Simonetti, Enzo Mari, Manfredo Massironi, Julio Le Parc, Piero Gilardi, Gabriele De Vecchi, Daniel Buren, Davide Boriani. Una selezione interessante, che includeva anche artisti che avevano avuto esperienze di partecipazione a gruppi o collettivi come Manfredo Massironi, che era stato uno dei fondatori del Gruppo N[256] di Padova nel 1959, o De Vecchi e Boriani, che erano stati tra i fondatori del Gruppo T[257] di Milano e lo stesso Gilardi, ma questi artisti vengono totalmente avulsi da quelle esperienze pregresse e considerati nella loro assoluta individualità.

Chissà se nell'oblio che ha colpito i collettivi abbia pesato di più un giudizio tanto rigoroso, la rimozione della piùà volte citata Biennale del 1980 o la radicata difficoltà ad accettare un'opera collettiva e priva di firma. È difficile verificarlo e altrettanto lo è affermare che l'arte di gruppo si sia esaurita con l'esperienza politica; o meglio con quell'esperienza che lega la politica all'arte. Questi sono due dati distinti che spesso si sono mostrati coincidenti e sovrapposti, ma che sarebbe utile considerare separati per poterne trarre le adeguate conseguenze.

Enrico Crispolti, nella Biennale del 1976 parlava di "Arte, Ambiente, Partecipazione, Società". Nel suo progetto curatoriale aveva inserito realtà collettive, come il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, al pari delle pratiche operative individuali, come testimonia la presenza di Ugo La Pietra. Individuali e

[255] Lea Vergine, *Attraverso l'arte. Pratica politica / pagare il '68*, Roma, Arcana editrice, 1976, pag. XIII-XIV.
[256] Feierabend Volker, Meloni Lucilla (a cura di), *Il Gruppo N. Oltre la pittura, oltre la scultura, l'arte programmata* Silvana Editore, 2009.
[257] Meloni, Lucilla, *Gli Ambienti del Gruppo T: Arte immersiva, arte interattiva,* Milano, Silvana Editoriale, 2004.

cioè portate avanti individualmente, ascrivibili all'operazione artistica di un singolo e non di un gruppo, ma non individualistiche perché comunque rivolte alla dimensione collettiva.

Nella storiografia successiva, oltre agli studi già citati (Meloni e Bellini) che hanno tentato una ricostruzione storica degli anni Settanta, sono apparse altre riflessioni episodiche per lo più conseguenti alla necessità di giustificare quanto avrebbe avuto luogo in seguito, in modo da meglio definirne l'identità rispetto al decennio dei '70 ricordandone il forte carattere politico, individuato quasi come un limite al quale contrapporsi.

Nel momento in cui si ricomincia a parlare di autogestione, di rapporto con l'ambiente urbano, di nuove tecnologie di un carattere Moderno dell'opera d'arte, e ciò avviene nei due decenni successivi, quel che si esplicita e si sottolinea è soprattutto il legame di queste esperienze con quelle surrealiste e con le avanguardie in genere, ma salvo rare eccezioni si fa difficoltà a riconoscere il valore del gruppo, in quell'accezione politica della quale si è parlato.

La stessa Elisabetta Longari non porta avanti un'interpretazione molto diversa da questa, pur intitolando il suo saggio: *Chiamata collettiva. Per una storia sociale dell'arte a Milano.*[258] Qui ricorda le esperienze del Collettivo Autonomo di Pittori di Porta Ticinese, riconducendo al 1974 la sua data di fondazione, in contraddizione con quanto riportato da Fernanda Fedi, da Lucilla Meloni e da Andrea Bellini, che invece la anticipano al 1973, in concomitanza al golpe cileno, che segnò anche l'inizio dell'attività della Galleria dove il gruppo trovò sede.

Impiegando l'espressione "Chiamata Collettiva" la Longari intende riferirsi ad una generica "chiamata" verso la collettività allineando la propria lettura alla visione di Crispolti, e restando dunque legata anche lei ad una modalità di attribuzione individualista.

L'altro dato di interesse, utile a comprendere un certo atteggiamento critico relativo ai gruppi, è l'attribuzione del progetto che testimonia l'intervento del 1973 presso la Montedison di Marghera effettuata dalla stessa Elena di Raddo. Si trattava di un'azione realizzata dal Collettivo di Pittori di Porta Ticinese in collaborazione con

[258] E. Longari, in AA. VV. *Anni '70, l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana,* a cura di Cristina Casero, Elena Di Raddo. - Cinisello Balsamo, Silvana, 2009.

il nucleo di operai che stavano dando origine all'Assemblea Autonoma Operaia[259]. Lo stesso lavoro è riportato nel catalogo della Biennale del 1976, come opera del *Collettivo Autonomo di Pittori di Porta Ticinese*, con il titolo: "*Progetto d'intervento per il petrolchimico, Marghera, 1973"*.

Nella sua lettura Elena di Raddo spoglia questo lavoro della sua connotazione collettiva, almeno in didascalia, riportando: *Giovanni Rubino, Montedison, fotomontaggio, 1974*, e ne altera datazione e circostanze[260]. Queste incongruenze danno la misura della confusione che ancora adombra le vicende dei materiali e della memoria dei collettivi d'artista.

Inoltre disincagliare l'automatismo del binomio artista-opera sembrerebbe ancora oggi difficilmente praticabile e queste interpretazioni stanno a testimoniarlo in maniera eloquente. Lo stesso Paolo Rosa, nell'intervista in appendice ricorda di come alle origini di Studio Azzurro gli venisse contestato il fatto di privare l'osservatore della possibilità di ricondurre ad un autore l'opera.[261]

*Firma* dunque e *dissenso*, per tornare alla definizione di Andrea Bellini sono i nodi attorno ai quali gli artisti e la critica coeva e posteriore hanno costruito e negato la storia dei gruppi e dei collettivi negli anni Settanta. Tra questi due poli, l'autorialità del singolo da un lato e il dissenso critico dall'altro, si legge evidentemente la difficoltà storica a consegnare la complessa vicenda dei collettivi d'artista ad una dimensione certa come se, da un dato punto di vista, la natura stessa dei gruppi impedisse di farli rientrare in categorie con le cui coordinate identificatorie ottundono inesorabilmente.

[259] et. Gianni Sbrogiò e Devi Sacchetto (a cura di*), Quando il potere è operaio. Autonomia e soggettività politica a Porto Marghera (1960-1980),* Manifestolibri, Roma, 2009.
[260] Cfr, Giovanni Rubino, Corrado Costa, Assemblea Autonoma di Porto Margera, Italo Sbrogiò, Dario Piccino, Ettore Tibaldi, *Cos'è nocivo*, portfolio, feb 1973. S.l. s.n.
[261] Cfr. Intervista a Paolo Rosa.

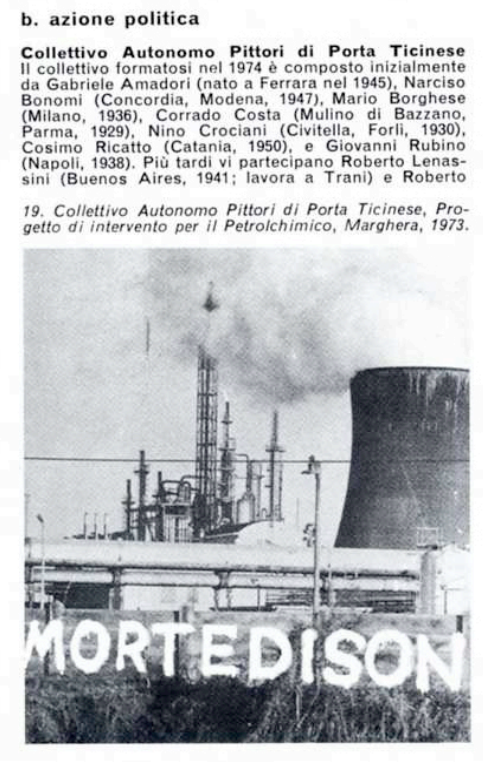



**Figura 104 - Collettivo Autonomo di Pittori di Porta Ticinese, *Progetto d'Intervento per Il petrolchimico di Marghera*, 1973.**

## 6.4 – Conservazione e trasmissione

Per chiudere quindi il quadro sulla lettura critica e la storicizzazione dei collettivi d'artista è opportuno considerarne gli esiti conservativi.

Cesare Brandi insegna che il primo passo per la conservazione è il riconoscimento dell'opera d'arte in quanto tale, come momento imprescindibile della conservazione e della trasmissione.

Con l'avvento dell'arte concettuale e dei nuovi linguaggi si è venuta a delineare una nuova modalità operativa sia dell'attività artistica che di quella critica, determinando nuove necessità conservative. È argomento noto che la scomparsa dell'oggetto inteso in senso tradizionale abbia reso necessario oltrepassare le

metodologie conservative che si applicavano normalmente ad un dipinto o ad una scultura, non solo per le specifiche dei nuovi materiali, ma soprattutto per quella che già Benjamin chiamava la perdita di unicità dell'opera, di pari passo alla perdita dell'aura.[262]

Ironia della sorte, i gruppi che si definivano autogestiti si sono fatti carico anche degli aspetti di conservazione e trasmissione del lavoro, almeno fino a poco tempo fa.

Anche per quanto riguarda le modalità in cui queste fasi si sono svolte si può fare una distinzione tra i collettivi di matrice neo-concreta e quelli di matrice situazionista., poiché alle differenze linguistiche tra i gruppi corrisponde una differenza negli esiti conservativi.

Per prima cosa è opportuno individuare la natura della materia di ciò che si vuole conservare e ricordare, che nel caso dei collettivi è una questione eterogenea e aperta.

Non esiste un dibattito relativo, né esistono tracce di una riflessione che abbia posto in primo piano l'argomento da un punto di vista metodologico.

Si è visto, nel corso di questo studio, come gli artisti si riunissero per condividere le fasi di gestione e promozione, per creare una differenza all'interno dei circuiti artistici, per portare avanti l'elaborazione teorica su tematiche che riguardavano la funzione dell'arte e il rapporto di questa con la società, ma la produzione di opere in senso stretto come frutto del lavoro collettivo non era scontata.

Conseguenza diretta è la diversità della materia da preservare, recuperare e valorizzare, che va individuata caso per caso, per conservare la memoria le opere dei collettivi d'artista.

[262]W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica,* (1936, I ed. italiana 1966)

6.4.1 – Opere collettive. Laboratorio di comunicazione militante, Collettivo Lavoro Uno e Centro Lavoro Arte

Paolo Rosa e Tullio Brunone del laboratorio di Comunicazione Militante, Fernanda Fedi e Gino Gini dei collettivi Lavoro Uno e Lavoro Arte, parteciparono singolarmente alla X Quadriennale d'Arte a Roma, *Nuova Generazione*, nel 1975.
Dei due gruppi si sono già viste le opere collettive, che furono esposte nelle mostre *Strategia d'informazione,*[263] e nei laboratori, *L'arma dell'immagine*[264] e *Immagine arma impropria*[265] del laboratorio di Comunicazione Militante; il Premio Piazzetta, le installazioni ambientali del Collettivo Lavoro Uno per il referendum contro l'abrogazione del divorzio (1974) del Collettivo Lavoro Uno; il cubo della "rivisitazione biennale" o gli "interventi in quattro punti diversi della città" del Centro lavoro Arte.
Gli artisti dei gruppi milanesi distinguevano la ricerca individuale da quella collettiva, almeno in principio. Solo quelli del Laboratorio di Comunicazione Militante, diversamente dagli altri, avrebbero poi proseguito principalmente l'attività collettiva, con Studio Azzurro.
Ciò di cui bisogna tenere conto in questi casi è l'oggetto, frutto del lavoro collettivo, che si può individuare a partire dalla bibliografia, che gli stessi artisti hanno prodotto.
Le vicende conservative che riguardano il Laboratorio di Comunicazione Militante sono piuttosto felici. Il gruppo realizzò una serie di pubblicazioni di buon livello in occasione delle mostre e dei laboratori appena ricordati, che hanno permesso la ricostruzione delle loro vicende. Inoltre le loro opere costituiscono una vera e propria collezione, che è stata recuperata, restaurata ed esposta grazie all'intervento di Lucilla Meloni nella mostra *Laboratorio di comunicazione militante/ Video*

[263] Brunone, Ciardi, Columbu, Pasculli, Rosa, *Strategie di informazione*, *distorsione della realtà e diffusione del consenso,* cat. mostra Rotonda di Via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura, 4-16 maggio 1976; Brunone, Ciardi, Columbu, Pasculli, Rosa, *Strategie di informazione. Distorsione della realtà e diffusione del consenso*, cat. Mantova, Casa del Mantegna, 16 dic. 1976 – 23 gennaio 1977.
[264] Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine, Esperimenti di comunicazione visiva*, Mantova, ed. Mazzotta, 1977. Cat. mostra Strategie di Informazione, Mantova, Casa del Mantegna 18-23 gen. 1977.
[265] Laboratorio di comunicazione militante, *Immagine arma impropria*, mostra/laboratorio coordinata dal Laboratorio di Comunicazione Militante. Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1978. Mostra tenuta al Palazzo della Permanente dall'1 al 19 marzo 1978. Pubbl. a fogli mobili.

*Base, l'immagine come controinformazione,*[266] che si è tenuta al PAN di Napoli, nel dicembre 2009 all'interno della manifestazione *Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione*, e successivamente al Museo Laboratorio di Arte Contemporanea a Roma.

Diversamente per le opere del Collettivo Lavoro Uno e del Centro Lavoro Arte la situazione è ancora incerta. Attualmente è stato svolto solamente il processo di storicizzazione da parte di Giuseppe Denti (1978), Fernanda Fedi (1986) e Elena di Raddo ed Elisabetta Longari (2009). Un recupero che per ora è rimasto alla fase di documentazione, senza il recupero dei materiali realizzati o dei video.

### 6.4.2. – Gruppo di Coordinamento e Zona, conservare le azioni.

Più complessa e articolata è invece la situazione per il Gruppo di Coordinamento e per Zona. Entrambi lavorarono come dei centri di sperimentazione e di produzione, dando origine a opere, materiali, testi e documenti, molto spesso creati ex-novo, dai singoli artisti dei gruppi o da coloro che erano stati invitati a prendere parte alle diverse iniziative espositive o editoriali.

Le pubblicazioni del Gruppo di Coordinamento sono sparse per archivi pubblici e privati, spesso non riconosciute, come nel caso del citato catalogo S.p.A. e lo stesso discorso vale per le opere che furono realizzate nell'ambito delle iniziative del gruppo.

Tra queste si deve fare una distinzione, tra quelle realizzate dal Gruppo come l'Ufficio per l'Immaginazione Preventiva, Aut. Trib 17139, i manifesti, le incursioni negli spazi pubbliciatri stradali e cinematografici, quelle in RAI (televisione e radio) e quelle realizzate dai sigoli artisti del gruppo e da quelli invitati per le diverse iniziative (Ndr, Imprinting, Spa).

La vicenda di Zona è stata più fortunata. *Zona People 1974-1985 Non profit art space - Firenze*, è il nome della mostra che si è tenuta a Le Mamco, Musée d'art

[266] Lucilla Meloni, "L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase" in *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* (a cura di L. Meloni, S. Perna, M. Vergiani con S. Galmuzzi), Atti del Convegno, PAN- Palazzo delle Arti Napoli, 17-18-19 dicembre 2010, Electa-Mondadori 2010, pp. 31-51.

moderne et contemporain di Ginevra in Svizzera, nel 2003. La mostra era a cura di Daniel Soutif e rientrava nel ciclo *Rien ne press/ Slow and Steady/Festina lente*[267] all'interno del quarto episodio che era dedicato alla scena italiana. *Zona People 1974-1985, a non profit art space in Florence*[268] faceva parte di questa sezione ed era la mostra dedicata al collettivo fiorentino di cui si è parlato. Nata dalla collaborazione tra Daniel Soutif, Carlotta Daró e Marco Bazzini, la mostra era stata realizzata con il contributo della Regione Toscana (TRA ART, Rete Regionale per l'Arte Contemporanea) in collaborazione con Palazzo Fabroni, arti visive contemporanee (Pistoia) e il Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci (Prato).
In questa occasione si sottolinearono il carattere internazionale di Zona e la sua capacità di porsi come luogo di promozione artistica, locale e internazionale. Più che opere in mostra ci furono quindi documenti, fotografie, immagini, a

[267] In Italiano, "Nessuna fretta". Si tratta del quarto episodio di un ciclo di mostre che si è tenuto nel museo svizzero dal 2002 al 2004. *Fragments d'un discours italien* era il titolo di questa sessione dedicata alla scena italiana, che si articolava in monografiche su tematiche di attualità e in collettive di interesse storico. I titoli delle mostre: Botto e Bruno, *Wall's Place,* 2002-2003; Piero Gilardi*, Biosphère*, 2001-2002 in collaborazione con Riccardo Colella; Eva Marisaldi, *Storyboard*, 1996-2003; Maurizio Nannucci, *Places/Mamco Room*/ 2003; Michele Zaza, *Photographier mon corps comme il n'est pas*, *travaux* 1972-2002; esposizione per le Cabinet des estampes // Esposizioni collettive all'interno: *Isola (Art) Project* Milano: A12, Stefano Arienti, Stefano Boccalini, DE-ABC (Luca Pancrazzi, Steve Piccolo, Gak Sato), Gabriele Di Matteo, Eva Marisaldi, Liliana Moro, OUT (Alessandro Di Giampietro, Lorenzo Rocha-Cito, Bert Theis), Adrian Paci, Andrea Sala, Mariette Schiltz (in collaborazione con Giuseppe Baresi e Enzo Genesini), Bert Theis, Grazia Toderi, Undo.net, Cesare Viel, Luca Vitone; *Art, architecture, utopie en Toscane (1960-1980):* Architecture radicale, Galleria Schema. *Zona People 1974/1985, Non profit art space/Firenze*.

[268] *Zona People 1974/1985, Non profit art space/Firenze:* James Lee Byars (1975), General Idea (1977), Robert Lax (1981), la prima installazione video di Bill Viola (1975), e documenti sulle mostre di Alighiero Boetti, Mario Merz, Joseph Kosuth, Sarah Charlesworth, James Coleman, Guerrilla Girls, Cildo Meirelles, sul lavoro e la presenza di Gordon Matta-Clark, Guy Debord (in occasione della mostra sui che celebrava i venti anni de l'Internationale Situationniste, nel 1997), Robert Filliou, Ketty La Rocca, Daniel Buren, Sol LeWitt, Superstudio, Ufo, Peter Downsbrough, Ulisses Carion, Dick Higgins, John Giorno, John Baldessari, Gustav Metzger, Brion Gysin, Nigel Coats (quest'ultimo nella mostra "Architettura corretta londinese", 1979), Ian Hamilton Finlay, Paul-Armand Gette, Bernard Heidsieck, Henry Chopin, Terry Fox, Keith Sonnier, John M Armleder, Martin Kippenberger, Lawrence Weiner e altri. Si diede rilievo all'attenzione portata da Zona a quelle che vengono definite zone periferiche del sistema artistico e con gli spazi non-profit internazionali: "L'attention particulière portée à la production artistique des zones géographiques qui paraissaient, à ce moment-là, périphériques au regard du circuit international de l'art s'est concrétisée par la réalisation d'expositions comme « Islande » (1979), « Australie » (1983) et « Brésil » (1984), et ont intensifié les collaborations et les échanges avec des espaces sans but lucratif de plusieurs villes canadiennes et américaines, mais également avec les pays de l'Europe de l'Est (Hongrie, Tchéchoslovaquie et Pologne). Chaque ville était individualisée et était présentée dans une série d'expositions pensées comme des monographies consacrées aux situations émergentes de Toronto, Genève, Seattle, Berlin, Londres.
Cfr. http://www.mamco.ch/expositions/fichiers/zona.html

documentare l'intensa attività che i fratelli Nannucci, Masi e Mariotti avevano messo in piedi a Firenze[269].




**Figura 105 - Zona People, 1974-1985, Non-profit art space in florence, veduta dell'allestimento per la mostra realizzata a Le Mamco, Ginevra, 2003. Archivio Le Mamco, pubblicata sul sito.**

Anche Stefano Chiodi inserisce Zona nel catalogo a corredo della mostra *Anni Settanta il decennio lungo del secolo breve*[270], e ne ricorda la forte caratteristica internazionale, sebbene in mostra non fossero presenti molte delle esperienze riportate in catalogo.
Attualmente l'archivio di Maurizio Nannucci conserva una grande parte, dei materiali e dei documenti relativi a Zona, mentre Gianni Melotti, ne possiede il fondo fotografico.

### 6.4.3 – Studio d'Arte il Moro, Rec, Verifica 8+1

Come è stato più volte affermato i gruppi di ispirazione neo-concreta si legano ad una tradizione che vede l'autonomia dell'arte rispetto all'industria e alla committenza e in Italia i loro riferimenti sono il Movimento Arte Concreta, i Gruppi N e T per i linguaggi e gli artisti di Forma per l'affermazione della propria autonomia.

[269] Cfr. http://www.mamco.ch/expositions/precedentes/rien4.html
[270] *Anni settanta, il decennio lungo del secolo breve*, a cura di Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi, Milano, Skira, 2007.

I nuovi gruppi, quelli degli anni settanta, avevano una forte coscienza del proprio stato di autonomia rispetto alle figure del sistema artistico. Questa coscienza si manifestava attraverso una gestione indipendente delle fasi di documentazione e conservazione delle proprie opere che però non rinunciava del tutto alla collaborazione e alla lettura del critico.

La produzione artistica dei gruppi di arte concreta era più lineare per quanto riguarda la "materia" e predilegevano le opere tradizionali alle azioni. Si è visto tuttavia come, in alcuni casi, anche le fasi di gestione fossero considerate un'operazione artistica.

Prima di proseguire oltre, è necessario premettere che parlare delle vicende conservative dei gruppi di ricerca astratta significa considerare la trasmissione delle loro esperienze, piuttosto che quella delle opere dei singoli artisti, che invece potevano avere dei percorsi autonomi dalle vicende del gruppo.

Entrando nel merito del discorso, Lo Studio d'Arte Il Moro ha interpretato la necessità di trasmissione sistematicamente, sin dai suoi esordi e adattandosi di volta in volta agli strumenti a disposizione.

Questo lavoro di scrittura storica e documentazione si è protratto negli anni fino ad approdare all'Archivio Arti Visive il Moro, costituito nel 1995, con la precisa finalità di documentare e promuovere l'arte astratta nell'area fiorentina e in particolare il Movimento della Morfologia Costruttiva e che nel 1997 si è definitivamente sostituito allo Studio.

L'archivio Arti Visive Il Moro /Firenze Ricerca si è perciò voluto porre, come luogo di raccordo delle arti visive di stampo neo-costruttivista, oltre che delle vicende dei singoli artisti del gruppo. Per conseguire a questa finalità l'Archivio ha raccolto al momento circa una settantina di schede per altrettanti artisti che lavoravano o lavorano ancora oggi sul linguaggio astratto, a Firenze. Parallelamente organizza mostre ed eventi, come nel 1999, *Nascita di una morfologia costruttiva*, presso la Biblioteca Centrale di Firenze, mostra con la quale si rievocava l'omonima esposizione del 1973 che si era tenuta alla Strozzina, sempre a Firenze; nel 2000 l'Archivio ha organizzato un'altra mostra con i seguenti artisti: Nadia Benelli, Mauro Bini, Franco Bulletti, Emilio Carvelli, Desireau, Paolo Favi, Natale Filannino, Piero Gensini, Fabrizio Gori, Marcello Guasti, Bruno Pecchioli, Gabriele Perugini, Franco Rosselli. Risale a questa occasione il testo

critico di Giorgio di Genova: “Per una Classicità Moderna, l’altra faccia del Rinascimento”.

La vocazione alla documentazione era forte già in precedenza. Ne sono una traccia il catalogo della *1ª prima rassegna dei gruppi autogestiti in Italia* e l’apparato di documentazione legato ai cicli di conferenze *Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi* (1981-83).

Del primo documento si è già parlato. Il secondo fu completato almeno nel 1985 e non ha particolari caratteristiche estetiche, ma si presenta come un plico di dispense, e raccoglie alcuni materiali portati durante i cicli per documentare le esperienze artistiche “significative” del capoluogo toscano, dal dopoguerra in poi. Il lavoro, è stato realizzato e concluso tra il 1985 e il 1988 da Mauro Bini e Fabrizio Gori, in collaborazione con Bruno Pecchioli e Paolo Favi, e con il contributo dell’Assessorato alla cultura del Comune di Firenze, tra il 1985 e il 1988.

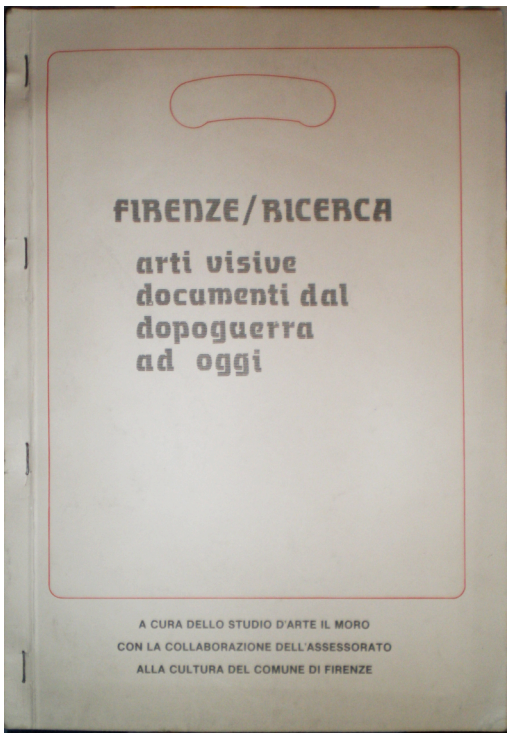
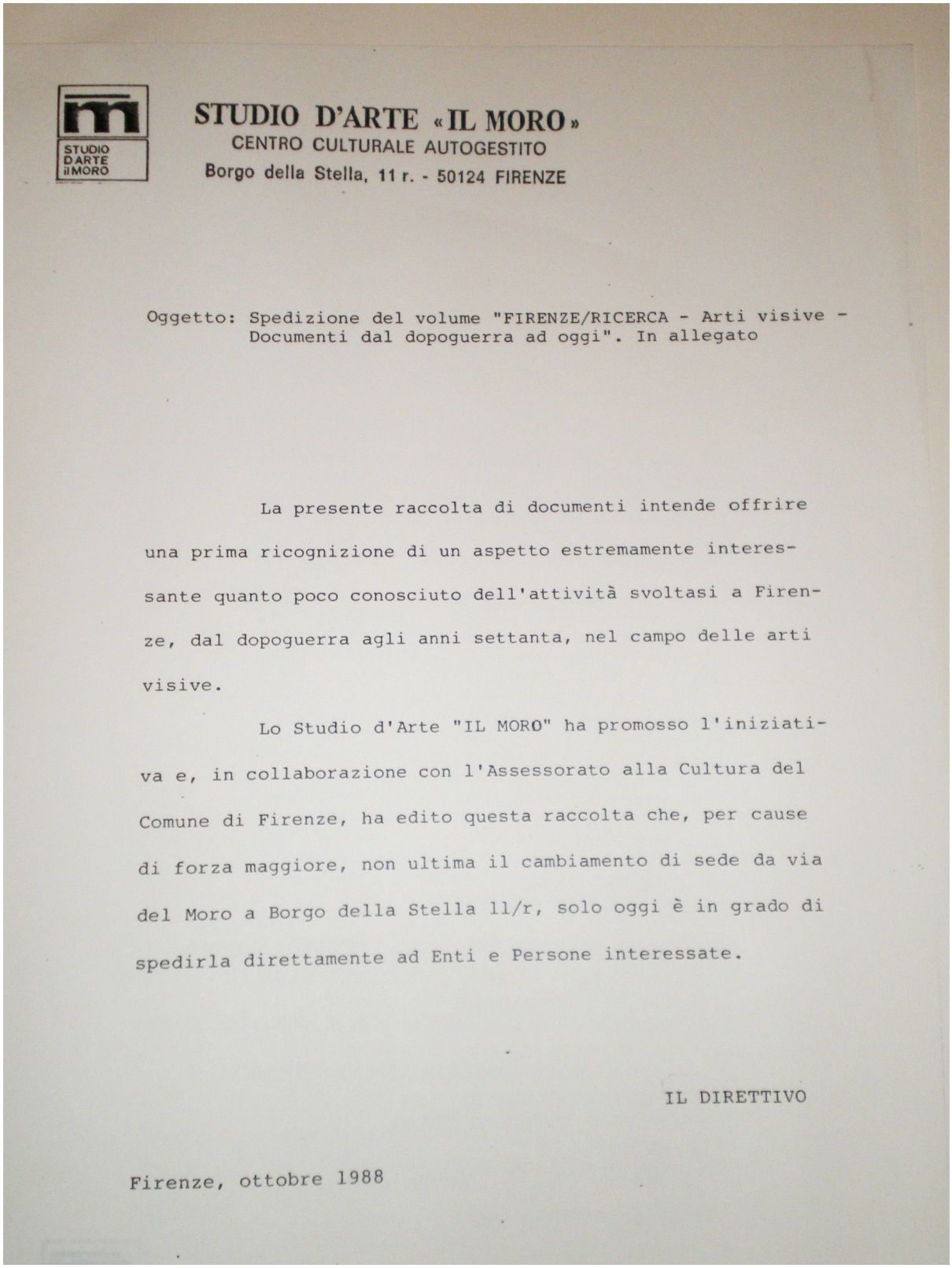



**Figura 106 - Studio d'Arte Il Moro, *Firenze / Ricerca, arti visive, documenti dal dopoguerra a oggi,* 1985, a cura di Fabrizio Gori e Mauro Bini, con la collaborazione di Paolo Favi e Bruno Pecchioli, copertina, *Contenitore*, di Piero Viti, Firenze 1985**



STUDIO D'ARTE «IL MORO»
CENTRO CULTURALE AUTOGESTITO
Borgo della Stella, 11 r. - 50124 FIRENZE

Oggetto: Spedizione del volume "FIRENZE/RICERCA - Arti visive - Documenti dal dopoguerra ad oggi". In allegato

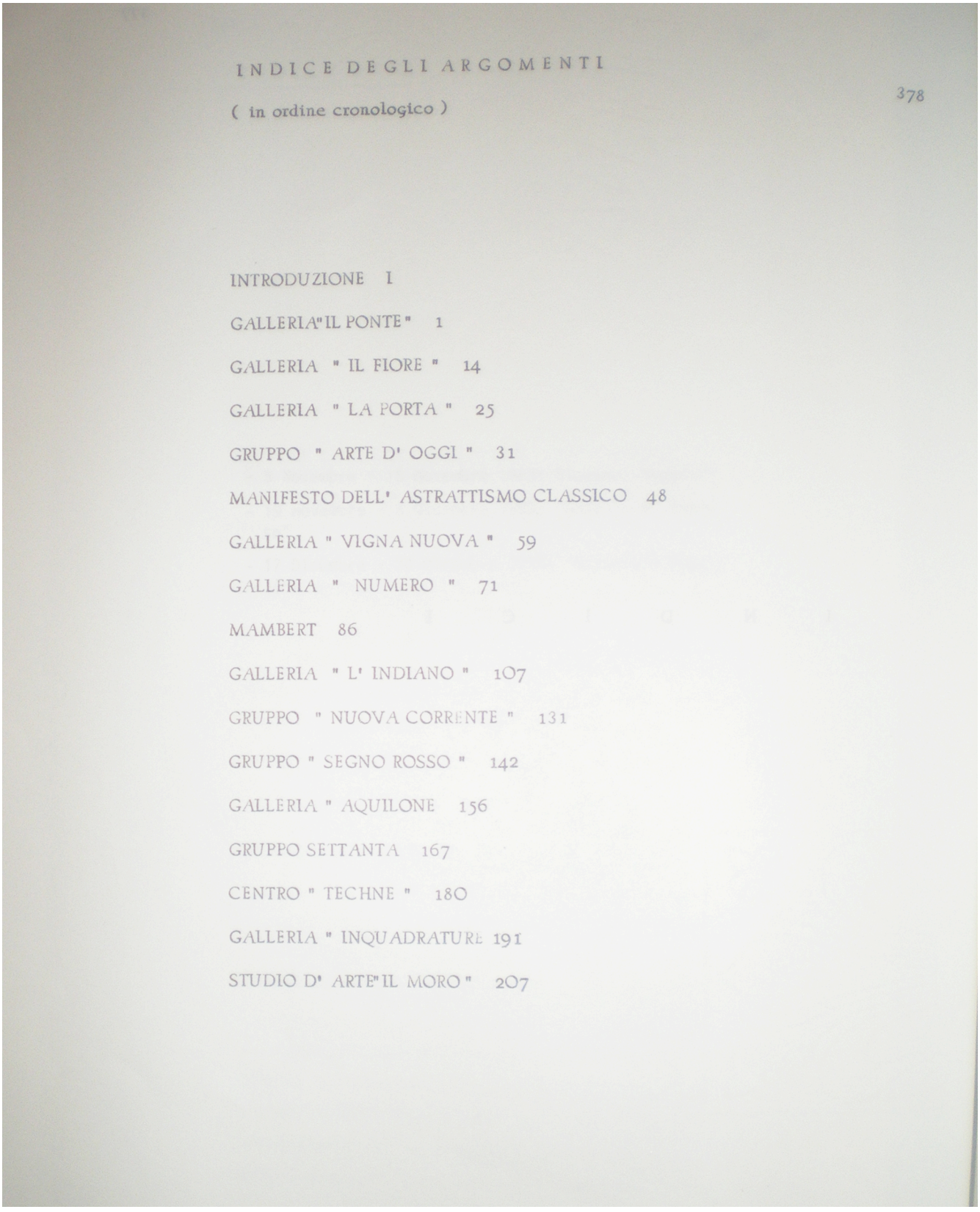
La presente raccolta di documenti intende offrire una prima ricognizione di un aspetto estremamente interessante quanto poco conosciuto dell'attività svoltasi a Firenze, dal dopoguerra agli anni settanta, nel campo delle arti visive.

Lo Studio d'Arte "IL MORO" ha promosso l'iniziativa e, in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze, ha edito questa raccolta che, per cause di forza maggiore, non ultima il cambiamento di sede da via del Moro a Borgo della Stella 11/r, solo oggi è in grado di spedirla direttamente ad Enti e Persone interessate.

IL DIRETTIVO

Firenze, ottobre 1988

**Figura 107 - Studio d'arte il Moro, Lettera di accompagnamento di *Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi*, Firenze, 1988. La lettera accompagnava la spedizione della raccolta dei documenti.**



INDICE DEGLI ARGOMENTI

( in ordine cronologico )



INTRODUZIONE I

GALLERIA "IL PONTE" 1

GALLERIA " IL FIORE " 14

GALLERIA " LA PORTA " 25

GRUPPO " ARTE D' OGGI " 31

MANIFESTO DELL' ASTRATTISMO CLASSICO 48

GALLERIA " VIGNA NUOVA " 59

GALLERIA " NUMERO " 71

MAMBERT 86

GALLERIA " L' INDIANO " 107

GRUPPO " NUOVA CORRENTE " 131

GRUPPO " SEGNO ROSSO " 142

GALLERIA " AQUILONE 156

GRUPPO SETTANTA 167

CENTRO " TECHNE " 180

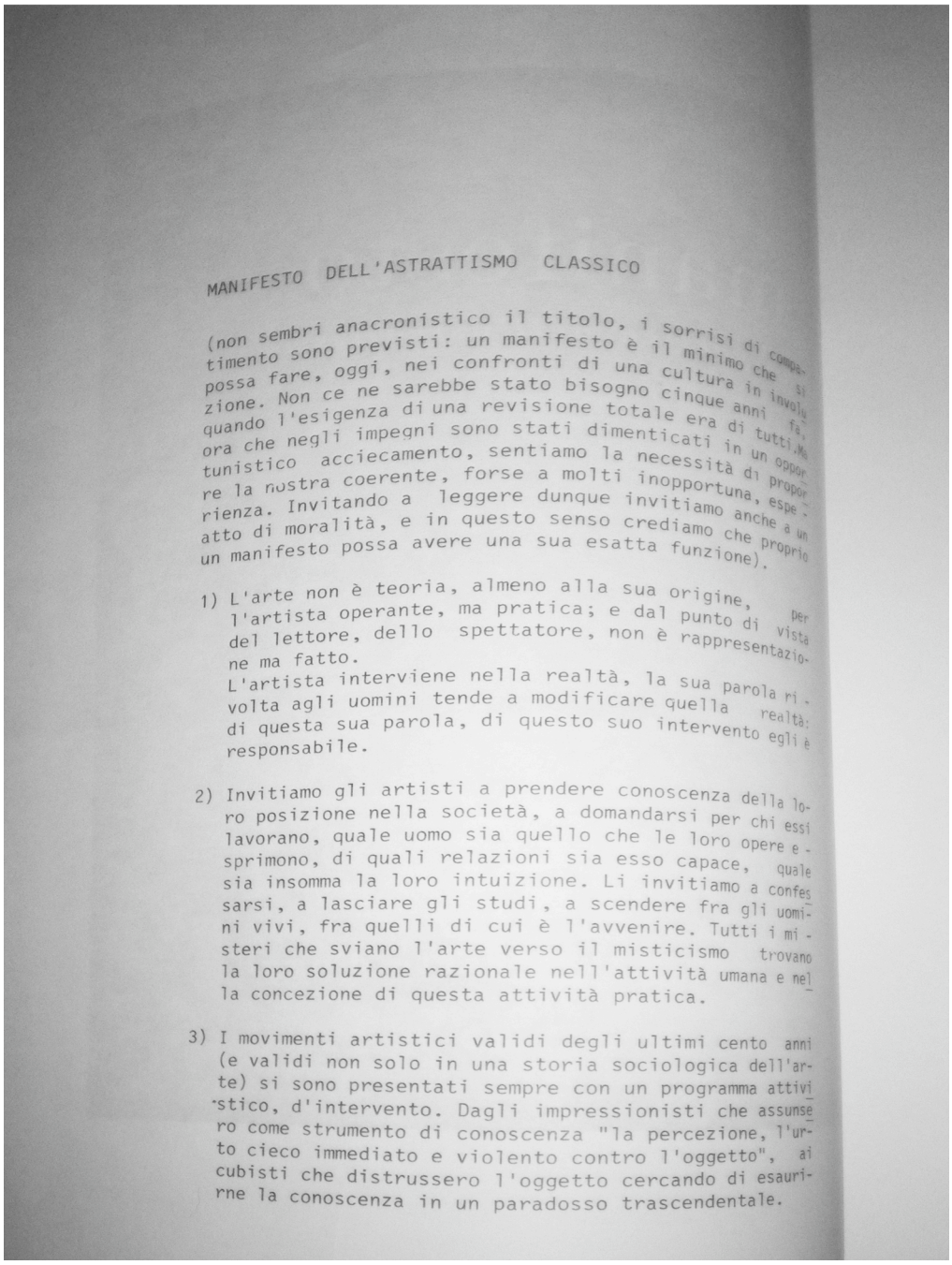
GALLERIA " INQUADRATURE 191

STUDIO D' ARTE "IL MORO " 207

**Figura 108 – Studio d'Arte Il Moro, *Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi,* Indice dei documenti.**




**Figura 109 - Studio d'Arte Il Moro, Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi. Copertina di "Numero" periodico d'arte, num. mag-giu 1953, anno V**



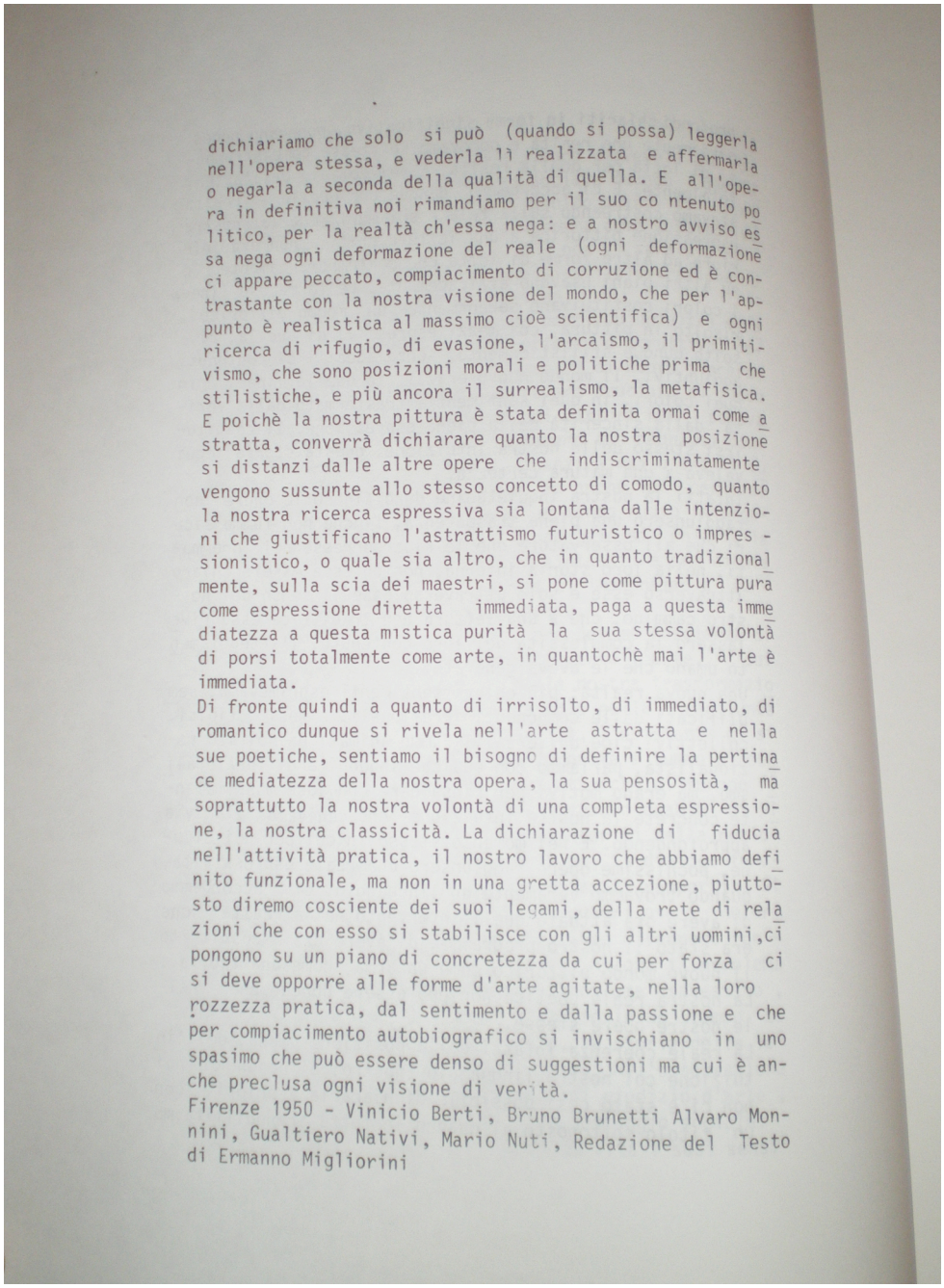
MANIFESTO DELL'ASTRATTISMO CLASSICO

(non sembri anacronistico il titolo, i sorrisi di compatimento sono previsti: un manifesto è il minimo che si possa fare, oggi, nei confronti di una cultura in involuzione. Non ce ne sarebbe stato bisogno cinque anni fa, quando l'esigenza di una revisione totale era di tutti. Ma ora che negli impegni sono stati dimenticati in un opportunistico acciecamento, sentiamo la necessità di proporre la nostra coerente, forse a molti inopportuna, esperienza. Invitando a leggere dunque invitiamo anche a un atto di moralità, e in questo senso crediamo che proprio un manifesto possa avere una sua esatta funzione).

1) L'arte non è teoria, almeno alla sua origine, per l'artista operante, ma pratica; e dal punto di vista del lettore, dello spettatore, non è rappresentazione ma fatto.
L'artista interviene nella realtà, la sua parola rivolta agli uomini tende a modificare quella realtà: di questa sua parola, di questo suo intervento egli è responsabile.

2) Invitiamo gli artisti a prendere conoscenza della loro posizione nella società, a domandarsi per chi essi lavorano, quale uomo sia quello che le loro opere esprimono, di quali relazioni sia esso capace, quale sia insomma la loro intuizione. Li invitiamo a confessarsi, a lasciare gli studi, a scendere fra gli uomini vivi, fra quelli di cui è l'avvenire. Tutti i misteri che sviano l'arte verso il misticismo trovano la loro soluzione razionale nell'attività umana e nella concezione di questa attività pratica.

3) I movimenti artistici validi degli ultimi cento anni (e validi non solo in una storia sociologica dell'arte) si sono presentati sempre con un programma attivistico, d'intervento. Dagli impressionisti che assunsero come strumento di conoscenza "la percezione, l'urto cieco immediato e violento contro l'oggetto", ai cubisti che distrussero l'oggetto cercando di esaurirne la conoscenza in un paradosso trascendentale.



dichiariamo che solo si può (quando si possa) leggerla nell'opera stessa, e vederla lì realizzata e affermarla o negarla a seconda della qualità di quella. E all'opera in definitiva noi rimandiamo per il suo co ntenuto politico, per la realtà ch'essa nega: e a nostro avviso essa nega ogni deformazione del reale (ogni deformazione ci appare peccato, compiacimento di corruzione ed è contrastante con la nostra visione del mondo, che per l'appunto è realistica al massimo cioè scientifica) e ogni ricerca di rifugio, di evasione, l'arcaismo, il primitivismo, che sono posizioni morali e politiche prima che stilistiche, e più ancora il surrealismo, la metafisica.
E poichè la nostra pittura è stata definita ormai come astratta, converrà dichiarare quanto la nostra posizione si distanzi dalle altre opere che indiscriminatamente vengono sussunte allo stesso concetto di comodo, quanto la nostra ricerca espressiva sia lontana dalle intenzioni che giustificano l'astrattismo futuristico o impres - sionistico, o quale sia altro, che in quanto tradizionalmente, sulla scia dei maestri, si pone come pittura pura come espressione diretta immediata, paga a questa immediatezza a questa mistica purità la sua stessa volontà di porsi totalmente come arte, in quantochè mai l'arte è immediata.
Di fronte quindi a quanto di irrisolto, di immediato, di romantico dunque si rivela nell'arte astratta e nella sue poetiche, sentiamo il bisogno di definire la pertinace mediatezza della nostra opera, la sua pensosità, ma soprattutto la nostra volontà di una completa espressione, la nostra classicità. La dichiarazione di fiducia nell'attività pratica, il nostro lavoro che abbiamo definito funzionale, ma non in una gretta accezione, piuttosto diremo cosciente dei suoi legami, della rete di relazioni che con esso si stabilisce con gli altri uomini, ci pongono su un piano di concretezza da cui per forza ci si deve opporre alle forme d'arte agitate, nella loro rozzezza pratica, dal sentimento e dalla passione e che per compiacimento autobiografico si invischiano in uno spasimo che può essere denso di suggestioni ma cui è anche preclusa ogni visione di verità.
Firenze 1950 - Vinicio Berti, Bruno Brunetti Alvaro Monnini, Gualtiero Nativi, Mario Nuti, Redazione del Testo di Ermanno Migliorini

**Figura 110 – Manifesto dell'Astrattismo Classico, redatto da Ermanno Migliorini, Firenze, 1950 e riportato in Studio d'Arte Il Moro, Firenze / Ricerca Arti visive, Documenti ed esperienze da dopoguerra ad oggi.**

Negli ultimi anni l'attività di ricognizione dell'arte astratta per l'Archivio Arti Visive Il Moro, si deve molto all'iniziativa di Mauro Bini, che sta compiendo il passaggio dall'archivio materiale a quello virtuale del web, utilizzando strumenti di diffusione virale delle informazioni, propri del web 2.0 come Facebook, Wikipedia, Wikiartpedia.

Nel corso di un colloquio,[271] Mauro Bini ha definito la rete: "lo strumento del futuro", sottolineando l'importanza di riportare sul web la documentazione della propria attività per renderla visibile, affermando che:

> "È inutile avere fatto la Morfologia Costruttiva, se non la si mette in rete".

Lo schema seguente è una mappa dei materiali pubblicati in rete da Mauro Bini, nell'ambito dell'attività svolta per l'Archivio Il Moro, valorizzando l'astrattismo fiorentino, come una traccia identitaria del tessuto toscano, escludendo qualsiasi altra esperienza.

Astrattismo Classico (1947-50), Il Segno Rosso, Morfologia Costruttiva (1972-1976), sarebbero nella lettura di Bini le tappe dell'astrattismo fiorentino dal dopoguerra.

- **ASTRATTISMO A FIRENZE**
Wikiartpedia - http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Astrattismo_a_Firenze

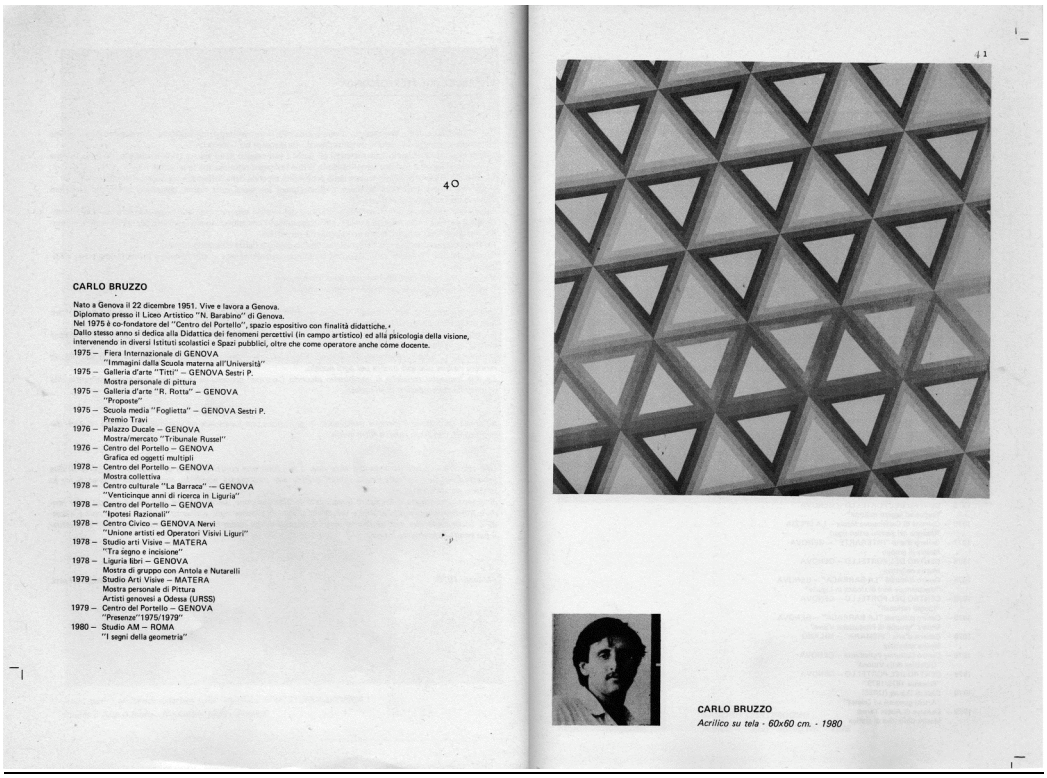
- **ASTRATTISMO CLASSICO**
Wikipedia - http://it.wikipedia.org/wiki/Astrattismo_classico

- **MORFOLOGIA COSTRUTTIVA**
sito proprio - http://www.morfologiacostruttiva.com/
wikipedia - http://it.wikipedia.org/wiki/Morfologia_costruttiva
facebook - http://www.facebook.com/Il.Moro.Archivio.arti.visive

- **IL MORO ARCHIVIO ARTI VISIVE, ASTRATTISMO A FIRENZE**
sito proprio - http://associazioni.comune.firenze.it/ilmoro/biblio.htm

[271] Conversazione con l'autore, dicembre 2010.

Se i documenti dell'attività de Il Moro sono oggi raccolti e conservati all'interno di un archivio, lo stesso discorso non vale per le opere, che invece sono ascrivibili ai singoli e a percorsi differenti.



40

CARLO BRUZZO

Nato a Genova il 22 dicembre 1951. Vive e lavora a Genova.
Diplomato presso il Liceo Artistico "N. Barabino" di Genova.
Nel 1975 è co-fondatore del "Centro del Portello", spazio espositivo con finalità didattiche.
Dallo stesso anno si dedica alla Didattica dei fenomeni percettivi (in campo artistico) ed alla psicologia della visione, intervenendo in diversi Istituti scolastici e Spazi pubblici, oltre che come operatore anche come docente.

1975 – Fiera Internazionale di GENOVA
"Immagini dalla Scuola materna all'Università"
1975 – Galleria d'arte "Titti" – GENOVA Sestri P.
Mostra personale di pittura
1975 – Galleria d'arte "R. Rotta" – GENOVA
"Proposte"
1975 – Scuola media "Foglietta" – GENOVA Sestri P.
Premio Travi
1976 – Palazzo Ducale – GENOVA
Mostra/mercato "Tribunale Russel"
1976 – Centro del Portello – GENOVA
Grafica ed oggetti multipli
1978 – Centro del Portello – GENOVA
Mostra collettiva
1978 – Centro culturale "La Barraca" – GENOVA
"Venticinque anni di ricerca in Liguria"
1978 – Centro del Portello – GENOVA
"Ipotesi Razionali"
1978 – Centro Civico – GENOVA Nervi
"Unione artisti ed Operatori Visivi Liguri"
1978 – Studio arti Visive – MATERA
"Tra segno e incisione"
1978 – Liguria libri – GENOVA
Mostra di gruppo con Antola e Nutarelli
1979 – Studio Arti Visive – MATERA
Mostra personale di Pittura
Artisti genovesi a Odessa (URSS)
1979 – Centro del Portello – GENOVA
"Presenze" 1975/1979"
1980 – Studio AM – ROMA
"I segni della geometria"

41

CARLO BRUZZO
*Acrilico su tela - 60x60 cm. - 1980*

**Figura 111 - Gruppo Rec, Carlo Bruzzo, biografia e opera per il catalogo *I rassegna gruppi autogestiti*, Firenze, ed. Il Moro, 1980**

Anche il gruppo Rec aveva una grande coscienza del proprio essere gruppo e dell'esistenza di una rete di appartenenza, pur senza una vocazione reale alla documentazione.

La trasmissione delle loro vicende si lega ad una mostra che si è tenuta alle soglie del nuovo millennio, a cura di Germano Beringheli. Questo episodio da un lato riconosceva la diffusione estesa sul territorio italiano di realtà artistiche collettive autogestite, ma il punto di vista si limitava a quelle esperienze di natura neoconcreta, escludendo l'esistenza di esperienze artistiche collettive di matrice concettuale:

> "espressioni che hanno caratterizzato l'arte italiana contemporanea. I gruppi Autogestiti ed il Collettivo Ricerche Estetico Concrete-R.E.C., nati e sviluppatisi tra gli anni Settanta e Ottanta, hanno costituito in effetti un'esperienza diffusa che ha interessato l'intera penisola, da Torino a Cagliari, da Roma a Genova (...) ispirata all'attività del Groupe de Recerche d'art visuel-GRAV fondato nel 1960 a Parigi."[272]

I gruppi considerati in questa mostra sono stati Il Brandale (Savona), Spazio Campo Immagine (Roma), Verifica 8+1 (Mestre – VE), Centro Lavoro Arte (Milano), Centro T.Zero (Torino), Gruppo Cronotopo (Perugia), Gruppo Transazionale (Cagliari). Sette in tutto e ognuno di questi aveva già preso parte alla *I Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia* che si era tenuta nello Studio d'Arte Il Moro (1979/80). Mostra e catalogo si sono quindi rivelati una ricognizione sui linguaggi dei gruppi autogestiti, a partire dal Gruppo REC.

Infine la vicenda di Verifica 8+1 è quella di maggiore spessore e più documentata.

Si è vista già la sistematicità con cui sono stati catalogate, ordinate e conservate le iniziative del gruppo di Mestre e come la loro produzione sa stata trasmessa presso il Centro di Cultura Contemporanea della città di Mestre.

Nel caso del collettivo veneto si può parlare infatti di una vera e propria collezione, ma si è visto che questa non comprende le opere realizzate dai membri del gruppo come tali, ma è frutto della donazione dei numerosi artisti che negli anni hanno attraversato questo spazio.

Collezione, dunque, composta di documenti e di opere che sono stati raccolti nel corso dell'attività del Centro, e che è stata recentemente donata (2010) al Centro Culturale Candiani, di Mestre, grazie alla mediazione di Riccardo Caldura, nella sua integrità.

Questa comprende più di quattrocento opere di arte cinetica e non solo, di provenienza internazionale. Quattrocento quaranta per l'esattezza, di cui una parte

[272] Dino Vièrin, Ennio Pastoret, "Presentazione", in Beringheli, *L'ordinamento sensibile, REC, Ricerche Estetico Conrete e I gruppi Autogestiti, 1970/80,* Cat. mostra, Aosta, Tour Fromage, maggio 2000, a cura di Germano Beringheli. Regione Autonoma Valle d'Aosta, Aosta, 2000, pag. 6.

(130) sono state esposte per la prima volta insieme nella mostra: *Verifica 8 + 1 – Experimenta: Autogestione e sperimentazione artistica*, che si è svolta presso Il Centro Culturale Candiani nel febbraio 2010, al fine di presentare la donazione

Significativa anche in questo percorso è la figura di Sofia Gobbo, insegnante scolastica che per anni ha tenuto le fila dell'attività del Gruppo, mantenendone l'archivio e consentendo tutto il lavoro di catalogazione della collezione.

# CONCLUSIONI

Al termine di questa ricostruzione, che ha tenuto conto di diversi punti di vista, il quadro sui collettivi d'artista degli anni settanta risulta più chiaro.
Visti gli sviluppi delle diverse vicende, la lettura di alcuni documenti prodotti dai collettivi e la verifica delle relazioni locali e internazionali, si possono riconoscere degli elementi di continuità tra i gruppi e la legittimità storico artistica di un fenomeno, che finora non è stato sistematizzato.
In prima istanza si può affermare che i collettivi siano stati un aspetto caratteristico del decennio in questione, di cui hanno interpretato il contesto sociale, culturale e politico in maniera radicale forzando i limiti del loro ambito di appartenenza per costruire una relazione diretta, senza soluzione di continuità, con la società, il territorio e le strutture produttive. In questa continua congiunzione tra arte e vita, i diversi gruppi hanno fatto propri i nuovi mezzi di comunicazione e le nuove forme creative, sperimentando modalità espressive, metodi di documentazione e nuovi canali di diffusione della ricerca artistica.
Se in Italia già dagli anni sessanta si può parlare di sconfinamento linguistico e slittamento dei ruoli, i collettivi hanno di fatto spostato ulteriormente i limiti della pratica artistica eccedendo dai territori dell'arte a quelli dei contesti sociali e pubblici. Questo passaggio assume tanto più rilievo se si tiene conto del fatto che l'arte del XX secolo ha spesso fondato le ragioni del proprio riconoscimento, proprio a partire dai luoghi e dai contesti in cui il gesto artistico veniva compiuto.
Piuttosto che nel linguaggio, l'unitarietà dei collettivi d'artista negli anni settanta può essere riassunta perciò in tre aspetti principali: l'acquisizione del concetto di autonomia nelle fasi di gestione del lavoro, l'attitudine a produrre discorso - foucaultianamente parlando - e l'aver praticato una differenza rispetto al sistema artistico a partire dalla relazione con il territorio e con importanti esponenti del mondo dell'arte.
Nella scelta dell'autonomia era infatti presente una coscienza politica ben precisa, che non si legava esplicitamente a partiti politici e movimenti organizzati, almeno

nei casi scelti, ma che rifletteva sulle forme di produzione e che proprio in questo senso prendeva posizione, adottando i linguaggi del dibattito politico dell'epoca.
In questo scenario l'autonomia, sia artistica che politica, rappresentava soprattutto un'alternativa alla gestione verticale del potere, della cultura e del mercato, e costituiva una spinta nella direzione della libertà creativa.
Tuttavia è riduttivo spiegare le vicende dei collettivi d'artista semplicemente come le tendenze di un momento storico caratterizzato da un dibattito politico generalizzato, come se queste fossero prive di continuità con la storia dell'arte e l'attualità.
Il concetto di autonomia é stato introdotto in arte in forme diverse già dal secondo dopoguerra e si é trasformato progressivamente fino ad adottare la forma di gruppi e collettivi, attraverso il dibattito sulle possibilità di sopravvivenza dell'arte, che era stato affrontato da storici e sociologi e che poneva l'arte come espressione delle capacità umane all'interno della società. Autonomia, quindi, rispetto al mercato, rispetto alle mode o rispetto alla "cultura dominante". La tradizione artistica italiana dagli anni quaranta in poi aveva visto i suoi protagonisti interrogarsi sul proprio ruolo rispetto ad una società in trasformazione. Essere parte attiva di un dibattito culturale che si svolgeva trasversalmente e che coinvolgeva studiosi di letteratura, sociologia, semiotica, e altre discipline, oltre ad artisti e studiosi d'arte era una condizione diffusa e naturale.
I collettivi s'inserirono dunque in questa tradizione che vedeva l'artista, o l'operatore culturale, come un intellettuale e se i gruppi trattati nel secondo capitolo di questo studio recuperavano *tout court* l'eredità dei formalisti di Forma sia sul piano linguistico che del metodo, ponendosi come punti di riferimento per le ricerche astratte neo-concrete; i gruppi analizzati nel primo capitolo avevano acquisito i linguaggi concettuali e guardavano ad uno scenario più internazionale, che come si è più volte affermato, si legava alle tendenze *Fluxus* e *Situazioniste*, ad Art & Language, alla Poesia Visiva, fino allo studio delle nuove forme di comunicazione e delle loro possibilità estetiche.
Proseguendo, la dimensione collettiva fu un altro aspetto rappresentativo del decennio, fatto proprio, dai gruppi osservati. La peculiarità negli anni settanta era il carattere ambivalente di questo concetto, poiché esso si legava sia alla fase progettuale che a quella espressiva e cioè sia ai momenti di creazione, produzione e gestione, che alla destinazione del lavoro stesso. Più semplicemente: l'operazione

artistica era realizzata insieme e veniva destinata alla collettività sociale, sia per i processi di elaborazione dell'opera, sia per le tematiche, la scelta dei supporti e dei canali di trasmissione, che per i destinatari finali a cui si rivolgevano gli artisti.
Tutto ciò si legava a diverse questioni, quali la diffusione dei nuovi linguaggi di comunicazione, di produzione e diffusione dell'immagine che gli artisti fecero proprie; la convinzione di una ricerca di libertà dell'arte, l'ideologia politica, ma soprattutto lo slittamento dei confini linguistici in arte, tradotto anche nella libertà di poter utilizzare carte, parole, pellicole, azioni, materia e pensiero.
La sovrapposizione dei confini disciplinari tra arte e critica a partire dagli anni sessanta, a seguito del dibattito generato dall'arte concettuale e dall'introduzione dei nuovi supporti espressivi, completa quindi il quadro che diede origine all'autogestione.
Le tappe del dibattito tra arte e critica rappresentarono la presa di coscienza della necessità di adeguare i sistemi di lettura e interpretazione critica alla radicale trasformazione dell'arte. Con le tendenze concettuali, l'arte interrogava sé stessa, metteva nudo i suoi processi mentali, gestiva la propria interpretazione. I diversi ruoli venivano mescolati e gli artisti diventavano registi del nuovo sistema. È in quest'ottica che va interpretata quindi l'altra caratteristica dei collettivi e cioè nel tenere conto della coincidenza tra l'aspetto creativo e la gestione del fare artistico.
Altra caratteristica di rilievo, che accomunava i gruppi autogestiti, è stato il rapporto con il territorio che questi hanno saputo costruire e perseguito pervicacemente attuando lo sconfinamento dai territori immaginari all'interno dei quali si muovono le arti, la società e la cultura.
Alla presunta guerriglia artistica questi gruppi rispondevano creando e documentando scambi, tra la città e il mondo, sollecitando e costruendo un passaggio tra strade e artisti.
Tutti gli aspetti dei collettivi: autonomia, produzione di discorso, pratica della differenza, si sono attuati, infatti, attraverso uno stretto e continuativo rapporto con la scena locale che di volta in volta assunse caratteristiche specifiche. Da *Zona* allo *Studio d'arte il Moro*, da *Verifica 8+1* al *Collettivo Lavoro Arte* fino al *Gruppo di Coordinamento*, la scena pubblica, la città o le amministrazioni locali, erano gli interlocutori naturali dei gruppi, che nel caso di Zona o del Gruppo di Coordinamento lavoravano come nodo indipendente di raccordo tra la scena locale e quella internazionale.

Si pensi a tutti gli artisti che furono coinvolti dal Gruppo di Coordinamento con il progetto editoriale IMPRINTING (1975-1979) o con N.d.R (1974-79), tra i quali c'erano Robert Fillou, George Brecht, Fabio Mauri. O ancora si pensi a Zona, dove transitarono Joseph Kosuth, Bill Viola, James Lee Byars e molti altri della scena artistica internazionale.

Queste presenze diedero vita ad interventi che in alcuni casi sono stati recuperati negli ultimi anni, o di cui si sono perse le informazioni delle circostanze in cui sono stati realizzati. In particolare mi riferisco a *Vapore*, di Bill Viola (fig. 25), a *Insonnia per due forme contrarie d'universo* di Fabio Mauri (fig. 7), a *Strategia d'Informazione* del Laboratorio di Comunicazione Militante (pag. 43).

Per quel che concerne la questione della conservazione e della valorizzazione, come si è evinto nel corso dell'analisi, l'aver dato vita a forme di documentazione si deve, in alcuni casi, alle iniziative personali degli artisti.

La pratica della documentazione, come si è detto, è stata assorbita in larga misura dai collettivi stessi ed in un certo senso può essere vista come un compimento dei processi di autonomia.

Questo non implica però che si debba prescindere da un riconoscimento esterno e da una valorizzazione del fenomeno.

La questione della documentazione inoltre si lega a quella della tracciabilità e cioè della possibilità di ricondurre la partecipazione di un artista ad un gruppo e l'eventuale legame di un'opera con il collettivo in questione.

Nella compiutezza delle fasi di gestione, nell'indipendenza delle scelte, e nella capacità di creare un sistema autonomo e alternativo, si definisce un panorama in cui l'autogestione artistica può essere letta come la ricerca di differenza, di autonomia culturale ma anche come la più radicale risposta alla ricerca di quella libertà dell'arte, che veniva auspicata dagli anni cinquanta in Italia.

I successivi anni Ottanta hanno segnato la crisi dei movimenti politici e del rapporto tra arte e politica. Si sono affermati i movimenti come la Transavanguardia che hanno rappresentato a livello internazionale l'Italia.

Nei decenni a seguire le storie legate ai collettivi sono proseguite sottotraccia ed il riconoscimento storico è arrivato in un secondo momento. È come se il cambiamento di un'epoca giunto con gli anni Ottanta e la condizione post-moderna avessero influito sulla lettura storica del decennio, interpretandolo con il proprio giudizio attraverso i nuovi parametri culturali. Scomparsi del tutto nelle prime

letture storiche degli anni settanta, perché tacciati di essere troppo ideologici e privi di interesse artistico, perché frutto di un'attività di tendenza e non strutturata, o forse molto più prosaicamente perché inadeguati al mercato, i collettivi d'artista sono oggi al centro dell'interesse di alcuni studiosi che stanno ridelineando una prospettiva storica di inquadramento.

In questa prospettiva questo studio ha voluto ricondurre l'attenzione su un fenomeno caratteristico degli anni settanta, e su una metodologia di recupero che tenga conto dei contesti culturali e politici nei quali i collettivi d'artista hanno operato e soprattutto delle relazioni tra il singolo e la dimensione collettiva, quella stessa con cui creava e per la quale agiva.

# APPENDICI

Le seguenti appendici sono state suddivise in due parti. La prima é relativa ai singoli gruppi, la seconda ad alcuni protagonisti.

Si sono raccolte o sono state eseguite le cronologie per ogni singolo gruppo e in alcuni casi a queste si sono affiancate le strascrizioni di testi e scritti che sono stati citati nel corso di questa tesi.

Le singole cronologie non sono state presentate con un formato omogeneo, perché in alcuni casi sono la trascrizione del lavoro di ricognizione eseguito dagli stessi artisti. Trattandosi quindi di trascrizioni si è preferito mantenere le caratteristiche formali originali.

Nel caso del Gruppo di coordinamento è stato eseguito un lavoro di verifica e di limatura sulla cronologia scritta da Lillo Romeo e Luciano Trina e pubblicata in rete (vd. seg.). Per Zona-non profit art space, si è utilizzata la cronologia scritta da Maurizio Nannucci (2004). Per il Laboratorio di Comunicazione Militante invece la cronologia è il frutto di questo sudio condotto sul gruppo. Per il collettivo Lavoro Uno e per il Centro Lavoro arte si è fatto riferimento ai testi di Fernanda Fedi e di Giuseppe Denti. Per lo Studio d'Arte Il Moro è stata revisonata la cronologia pubblicata nel sito dell'Archivio Il Moro. Per i gruppo REC si è fatto riferimento alla cronologia pubblicata enll'ambito della I Rassegna dei gruppi autogestiti, infine per Verifica 8+1, sono state scansionate e riprodotte, dove possibile, le pagine con la cronologia che il gruppo ha pubblicato nei tre cataloghi sulla propria attitività.

La scelta di mantenere i diversi formti e di presentare direttamente la scansione dei documenti dove fosse possibile vuole sottolineare l'importanza del contributo degli stessi artisti nelle fasi di trasmissione del proprio lavoroa artistico.

La seconda parte raccoglie alcune iterviste fatte ai protagonisti degli anni settanta e in particolare a Maurizio Nannucci (2005), a Paolo Rosa (2009), a Fernanda Fedi e Gino Gini (2009) e a Pier Luigi Tazzi, critico di riferimento del panorama fiorentino e internazionale.

**APPENDICE A**

a. GRUPPO DI COORDINAMENTO et al:
    1. Cronologia
    2. Trascrizione di aut.trib n.5, 1981

b. ZONA NON-PROFIT ART SPACE
    1. Cronologia

c. LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE
    1. Cronologia

d. COLLETTIVO LAVORO UNO
    1. Cronologia

e. COLLETTIVO LAVORO A / CENTRO LAVORO ARTE
    1. Cronologia

f. STUDIO D'ARTE IL MORO
    1. Cronologia
    2. Nascita di Una Morfologia Cotruttiva, Manifesto, Bruno Barlozzetti
    3. Manifesto dell'astrattismo classico, Bruno Migliorini

g. Gruppo REC
    1. Cronologia, scansione
    2. Scienza e arte
    3. Visione Mediata
    4. Percezione Stereoscopica

h. VERIFICA 8+1
    1. Cronologia, scansione

**APPENDICE B**

a. INTERVISTA A MAURIZIO NANNUCCI
b. INTERVISTA A PIERLUIGI TAZZI
c. INTERVISTA A PAOLO ROSA
d. INTERVISTA A FERNANDA FEDI E GINO GINI

# APPENDICE

A

## GRUPPO DI COORDINAMENTO et al.

Cronologia

Ripresa in parte da www.arteideologia.it sezione cronache
http://www.arteideologia.it/09-CRONACHE%201/Cronache%2001.html
Il sito è curato da Carmelo Romeo e Luciano Trina
Nota preliminare: la seguente cronologia, relativa al gruppo di coordinamento è il risultato dell'adeguamento della cronologia pubblicata sul sito web indicato, ai fini di questa tesi. Attualmente la cronologia pubblicata, riguarda un periodo compreso dal 1970 al 2002 e comprende principalmente le attività di Carmelo Romeo e Luciano Trina, che si sono spesso incrociate con il gruppo di Coordinamento. Sono pertanto intervenuta escludendo le iniziative che non riguardassero esclusivamente il gruppo in oggetto, e integrandola con le altre informazioni che ho riscontrato nel corso della mia ricerca.
La cronologia pubblicata nel sito indicato è corredata da materiali interattivi immagini, foto, video, sonori, di opere, documenti o manifesti prodotti dal gruppo e da questi altri artisti

**1971**

Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione - una mostra alla galleria GAP a cura di Tullio Catalano e Giancarlo Croce. Opere di Ben, Catalano, Croce, Fabro, Kounellis, Paolini, Twombly, Isgrò, Rinke, Beyus, Prini, Dimitrjievic, Capasso, Allocco.

Take one (Ipotesi per una dilatazione fruitiva) - di Ettore Innocente alla Galleria GAP.

12 città ideali, Architettura Interplanetaria - mostra del gruppo Superstudio alla galleria Mana.

**1972**

**S.p.A. -** Iniziativa coordinata da Benvenuti, Catalano, Falasca e Croce, consistente in elaborati realizzati su fogli ciclostilati da divulgare inviandoli per posta a critici, galleristi, direttori di musei, altri artisti. Tutto il materiale prodotto verrà raccolto in volume nel 1975 . collaborazione autonoma di:

C.M. benveduti / T. Catalano / P. Mangogna / F. Falasca / G. Croce / M. Diacono / J. Ruddy / F. Mauri / L. Triunfo / R. Barry / R. Filliou / V. Agnetti / C. Romeo / L. Pascucci / C. Prudente / V. Zini / / R. Albanese / F. Clemente / C. Costa / F. Loriot / C. Cintoli / L. Piffero / M.V. Carelli / D. Esposito / J. Gerz / D. Palamara / A. Fiorentino / J. Calabrò / T. Johnson / M. Schaffer / I. Scanga / B. Ceccobelli / L. Trina / G. Chiari / W. Vostell / D. Bocchini / Ma. Nannucci / Mas. Nannucci / I. Soski / S. Lombardo / P. Hutchinson / Arcelli & Comini / A. Davis / T. Smith / A. Boetti / A. Fajetti / W. Guidobaldi / G. Matti / C. Fayer / N. De Maria / A. Altamira / A. Guatti / Diodato / F. Valentini / F. Caldura / Th. Woodruff / T. Luppino / T. Binga / L. Marzot / D. Cortez / D. Rabinowitch / M.sa Merz / A. Caronna / A. Spinelli / G. Attalai / T. Shafrazy / Ben / De.Ca / P. Downsborough / D. Verni / Christo / L. Weiner / S. Hoppferwisier / M. Stuprò / G. / A. Faggiano / Ufficio Immaginazione Preventiva

**1973**

***Ufficio Consigli per Azioni ( a responsabilità limitata)*** struttura organizzativa estemporanea, 20 gen 1973, fondato da Catalano e Benveduti, Via Monserrato 120 Roma

***Ufficio per l'Immaginazione Preventiva*** **-** 18 feb, 1973 - struttura organizzativa fondata da Maurizio Benvenuti, Tullio Catalano, Giancarlo Croce e Franco Falasca, con sede in via Monserrato 120, Roma/ **Opening Copacabana**, Brasile 21. 8 .73 / apertura del distaccamento dell'Ufficio per l'Immaginazione Preventiva in Brasile, ad opera di Fabio Mauri.

*JCT* - Istituzione di distaccamenti dell'Ufficio per l'Immaginazione preventiva a New York, 1 settembre 1973, e al Sarah Lawrence College, 10 settembre 1973.

***Italy two, art around '70*** **-** partecipazione degli Uffici per l'Immaginazione Preventiva alla mostra presso il Museum of Philadelphia, a cura di Filiberto Menna, Alberto Boatto, Furio Colombo

**1974**

***Innesco critico a scala urbana*** **-** affissione di 1300 manifesti nel comune di Roma.

***Finito di stampare*** **-** confezione estemporanea di un libro critico di Carelli, Mazzucco, Romeo, Trina.

***Festival dell'Unità*** **-** allestimenti e interventi in piazza San Saba (Roma) di Barbanti, Buggiani, Cintoli, Carelli, Carreri, Liesbth, Marcelli, Romeo, Sartoris, e Trina.

***Flash Art n*** **45 –** viene pubblicato un calendario delle attività che si sono svolte fino a quel momento nell'ambito di s.p.a. con introduzione al progetto e una foto di n.d.r

***N.d.R*** **-** primo intervento di Maurizio Benvenuti, Tullio Catalano e Claudio Cintoli sullo spazio di affissione pubblicitario stradale di via Portuense, in prossimità di Porta Portese. Il Progetto N.d.R. si è protratto fino al 1979 con gli interventi di G. Attalai, M. Benveduti, Brecht, T. Catalano, G. Chiari, C. Cintoli, Clemente, Comini, De Filippi De Luca, F. Falasca, P. Ferri, R. Filliou, Gerz, Hutchinson, Mangogna, F. Mauri, Moroni, Pascucci, Pisani, C. Romeo, Terry Smith, Soskic, Marcanciel Stuprò, L. Trina, M. Zela.

**1975**

***S.p.A.*** **– Si conclude S.p.A. ed** Esce il volume che raccoglie tutti gli interventi degli artisti che hanno partecipato all'impresa avviata nel 1972. Brochure, cm. 30 x 20, 192 pagine. edizioni Bianco/nero, Roma. Il volume è catalogato alla Biblioteca della Galleria Nazionale D'Arte Moderna come catalogo mostre.

***IMPRINTING*** **– Esce il primo numero della rivista Imprinting, curata da** Benveduti, Catalano e Falasca. La rivista è come un ready-made letterario ed è concepita in due parti, in due parti: una prima con testi o lavori artisti e critici, scritti o selezionati dagli artisti coinvolti; la seconda con documenti politici o di attualità sociale, scelti dai curatori del progetto. La rivista è numerata alfabeticamente ed è una fanzine, sneza autorizzazione del tribunale. Il progetto si conclude nel 1979. Coinvolge negli anni Vincenzo Agnetti, Art&Language, Carlo Maurizio Benveduti, Gianni Blanco, Aldo Braibanti, Ian Burn, Alberto Caronna, Tullio Catalano, Giuseppe Chiari, Claudio Cintoli, Ettore Consolazione, Bruno Corà, Elvira de Luca, Pippo di Marca, Alberto Faietti, Franco Falasco, Paolo Ferri, Nino Gianmarco, Alberto Grifi, Gruppo di Coordinamento, La Linea d'Ombra, Fabio Mauri, Cesare Milanese, Paolo Morawsky, Mario Moroni, Giulio Paolini, Mimmo Pesce, Mimma e Vettro Pisani, Mel Ramsden, Carmelo Romeo, Harold Rosenberg, Terry Smith, Luciano Trina, Fosco Valentini, Andrea Volo, Mariano Zela. Sono citati i testi e i documenti di APEP (Agencia de Erensa Espana Popular), Louis Argon, Antonin Artaud, Banca Nazionale dell'Agricoltura - 12.12.1969, Amedeo Bordiga, Eliane Bouquei, Aldo Braibanti, André Breton, Giordano Bruno, Massimo Cacciari, Alberto Cinese "cfr. dibattito sulla cultura popolare

8.3.1976", Renzo del Carria, Eduardo del Rio (Rius), Paul Eluard, Friederic Engels, FLE (Fronte di Liberazione Eritreo) FLM, Giulio Girardi, Antonio Gramsci, Clarissa Henry, Marc Hillel, Julia Kristeva, Nicolai (Vladimir I.U.) Lenin, Lee Locwood, Lucio Lombardo Radice, Emilio Lussu, Karl Marx, cfr. "N.d.R.", Mao Tse Tung, Pier Paolo Pasolini, Benjamin Peret, Wilhelm Reich, Paolo Spriano, Palmiro Togliatti, Pierre Unik. Il catalogo risulta come "Autoedizione Imprinting / partecipazione editoriale BIANCO/NERO, Roma"[273].
***Convento Occupato* -** incontri della Frazione Clandestina (Romeo e Trina) con i componenti della ex-rivista La Commune (Elvira De Luca, Franco Prattico, Emiliano Tolve, Puma e altri). Partecipano anche gli Uffici per l'Immaginazione Preventiva.

**1976**
***Centro d'Informazione alternativa* -** il 9 febbraio lavori di Maurizio Benvenuti (*Il razzismo*), Tullio Catalano (*Sulla datazione*) e Franco Falasca (*Poema banale*) agli Incontri Internazionali d'Arte, Roma, Palazzo Taverna.
***Centro d'informazione alternativa* -** *Portella della Ginestra*, intervento di Maurizio Benvenuti durante un dibattito sulla cultura popolare.
***Mnesterofonia* -** mostra di Maurizio Benvenuti e Tullio Catalano alla galleria La Salita, via Garibaldi, Roma.
***Biennale di Venezia* –** Il gruppo di Coordinamento è invitato da Enrico Crispolti, al Padiglione Italia, sezione "Ambiente come sociale".
***Uffici per la Immaginazione Preventiva - Ideologia2– esce il*** *secondo volume della collana Ideologie, dedicato agli Uffici per l'immaginazione preventiva, raccoglie alcuni dei lavori realizzati per S.p.A. e per le altre iniziative del Gruppo di Coordinamento.*

**1977**
non risultano iniziate del gruppo di coordinamento.
Continuano i progetti n.d.r., e imprinting

**1978**
***AUT.TRIB 17139 n. 1, maggio 1978 –*** iniziativa editoriale di Tulio Catalano, Luigi Calvani, Carmelo Romeo e Luciano Trina et. al. Prende il nome dell'autorizzazione del tribunale, (dir. resp. Franco Prattico). Il primo numero della rivista per errore si chiama Aut.Trib 17149. I numeri successivi Ogni foglio è concepito come una prima pagina. Contiene pagine originali di Luciano Trina, Giuseppe Chiari, Maurizio Benveduti, Elvira De Luca, Art & Language (Terry Smith & Umphrey McQueen), Tullio Catalano, Lillo Romeo, A. Calligaris, P. Ristonchi, P. Basso, E. Amato, S. Pagliero.
**Avvisi alle popolazioni – allegati ai numeri 1-4.** affissioni e divulgazione di manifesti di Luciano Trina e Carmelo Romeo durante il convegno di Parma, "Arte e Politica".

**RAI TV1 -** Il 5 ottobre l'Ufficio Immaginazione Preventiva ottiene uno spazio televisivo sulla prima rete RAI. Più che di una trasmissione si tratta di un intervento di composizione audio e video, composto da filmati, audio già esistenti o realizzati apposta. Il lavoro complessivo comprende gli interventi di di Falasco, Benveduti e Catalano ed è stato realizzato in RAI con la collaborazione di Augusto Forcella.

**1979**

[273] Risulta nelle biblioteca d'arte dei musei civici di Torino, Alla quadriennale Romana c'è un fascicolo, con I contributi di Andrea Volo.

***RAI TV2*** **-** Il 17 ottobre l'Ufficio IP occupa uno spazio televisivo improprio sulla Seconda rete RAI.
***Di.Arte divulgazione effimera*** **-** Per iniziativa di M. Benveduti, T. Catalano e F. Falasca, dal 16 al 30 aprile 1979 durante gli intervalli della programmazione cinematografico del Quirinetta di Roma vengono proiettate quattordici diapositive raffiguranti opere di diversi artisti.
**IMPRINTING – A conclusione del progetto Imprinting tutti i numeri vengono raccolti in un unico volume, edizioni** Bianco/nero, Roma
**Aut.Trib 17139 n. 5 –stella-** ***(Sulla Pittura)*** **-** Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo - edizione differita allo Studio d'Arte 5X5, in via Garibaldi, Roma.
**Il Quotidiano di Bari,** il 25 dicembre, dedica un paginone centrale alla rivista *Aut.Trib 17139.*

## 1980

**Post no bils segnali urbani** - Centro Internazionale di Brera, Milano
**Quaderno n. 2** "Segnali Urbani / post no bills - parole e segni in una comunicazione "a perdere".

## 1981

**Aut.trib numero 5** - Edizione differita alla galleria ZONA di Firenze: Allestimento da guardare dalla strada, di Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo – dicembre 1981

## 1982

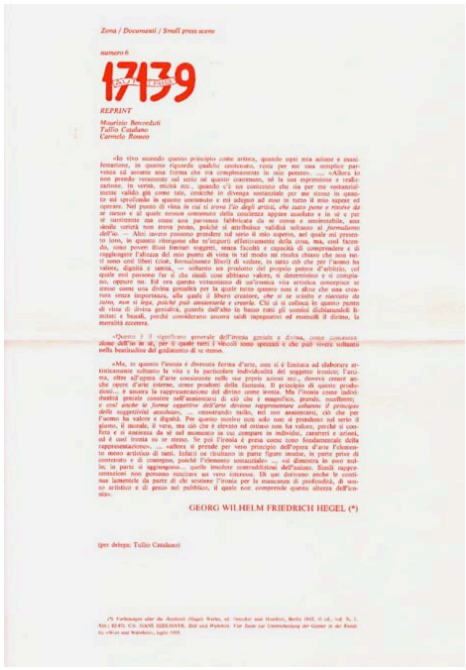
**Lettera** a Filiberto Menna (10 aprile) In archivio Quadriennale
**Aut.Trib numero 6** alpha - Analisi del periodo: Edizione differita alla galleria LA SALITA di Roma Opere e azioni di Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo [ con Lettera da Creta su carta gialla]
**Lettera** a Omar Calabrese (19 0tt0bre)

## 1983

**Aut.Trib 17139 numero 8** omega - LA RICERCA DELL'ORO - Edizione differita sulle modulazioni di frequenza RAI di Radio Uno - In forma di radiodramma di Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo. Trasmissione del 22 dicembre 1983, pubblicata in rete e audibile all'indirizzo su indicato

.-.-.-.

# Trascrizione di aut.trib n.5


Zona / Documenti / Small press scene

numero 6

17139

REPRINT

Maurizio Benveduti
Tullio Catalano
Carmelo Romeo

GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL (*)

(per delega: Tullio Catalano)

Uffici per l'immaginazione preventiva
Performance/Zona, Firenze, 1981

Aut Trib. Numero 5 (*) stella
È stato ospite di Zona (Firenze) dal 25.11.1981 al 25.12.1981

Vedi FIG. 13
Tecnica: radex cm.35x25

- SULLA PITTURA
Edizione differita alla galleria ZONA di Firenze / Edizione differita a cura di Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo

Editoriale

Anno 4, numero 5 - Novembre 1981 - Zona, Firenze 1981

REPRINT (sulla pittura) a cura di Maurizio Benveduti, Tullio Catalano e Carmelo Romeo
L'edizione è indicata come"'reprint" perché l'impianto di questo allestimento è stato proposto una prima volta nel 1980, allo Studio d'Arte 5x5 di Roma
EDITORIALE (inedito)

Confortata da una citazione di Hegel, la redazione del quinto numero della rivista di estetica operativa Aut.Trib.17139, ha compiuto alla galleria Zona di Firenze una nuova fase del suo onere redazionale con la quale l'esigenza di un numero monografico sulla 'pittura' risolve la sua trattazione specifica in una mostra non di pittura ma, appunto, sulla pittura. Sottraendosi così, seppure per un momento, all'ossessione della reificazione tipografica e al mitologismo informativo di massa, e fornendo una ulteriore prova degli interessi, anche singoli e divaricati degli autori, in ordine al problema, sempre più attuale e incalzante dell'intreccio dei contenuti simbolico-ideologico-letterari ritualmente dibattuto sulla soglia del versante di dicotomie tematiche oramai divenute classiche (del tipo, ad esempio, pubblico/privato, immagine/oggetto, significante/significato). Discussioni e diagnosi instaurate e trattate precedentemente, in modo metaforico e non, in climi culturali non sospetti: quindi "reprint". Reprint interno al lavoro specifico degli autori, oppure riferito ad una situazione (o condizione lyotardiana) postmoderna?
*Quando vacillano certezze e urgono legittimazioni efficaci, efficenti e funzionali, allora trionfa l'Istituto, il cimitero delle divisa da usare quali segnali bassoperformativi per sedurre sguardi che, sempre più eccitati, richiedono una velocità di persuasione tale da dover essere preformata, preventiva, sicura come i buoni affari. La pittura, in cerca di mallevadori di massa (riconosciuto da parte sua il primato industrioso del senso comune, si conquista il diritto a una professionalità intesa come codardia e, tacitamente o no, celebra i meriti dei Fratelli Fabbri: depositari di un magazzino dell'immaginario improntato e votato al buonsenso.*
Non sappiamo quanto sia stato provocato o proditoriamente attribuito un equivoco che ha presunto desumere da tutta una attività definita, per comodità da gazzetta, "ideologica", l'opposizione alla pittura. Di sicuro sappiamo che non si può mai essere, e mai si è stati per principio contro la pittura, intesa nel senso tradizionale o meno. La pittura di pennello è una

forma antonomastica dell'espressione e come tale è stata da sempre tenuta presente come una determinazione particolare del modo di simbolizzare, stabilmente inscritta tanto nella prassiologia che nella poietica.
*Porre attualmente e qui la questione del metodo è invece istruire il gioco per trovare la mossa di confine tra l'accezione della pittura e la sua critica, e negare così l'ingresso alla soddisfazione e all'appagamento quando sbrodolii di buonsenso e di buongusto. Una figura di gioco determinata strettamente da tutte le mosse che la precedono e capace di determinarne le successive. Una posizione particolare dei pezzi in una partita che proclama ancora una volta come sia la medesima cosa fare, a dimostrazione avvenuta, una rivista, un enviroment o un quadro; perché tutte determinazioni particolari di una unica sottintesa attività emergente e in tensione.
Quello che mancava al proseguo delle mosse era lo stato di metamorfosi, la forma anfibia della realizzazione estetica, tanto pratica che teorica. Un "fatto" non più e non ancora immagine, non più e non ancora oggetto, non più e non ancora simbolo, non più e non ancora pittura, non più e non ancora arte.*
Sul cristallo d'ingresso [della galleria] vengono attuati i doppi sbarramenti: ottici e storici. Lo spazio chiuso comportando uno spazio chiuso all'esterno.
Vegetali legnosi (carrube), segni secchi, dolci e opachi, distribuiti su questo cristallo come rapide pennellate, lo segnano quale confine dell'esperienza combinata delle sensibilità. Consentito il varco solo ai sensi più eterei e sottili, lo spazio reale si riduce ad una mera superficie dietro la quale sono annidiati i significati. Anche la galleria così si trasforma in una rappresentazione pittorica, inclusa oramai nella moderna iconologia e iconografia.
La piattezza bidimensionale attuata dall'allusione pittorica di questi segni è doppiata dalla citazione esplicita di una famosa fotografia di Man Ray che ha per soggetto un'opera di Duchamp esposta nella vetrina della libreria Gotham, luogo di ritrovo dei surrealisti di New York. La scritta "Gotham Book" posta all'altezza degli occhi - linea d'orizzonte ispessita dalla letteratura - si propone accanto ai vegetali come filtro ulteriore. Ma stavolta come filtro "intellettuale", colto, a verificare e/o confermare l'omologia estetica e la reciprocità o complementarità poietica (all'interno della pratica testuale) della Natura e della Storia, dell'arte e dell'estetica; distinzioni nelle quali l'astuzia della forma fa cadere i viziosi della classificazione.
L'opacità disseminata di questi segni esaltando la trasparenza del supporto accentua l'ansia retinica e invita allo sbircio, al voyeurismo, tanto l'occhio che l'orecchio.
Si è costretti a rimanere all'esterno di un doppio immaginario che a piena voce proclama il proprio appetito, una fame capace di divorare il cannibalismo stesso dei segni, dove lo sgarbo ottico lievita nel pieno imbarazzo focale.
La rappresentazione dello spazio sulla superficie non risulta più quale innocua convenzione grafica, ma ci si svela come irrimediabile incapacità a penetrare la "superficie", a trovare l'ingresso per il "luogo degli enunciati" non solo pittorici o genericamente estetici. I simboli hanno oramai preso a rifiutare il contatto con gli uomini (il pubblico semiesperto del linguaggio cifrato corrente) e li lasciano sulla strada, tranquilli di proseguire; non hanno neppure più bisogno di essere compresi, né di sguardi elargiti come pacche d'incoraggiamento.
Nel tumulo della mezzastrada, a segnare il luogo sconfinato degli scambi, del commercio tra i segni, la seduzione del decorativismo impedisce lo sguardo acuto, costringe l'occhio alla selettività, regolata pur sempre dall'ideologia della pittura (il promemoria delle regole della lezione matissiana?).
Attraverso tutti questi filtri si insinua anche, tra l'altro, che la proclamata (e conclamata) caduta del politico è forse solo l'effetto di un allontanamento dell'oggetto; ovvero uno spostamento dello e dallo sguardo. "Lontano dagli occhi, lontano dal cuore", è l'invito della 'nuova' ragione fatta a pezzi come Ragionevolezza. Allora come individualismo. Ma ecco che "l'individualismo adottato a priori, come da chi e da quanti se lo ritrovano e vi si adeguano senza averlo potuto scegliere", si insinua nella fase in corso [della pittura] a convalidare l'andazzo di una storia

ridotta a storia delle persone, a storia delle storie, quindi a storielle di stile, e con garboso buongusto promette: "non più bastone e carote, ma chitarre e carrube dolci la prossima volta… ".
Il cammino critico si fa sempre più un cammino delle prescrizioni, così adesso fonda tutto questo come luogo degli enunciati interdetti, tabù.
Non che sia stato grave non aver seguito "questo" particolare gioco, ma allora quello che rimarrà interdetto sarà il 'sommario' del suo specifico testo. Dunque: o la pittura è 'categoria' oppure è attenzione come presupposto della critica.
*Il riferirsi oggi alla pittura con un uso terminologico abbondante di 'recuperi', 'ritorni' ecc., ci rivela chiaramente chi e quanti realmente l'avevano data e teorizzata come definitivamente spacciata. Per noi, al contrario, una tecnica realizzativa vale un'altra (ai fini espressivi, non linguisticamente) e per questo, tacitamente, non ce ne siamo curati né come becchini allora, né come marie da Pasqua di Resurrezione ora.
Praticare la pittura come 'ritorno' è un modo del tutto attuale (vedi l'orgia di celebrazioni, anniversari, e soprattutto 'riabilitazioni') per preparargli una stavolta più profonda sepoltura* - sebbene previa imbalsamazione.
Di questo 'numero' sulla pittura, possiamo aggiungere che l'improntitudine all'assuefatto esercizio dello stile realizza, comunque, attraverso uno sguardo dunchampiano non solo retinico del pattern esterno, un equilibrio tra la contraddizione iconologica, ambiguamente e sottilmente insinuata, e la flagrante espressività, non più puramente potenziale e nominale, che supera la condizione di stallo dell'incongruenza indotta, differita ed effimera tento della 'pittura' quanto del suo scadimento preventivamente azzerato; prima cioè di trasmutare di fatto nell'equivoco polemico ma pur sempre estetico dell'ismo, o della sua brutta copia a ritroso, della sua falsa mimesi a posteriori: sempre per interposta persona.

*Alcuni brani di questo editoriale del 1981 sono stati inseriti nel testo "Histoire d'œil-Glaucomi", apparso nella rivista Artetra n.1 del maggio 1989. I brani pubblicati in quell'occasione sono qui contrassegnati da un asterisco di apertura e uno di chiusura.*

.-.-.-.-.

**ZONA NON-PROFIT ART SPACE**

Cronologia 1975-1984

La seguente cronologia è stata redatta da Maurizio Nannucci, che l'ha suddivisa in cinque sezioni: Zona attività interne, Attività esterne, Zona eventi, Zona piccola stampa e Zona edizioni.

Zona Per Conoscenza / documenti sulle ricerche visive di operatori attivi a firenze / works in progress / comunicazioni, performances, video, installazioni, interventi, situazioni, eventi & stampati informativi / realizzati a Zona nel periodo maggio/luglio 1975 / ciclo di mostre a cura del collettivo: giuseppe chiari, mario mariotti, paolo masi, alberto moretti, massimo nannucci, maurizio nannucci / redazione lino centi

maggio
lunedì 5: lapo binazzi & ufo / mercoledì 7: lino centi & ezra nahmad / venerdì 9: enzo stella / lunedì 12: marco pachetti / venerdì 16: adolfo natalini (superstudio) / lunedì 19: sergio lucherini / mercoledì 21: massimo nannucci / venerdì 23: mario mariotti, claudio greppi, mario borillo / lunedì 26: ketty la rocca / mercoledì 28: andrea granchi / venerdì 30: luciano bartolini
giugno
mercoledì 4: auro lecci / venerdì 6: fried rosenstock / lunedì 9: bill viola / mercoledì 11: maurizio nannucci / venerdì 13: renato ranaldi / lunedì 16: verìta monselles / mercoledì 18: albert mayr / venerdì 20: gianni melotti / lunedì 23: giuseppe chiari / mercoledì 25: gianni panciroli / venerdì 27: alberto moretti / lunedì 30: andrea daninos
luglio
mercoledì 2: lanfranco baldi & pierluigi tazzi / venerdì 4: paolo masi / lunedì 7: bruno gambone / mercoledì 9: jacob zekveld / venerdì 11: albano guatti / lunedì 14: dorothee von windheim

Zona Small Press Scene / documents of alternatives in the press / work in progress / piccola stampa, documenti, edizioni / mostra a cura di maurizio nannucci / dicembre1975 / febbraio1976

a / ace space / after hand / agentzia / ah / air mail / aloes books / amenophis / amodulo / ana excetera / and / ant ed / ant farm / antipiugiù / apeiros / approches / aq / archigram / arc publications / artist press / art language / art net / art rite / asa / assembling press / azimuth / banana productions / bardo matrix / beau geste press / blew ointment / blocknoot / bo heem e um / catalist / cave / cisoria arte / clipkit / comunicazione / continuum / coum / culture hero / da au delà / da vinci / de collage / der löwe / de tafelronde / dharma / digte for en daler / documento sud / dreamweapon press / ear magazine / ecart publications / edges / ediciones mimbre / edition appa appa / edition et / edition galerie press / edizioni geiger / edition page / edition rot / el

lagrimal trifurca / endlich was neues / errata / eter / eugen gomringer press / everyman / ex / exempla / exit news / expanded media editions / experimental art publisher / ex/press / extra / fandangos / file / fix / flux fest information / frankestein / futura / fylkingen records / ganglia press / giorno poetry system / gong / great bear pamphlet / guy schraenen & axe / harck / her(m)etic press / hexagono 71 / focke editions / iac publications / image nation / impressions / impulse / integration / interfunktionen / intermedia / internationale situationniste / invencaõ / is / journeyman press / king kong international / klacto 23 / klepht / kontexts / kroklok / kunstshoff / kwy / labris / la honduras / la mamelle / le daily bul / left curve / le petit colosse de simi / les lettres / l'humiditè / lilliput / linea sud / link / lisn / lotta poetica / magazine document / margins / maro verlag / und / mark space / material / mec / mediacontact / media news / mildura arts centre / mix magazine / montagna rossa / mother / ne coupez pas / neue texte / nitrous oxide / north / nul / oho / omnibus press / only paper today / openings press / orgon / osiris / ou cinquieme saison / out loud / ovum / pages / parachute / perdura publications / pferscha / platform magazine / poetry information / ponto / praxis / pro / prospects / quaderno / queen street magazine / reflection press / review for everything / robho / rok / running dog press / schede / schema informazione / schritte/fietkau verlag / second aeon publications / sema / signal / silence / situacion / snore / sonda / sotto voce / source / s.p.a. / spanner / specimen / st. spusa / stereo headphone / strange faeces / subvers / supervision / tam tam / tarasque press / tau/ma / techne / television / text / the femminist art journal / the fox / the magazine / the new art examiner / the poor old tired horse / the wild hawthorn / tlaloc / tokyo publications / tool / tout / typewriter / typos verlag / tracks / ulcus molle info dienst / umdruck / unmuzzled ox / vargen / vers univers / vigo ediciones / vile / visual dialogue / vou / wam / wow / writers forum / wspolczesna / zaj / znamenja / Zona / 317 / 8x10 / 0 to 9

Fluxus Around Fluxus (for the 1.000.013 art's birthday by robert filliou) / multiples, books, posters, pages, records, postcards, stamps, mailers, buttons, magazines, ephemera... / mostra a cura di maurizio nannucci / dal 17 gennaio 1976

filliou / brecht / watts / corner / mac low / moorman / knizak / maciunas / cage / ben / andersen / beuys / flynt / kirkeby / ono / shiomi / paik / zaj / spoerri / chiari / gosewitz / young / higgins / vostell / kaprow / friedman / williams / armleder / nannucci / rot

Zona Artists' Film / rassegna del cinema d'artista / works in progress / proiezioni e catalogo a cura di andrea granchi & maurizio nannucci / con la collaborazione di lanfranco baldi, luciana

majoni, paolo masi, massimo nannucci / lunedì 12/mercoledì 14/mercoledì 21/venerdì 23/lunedì 26 / aprile 1976

ufo: restaur/azione anas / super dollaro effimero urbano n° 4 / viaggio a rieti / giro d'italia n° 1 / giro d'italia n° 2 / matrimonio extraparlamentare / franco vaccari: la placenta azzurra / terry fox: breath / turgescent sex / luca patella: tre e basta / screck / terra animata / intorno / fuori (e materiale per camminare) / skmp2 / vedo, vado / analisi di psicovita / psicopaese / s & c / gianni emilio simonetti: teoria e pratica dell'architettura spontanea / natalia ll: consumer art / post consumer art / visual language / ugo la pietra: la grande occasione / il monumentalismo / per oggi basta! / la ricerca della mia identità / antonio dias: the illustration of art 1/2/3/4/5 / working glass hero / eating / washing / conversation piece / lapo binazzi & ufo: alé viola! / claudio cintoli: crisalide / superstudio: supercosmic homemade movies inc. / supersuperficie / vita / cerimonia / antonio paradiso: sculture filmate antropologiche / charles simonds: niagara gorge / james coleman: projections / habitual object / pump / playback of a day dream / lamberto calzolari: burro / fasce / dennis oppenheim: aspen project / reel 1 / reel 2 / hidetoshi nagasawa: n° 1 / gianfranco pardi: echo / lanfranco baldi: campo / the red and the blue / mio and mao / quaquao / aeiou / alberto moretti: immagine speculare / il magico è la scienza della jungla / la cuffia / tramonto / labirinto di terry fox / theme for a major hit di dennis oppenheim / crepuscolo di joan jonas / nunù / andrea granchi: romantico esplorare ovvero il settecento ritrovato / cosa succede in periferia? / il musicista e la sua musa / il giovane rottame / discorso teorico della pittura / della presenza / morte del movimento / renato ranaldi: senilix / carmina burana (giù le mani dalla partitura) / akira kokubo: diary first / massimo nannucci: mimetizzazioni / milan grygar: black-and-white counterpoints / antonio d'agostino: storia / yervant gianikian & angela ricci lucchi: i film profumati / wladimir propp / profumo di lupo / klinger ed il guanto / alice profumata di rosa /dal 2 novembre al giorno di pasqua / di alcuni fiori non facilmente catalogabili / cataloghi / non è altro gli odori che sente / lombroso / dan graham: from sunset to sunrise / vito acconci: combination / conversions / janusz haka: ticklish stir / undress / cute / valie export / a journey is worth a journey / interrupted line / word cinema / invisible adversaries / tsuneo nakai: alchemy / elixir / mythologie 1-13 / john baldessarri: new york city postcard painting / maurizio nannucci: in qualsiasi luogo e direzione per la durata di tre minuti filmare tutto ciò che si incontra di colore rosso/azzurro/giallo/violetto/verde/rosa/arancio/bianco/nero / andy lachowicz: in the shadows / bruce nauman: art make up 1 white / 2 pink / 3 green / 4 black / zdzislaw sosnowsky: goalkeeper / jole de freitas: elements / ugo nespolo: grazie mamma kodak / la galante avventura del cavaliere dal lieto volto / buongiorno michelangelo / concerto rituale / un supermaschio / andare a roma / ben vautier: la traversée du port de nice à la nage / je me suis regardé 10 seconds dans ce miroir / gianni pettena: introduzione / attività progettuale / ice house / clay house / thumbleweeds catcher / siege (a red plot) / about non / conscious architecture / cioni carpi: liberty / oh / out / in / out / etc / dog / rat / house / puzzle / 55 cm sul livello del mare /

interramento di un colore: rosso / uovo uno uovo zero / due piedi un piede sotto terra / robot (sisifo) / trasfigurazione zero / one way walk / muskoka palimpsest / muskoka string piece / black plus white make slaw / giuseppe chiari: film / studio per un film / happening per un film / analisi del giornale la nazione / il concerto di spoleto / joseph beuys: eurasienstab / gordon matta-clark: openhouse / mari boeyen: door 1 / door 2 / tripod / sheet / glasses / turning around / self portrait painting / the expression of the square / walter de maria: hard core / stanislao pacus: dramatis homo dramatis / david dye: light interruption / light pen / too close to see ...baruchello / kounellis / boetti / maciunas / broodthears / raysse / paik / james lee byars / weiner / buren...

Zona Music / Suono Ambiente / concerti, performaces, eventi sonori, azioni, partiture / a cura di albert mayr / 19/26 gennaio e 2 febbraio 1977

mercoledì 19 / mostra / partiture / testi / documenti / beth anderson / bill beirne / howard broomfield / gavin bryars / paul burwell / cornelius cardew / giancarlo cardini / gianfranco cavaliere / don druyck / max eastley / julio estrada / richard felciano / john grayson / richard hayman / udo kasemets / alison knowles / alvin lucier / albert mayr / pauline oliveros / michael parsons / scratch orchestra / murray schafer / david toop / christian wolff / the world suondscape project / works
audizioni / mercoledì 19: palazzo vegni / the world soundscape project / the vancouver soundscape / clive & su robertson / family music / venerdì 21: palazzo vegni / the world soundscape project / easter day in cembra / richard hayman / hearthwhistle / lelio camilleri & guido bresaola / esterno/interno
dibattito / ambiente acustico / inquinamento acustico
concerto / mercoledì 26: palazzo vegni / alvin lucier / i am sitting in a room / albert mayr / hommage à hvh / david toop / bi(s)onic piece / christian wolff /looking north / esecutori: lelio camilleri, gianfranco cavaliere, gianfranco gentile, marina brizzi, umberto pellegrini, fried rosenstock, albert mayr / in collaborazione con laboratorio musica
azioni musicali nella città / mercoledi19/26 gennaio/2 febbraio: piazza demidoff / via dei renai / albert mayr / amplificazione disponibile / domenica 30 gennaio: piazza demidoff / via dei renai / gianfranco cavaliere / controverso / lunedì 31 gennaio: campo di marte / esterno stadio comunale lato curva fiesole / michael parsons / echo piece / paul burwell / bird proximity

Zona Internationale Situationniste / mostra di pubblicazioni e documenti situazionisti in libera consultazione a 20 anni dalla fondazione / a cura di maurizio nannucci / gennaio/febbraio 1977

documenti: eristica / internationale situationniste / the situationist time / spur / dragabygget
libri e testi di: guy ernest debord / rené vienet / raoul vaneigem / jörgen nash / alexander trocchi / gianfranco sanguinetti
materiali situazionisti editi in: olanda / francia / italia / germania / danimarca / svezia

Zona Inbound/Outbound / mostra ed eventi a cura di maurizio nannucci / avantgarde practices / documentazione di alternative in arte / febbraio/marzo 1977

information / action / documents / originals / ideas / catalogues / books / mixed media / stamps / computer / ecology / happenings / films / events / life / intermedia / writings / communication / mail / private / statements / astrology / education / land / funk / groups / magazines / contextual / architecture / letters / music / sound poetry / traces / situation / language / invisible / concepts / politics / environments / scores / philosophy / futures / marginals / sociology / typewritings / neon / records / sensitivity / cards / mind / radio / telephone / videotape / mythology / individual / story / quotation / drawings / televisions / photographs / projects / diagrams / slides / concrete poetry / dates / performances / objects / notes / voice / xerox / body / telex / images / procedures / materials / colours / fluxus / cool / narrative / pampleths / magazine / small press / manifestos / readings / transformer / dada

Zona Monografie / personaggi e ruoli nell'àmbito artistico / ciclo di mostre ed eventi a cura di mario mariotti / maggio/giugno/luglio/settembre 1977

maggio
lunedì 9: sole sopra gilboa e luna su ajalon / ezra nahmad / mercoledì 11: mito come arte arte come mito / paolo masi / venerdì 13: invisibile pittura / corrado costa / lunedì 16: mini salone della notizia alternativa / birgid rauen & albert mayr / mercoledì 18: proposte editoriali / mario guaraldi / venerdì 20: un televisore sintonizzato sulle trasmissioni della rete 2 sarà in zona dalle ore 20,40 alle ore 21,40 / gianni melotti / lunedì 23: i burattini crudeli / andrea bendini, fiorenza bendini, loretto buti, angela poppelsdorf / mercoledì 25: monographia / luciano bartolini / venerdì 27: dell'accademia e dintorni / giovanni m. accame / lunedì 30: falsa identità / massimo nannucci
giugno
mercoledì 1: bologna, cronache dall'artefiera / venerdi13: doc(k)s & julien blaine, mario borillo,

jean kehayan, christian schlatter / lunedì 6: monografie / luciana majoni, gianfranco pintus / mercoledì 8: ... / giuliana mutti / venerdì 10: franca pisani / lunedì 13: discontinuità / lapo binazzi & ufo / mercoledì 15: ri/flessioni / vanni bramanti / venerdì 17: cine / documento / musica / performance / pescara / lunedì 20: monografie / carlo bertocci / mercoledì 22: enne monografie in una / marcello jori / venerdì 24: la donna e la creatività / (salvo imprevisti) / lunedì 27: l'apprendista stregone / leonardo ghiglia / mercoledì 29: monophonia / giovanni pintori
luglio
venerdì 1: schema informazione / alberto moretti / lunedì 4: concorsi a premi / maurizio nannucci & fulvio salvadori / mercoledì 6: la firma, il valore / carlo dani, mario mariotti / venerdì 8: la manifestazione dell'arte / leonardo mattioli, paolo lecci, andrea miola, andrea rauch, roberto innocenti, ferruccio marchi, mario mariotti, pierluigi aglietti, mario lovergine, liberto perugi
settembre
lunedì 26/mercoledì 28/venerdi30: il mercato reciproco (mille/diecimila)

Mater Materia / la poetica manuale dei materiali / opere / documentazioni, libri, campionature di 80 artisti / mostra a cura di paolo masi, lanfranco baldi, carlo bertocci / 21/23/25 novembre 1977

Zona Invitation Postcards / analisi per categorie di un media artistico / a cura di luciano bartolini & pier luigi tazzi / lunedì 19 dicembre1977

Fonoteca di Zona / dicembre 1977

Zona Parola & Suono / festival di poesia sonora ed artists' audioworks / a cura di maurizio nannucci, paolo masi, massimo nannucci / gennaio 1978

bob cobbing / charles amirkhanian / demetrios stratos / herman damen / françois dufrene / ake hodell / bill bisset / henry chopin / maurice lemaitre / sten hanson / ernst jandl / john giorno / gerhard ruhm / paul devree / john cage / brion gysin / ladislav novak / pierre garnier / aram saroyan / ferdinand kriwet / ilmar laaban / maurizio nannucci / franz mon / beth anderson / sarkis / sean o'huigin / lawrence weiner / mimmo rotella / michael gibbs / dieter roth / eugen gomringer / arrigo lora totino / jgjgjg / isidore isou / larry wendt / art language /charles verey / richard hayman / neil mills

magazines: ear / axe / ou / kroklok / stereo headphones / kontext / recordings / works / typewriter / s/press / fylkingen / méla / zweitschrift

British Small Press Bookfair / informazione & edicola sulla small press e stampa alternativa in gran bretagna / maggio 1978

Zona Per Conoscenza / documenti sulle ricerche visive di operatori attivi a firenze / works in progress / mostra a cura del collettivo / novembre/dicembre 1978

novembre
venerdì 24: marino vismara / il portento animale / lunedì 27: luciana majoni / mercoledì 29: gianfranco pintus
dicembre
venerdì 1: carlo battisti / feeding art / lunedì 4: rodolfo pilari / mercoledì 6: fabrizio corneli / venerdì 8: the mental traveler / dalla terra alla luna / lunedì 11: rodolfo pilari

Zona Architettura "Corretta" Londinese / rassegna a cura di gianni pettena / in collaborazione con il british council & architectural international association / ottobre/novembre/ dicembre 1979

ottobre
venerdì 19: 1° episodio: di passaggio / la casa / jenny lowe / venerdì 26: 2° episodio: faccia a faccia / peter wilson
novembre
venerdì 2 : 3° episodio: se la notte fosse bianca / antonio lagarto / venerdì 9: 4° episodio: nightlives of the artist / nigel coates / venerdì 16: 5° episodio: florence international airport for flying human beings / john ryba / venerdì 23: 6° episodio: ethiopian rose gardens / silver before gold / christopher hardinge & herbert tonkin / venerdì 30: 7° episodio: between a wine cellar and a laundromat / trisha pringle
dicembre
venerdì 7: 8° episodio: bu/ro/man/ce / john andrews

Zona Iceland / mostra a cura di: gallery sudurgata 7, bjarni thorarinsson, fridrik thor fridriksson, margrèt jònsdòttir, steingrìmur eyfjörd kristmundsson, maurizio nannucci / organizzazione del

catalogo: thorleifur v. fridriksson, fridrik thor fridriksson / dicembre 1979/gennaio 1980

àrni pàll jòhannsson / àsta òlafsdòttir / bjarni h. thorarinsson / dadi gudbjörnsson / eggert einarsson / eggert pètursson / elìn magnùsdòttir / fridrik thor fridriksson / gretar reynisson / halldòr àsgeirsson / hannes làrusson / ingòlfur arnarsson / jòn karl helgasson / magnùs gudlaugsson / magnùs pàlsson / rùna thorkelsdòttir / rùrì / nìels hafstein / sigrìdur gudjònsdòttir / sòlveig adalseinsdòttir / steingrìmur eyfjörd kristmundsson / steinunn thorarinsdòttir / sveinn thorgeisson / margrèt jònsdòttir / kristinn hardarsson

Zona Films / rassegna del cinema d'artista / works in progress / mercoledì 13 febbraio 1980

mary boyen / tullio catalano / plinio martelli / jon karl hegalson / gianni pettena / ugo la pietra / herbert distel / franco falasca

Zona Franklin Fournace / il primo spazio alternativo era fatto di carta / documenti e informazioni sull'attività e la gestione dell'attività dello spazio e dell'archivio di new york / intervento di martha wilson / venerdì 7 marzo 1980

Guest galleries /ciclo di mostre a cura di maurizio nannucci, paolo masi, massimo nannucci

Alighiero Boetti / Zona Massimo Minini & Banco / la natura una faccenda ottusa / mostra da martedì 14 aprile 1981

Alberto Garutti / Zona Françoise Lambert / e se guardo a sinistra (perché sento un rumore) vedo mio fratello, come un figlio, con il passamontagna odore di caffè e latte e di biscotti secchi. ho visto le travi bianche grige verdi gialle nere, nere muoversi nel cerchio riflesso delfuoco. e le nuvole che disegnano nel cielo forme di nuvole; oppure sto con te... / mostra da lunedì 23 maggio 1981

Ernesto d'Argenio / Zona Lucio Amelio / mostra da lunedì 20 giugno 1981

Mario Merz / Zona Franco Toselli / mostra da venerdì 25 settembre 1981

Zona Patafisica / mostra di documenti patafisici realizzata da maurizio nannucci / in collaborazione con: college de pataphisique, archives du laboratoire andrologique di parigi, sous commission des promulsidaires, virgilio dagnino, thierry foulk / hanno collaborato: paolo masi, massimo nannucci, gianni pettena, albert mayr, lino centi, marino vismara, andrea granchi, fiorenzo bertelli, carlo dani / aprile/maggio 1981

ZonaRadio / controradio 93.7 mhz firenze / a cura di albert mayr, maurizio nannucci, lino centi, andrea granchi, paolo masi, massimo nannucci, marino vismara / con la collaborazione di: Zona archives / g.a.m.o. / exempla archives / giovedì 21 maggio / 4/8 giugno / 2/6 luglio 1981 / dalle 16.45 alle 17.45

materiali sonori di: goldstein / dias / export / weiner / mayr / intermedia / vicinelli / druick / sarkis / nitsch / baldessarri / kolar / sacchi / general strike / pdq bach / raes / knizak / rot / art by telephone / acconci / nonas / cortez / oppenheim / mallander / maurizio nannucci / grygar / hamilton / copie kolletiv / meirelles / beuys / crhistiansen / armleder / watts / giorno / pettena / oliveros / byars / andersen / masi / spiegel / roberts / kaprow / sonnier / lax / porter / brecht / mon / massimo nannucci / heidsieck / chopin / hanson / granchi / van riper / cage / mac low / higgins / vismara / dufrêne / gysin / jandl / centi / rühm / marietan / gette / amirkanian / ben / weibel / kostelanetz / kucharz / wendt / kriwet / vonna michel / rothenberg / coum trasmissions / genesis p. orridge
da: s/press / audio arts / giorno poetry system / recorthings / balsam flex / mag magazine / expanded media / baobab / audio transart inc. / new wilderness audio graphics / reflection press tapes / ou / source / alcheringa / zweitschrift

Zona Per Conoscenza / Aroma / mostre & documenti sulle ricerche visive di operatori attivi a

firenze / works in progress / 24/26 giugno e 1/3 luglio 1981

angelo barone / carlo bertocci / lorenzo fontanelli / monica sarsini

Zona Critica / rassegna di interventi dei giovani critici in italia / ciclo di mostre / marzo/aprile/maggio/giugno 1982

marzo
venerdì 19: laura cherubini / sofia nicoletti / venerdì 26: massimo carboni / renzo sbolci
aprile
venerdì 2: sandro sproccati / cesare fernicola / venerdì 9: rossella bonfiglioli / roberto taroni / venerdì 16: loredana parmesani / fabio peloso / venerdì 23: giorgio verzotti / ferruccio ascari / venerdì 30: marialuisa frisa / rinaldo novali
maggio
venerdì 7: ida panicelli / andrea lanini / venerdì 14: flaminio gualdoni / italo bressan / venerdì 21: demetrio paparoni / ... / venerdì 28: luisa somaini / paola brusati
giugno
venerdì 4: barbara tosi / luigi moriggi / venerdì 11: elio grazioli / valentino fosco

Zona Genéve / mostra ricognizione / a cura di marino vismara / in collaborazione con la pro helvetia / ottobre/novembre 1982

ottobre
venerdì 15: tratti / viviane van singer / lunedì 25: degradee / jean stern
novembre
venerdì 5: epiphania / anne sauser hall / lunedì 15: lavori recenti / françoise bridel

Zona Ars Electronica / the world in 24 hours / collegamento telefonico da Zona a linz in diretta da firenze / 27/28 novembre 1982

Domestic Exile / Le Pietre Graffiate delle Prigioni del Duca d'Auge / una scoperta archeologica / eventi a cura di felix della villa / sovrintendenza restauro steve piccolo (lounge lizards) / ricerca: adriano primadei / assistenza carlo mori / lunedì 29 novembre e mercoledì 1 dicembre 1982

A.u.s.t.r.a.l.i.a. / art, video, books, films, documents, audio, performances, information / mostra a cura di judith blackall e maurizio nannucci con la partecipazione del visual art board of the australia council e villa il parietaio / hanno collaborato: paolo masi, massimo nannucci, marino vismara, toni verità, giovanni angelici della rai di firenze, roberto cascone, controradio 93,7mHz / giugno/luglio 1983

frank bendinelli / marion borgelt / joan brassil / julie brown / peter burgess / dale frank / juan davila / bonita ely / lorrain ehepburn / jani laurence / media space / denis mizzi / john nixon / jill orr / robert owen / simon penny / debra petrovich / robert randall / jill scott / kevin sheehan / imants tiller / jenny watson / arthur wicks / john young / zerox dreamflesh / art network / art & text

Indipendent Super8 Films From Australia Festival / proiezioni di films d'artista prodotti in australia / luglio 1983

America in a Box / sheila klein & gale mac call / costa san giorgio 2r / via san nicolò 119r / firenze / una produzione di studio Alchymia & Zona / da venerdì 23 settembre 1983

Transumanza / passaggi periodici tra un campo e l'altro / rassegna a cura di gianni pettena / novembre/dicembre 1983

novembre
venerdì 18 : massimo caria / venerdì 25: mauro lovi
dicembre
venerdì 2: barbara antonelli

Video Arte in Gran Bretagna / in collaborazione con il british council / mercoledì 4 aprile 1984

marc camille chaimowicz / david critchley / sara furneaux / david hall / mirk hartney / steve hawley / tamara krikorian / stuart marshal / steve partridge

The World of Gilbert & George / rassegna antologica cinematografica / in collaborazione con: british council / assessorato alla cultura del comune di firenze / mercoledì 4 aprile 1984

Musica Zona / concerti, installazioni sonore, eventi musicali, computer music / a cura di albert mayr / in collaborazione con: assessorato alla cultura del comune di firenze / centro musicale toscano / g.r.s. scandicci / maggio 1984

lunedì 7: pietro grossi / un percorso (prima parte) / martedì 8: douglas quin / transfiguration / mercoledì 9: format architetture sonore / radios / giovedì 10: ipem gent at Zona / frank nuyts / chile / ricardo mandolini / el quaderno del alquimista / lelio camilleri / tess in stonehenge / lucien goethals / pluriversum / stephen montague / scythia / raoul de smet / adagio / brian bevelander / rhitmhic sonorities / conduce lelio camilleri / venerdì 11: pietro grossi / un percorso (seconda parte)

Zona Theatrum Artium / a cura di gianni pettena / 12 padiglioni attorno all'anfiteatro / 12 progetti di architettura tra mito e metropoli / 12 incroci tra le cascine e il sunset boulevard / giovedì 24 maggio 1984

eric a. kahn / russel n. thomsen /the peak / hongkong / 1982/84 / jacoub atalla / helen crowe / lynn fergusson / mike hadland / adela ho / arabella merlo / gus perez / jeanne prunty / michael robbins / davids hilling / frank clementi / suzanne feller / johanna grawunder / peter hendrickson / jerry lewis / mari minamide / thomas powell / carlene ramus / nancy saverns / karen vaage / in collaborazione con: comune di firenze & california state university

Zona Brasil / informazione uno / mostra in collaborazione con l'assessorato alla cultura del comune di firenze / lunedì 11 giugno 1984

cildo meirelles / iole de freitas / carmela gros

Small Press Scene /documents of alternatives in the press / work in progress / a 24 hours information day / a cura di maurizio nannucci, paolo masi, massimo nannucci / lunedì 11 giugno 1984

wolkenkratzer / parkett / l'art vivant / nkie / delfin / zg / mw / elaste / impulse / nice / kulturservice / pim / shishi / art & text / instant / aeiuo / live / musicworks / ear / rampike / white walls / mèla / furor / axe / file / rivista di psicologia dell'arte / kultur / wedge / parallelogramme / umbrella / fuse / melba / aspect / bomb / la casa di dedalo / chocolate / news / sites / artefactum / tema celeste / control / rant / freibord / slowscan / recorthings / flue / heresies / gli occhi dello stupa / parachute / c / doc(k)s / figure / visible / language / a / ya / color / arte opiniaõ / il / cobold / sgrafitte / artistes / spazio umano / acrobat mime parfait / cover / bikini / girl / no magazine / natura integrale / just another asshole / joe di maggio / high performance / x magazine / ps / ausgabe / zweitschrift / neon / de suro / sondern / taxis / palazzo / october / vedere / de appel / lapis / arte / abracadabra / art network / salon / magmagazine / review for everything / reaktion / stereoheadphones / audioarts / tracce / vile / video guide / cervo volante / public / aut. trib. 17139 / beef / ...artgood / taide express / benzene / spazio x tempo / artpak / gasoline / shvantz / performance magazine / plastic vision / der löwe / delo nattovning

ZonaRadio Events / zonaradio: nuovi materiali sonori dalle frequenze di controradio 93,7 mhz / firenze / ciclo di trasmissioni a cura di maurizio nannucci & maurizio della nave / con la collaborazione dell'assessorato alla cultura del comune di firenze / autunno/inverno 1985

Zona Attività Esterne / Zona Outside Events

Poesie(s) Concrete(s) & d'Autres / exposition de livres, gravures, documents / en collaboration avec: am here books (val d'illez), ecart (genève), zona (florence), salle simon l. patiño centre d'art contemporain (genève) / a cura di: john armleder, adelina von fürstenberg, maurizio nannucci / marzo 1975

gomringer / de campos / weiner / barry / roth / higgins / chopin / williams / thomkins / nannucci / charmoy / borroughs / lewitt

Zona Libro Opera / aspetti della sperimentazione a firenze 1970/1976 / zona / comune di firenze / comitato per il decentramento culturale / palazzo guadagni / biblioteca thouar / estate 1976

baldi / biasion / bartolini / bertocci / chiari / centi / granchi / grossi / larocca / lecci / mayr / mariotti / masi / masini / miccini / migliorini / moretti / massimo nannucci / maurizio nannucci / 9999 / ori / pettena / pirelli / ranaldi / superstudio / salvadori / von windheim / ufo

Artists' Books (cento libri d'artista cento) / biennale internazionale della grafica d'arte / la spirale dei nuovi strumenti / a cura di maurizio nannucci & fulvio salvadori / palazzo strozzi / firenze / dicembre 1978 e gennaio 1979

acconci / agnetti / andersen / andre / applebroog / armleder / baldessarri / barry / bartolini / barucchello / becker / boehmler / boltansky / boyle / broodthaers / burden / brouwn / buren / byars / cage / carrion / chiari / coum / costa / defraoui / della casa / de saint phalle / de smet /de vries / diacono / dias / dibbets / dietman / dimitrijevic / downsbrough / feldman / filliou / finlay / flynt / fulton / gaag / gappmayr / gastini / general idea / gilbert & george / gerz / gette / gosewitz / guerzoni / harvey / hendricks / hidalgo / huebler / iannone / immendorff / johnson / kantor / kirkeby / kosuth / koslowsky / kriwet / la rocca / lax / le gac / le witt / long / lucchini / mambor / marchetti / masi / matta clarck / merz / moretti / nannucci / nonas / ono / ontani / oppenheim / paolini / paradiso / parmiggiani / penone / pozzi / rot / resnick / ruscha / simonds / spoerri / stokes / toroni / tot / tuttle / ufficio immaginazione preventiva / ulrichs / vaccari / vautier / venet /

weiner / williams

Zona Lund / festival di Zona a lund / galerie s:t petri & archive of experimental and marginal art / originals / artists' books / radio informations / documents / films / dal 5 al 30 aprile 1979

lanfranco baldi / luciano bartolini / carlo bertocci / lapo binazzi /giuseppe chiari / fabrizio corneli / andrea daninos / andrea granchi / luciana majoni / mario mariotti / paolo masi / albert mayr / gianni melotti / alberto moretti / gianni pettena / massimo nannucci / maurizio nannucci / gianfranco pintus / fulvio salvadori / pier luigi tazzi / marino vismara / exempla / mèla / recorthings

O Sole Mio (oppure conoscere se stesso) / testi in catalogo di georg jappe e pier luigi tazzi / coordinamento di hella berent, wolfgang woessner, fried rosenstock / künstlerhaus / hamburg / dal 12 al 31 ottobre 1980

lanfranco baldi / luciano bartolini / lapo binazzi / roberto cerbai / giuseppe chiari / rossella englaro fortini / andrea granchi / auro lecci / mario mariotti / paolo masi / albert mayr / gianni melotti / verìta monselles / alberto moretti / massimo nannucci / rodolfo pilari / renato ranaldi / fried rosenstock / luca de silva / Zona / joachim burmeister / christine hoffmann / hella berent / dietrich helms / osterhold heiseke /martin kippenberger / anna oppermann /renate reimers/wolfgang schröder / martin streitenberger / dorothee von windheim / wolfgang woessner / bazon brock

Cent Livre d'Artiste Italiens / a cura di maurizio nannucci / bibliothèque nationale / paris / galerie des estampes / dal 4 febbraio al 1 marzo 1981

agnetti / anselmo / bartolini / baruchello / benveduti / blank / boetti / carrega / catalano / chia / chiari / clemente / comini / concato / cordioli / costa / croce / cucchi / dadamaino / de filippi / della casa / diacono / dias / fabro / ferrari / gastini / gianikian & ricci lucchi / griffa / grisi / guerzoni / kounellis / la pietra / mambor / mariotti / masi / mauri / merz / moretti / massimo nannucci / maurizio nannucci / ontani / paladino / paolini / paradiso / parisi / parmiggiani / patella / penone / pistoletto / salvadori / spinelli / tatafiore / torricelli / vaccari / villa / violetta /

zaza

Zona Edizioni / edizioni, libri, dischi, multipli ed altro / a cura di harry ruhé / gallery a / amsterdam / dal 18 agosto al 9 settembre 1981

Zona Secret Events / azioni, eventi, installazioni sul territorio / realizzazioni in situ da parte dgli artisi / a cura di maurizio nannucci / firenze / 1985/1987

general idea: aids/affissione / sol lewitt: cubo bianco (c/o zona box 1486) / daniel buren: scale / james lee byars: edicola piazza demidoff / maurizio nannucci: no place / ian hamilton finlay: tree sand gardens / terry fox: museums' photographs / lawrence weiner: zona archives / barbara kruger: affissione / jenny holzer: informazione

"A.P." / Artists' Photographs / mostra a cura di maurizio nannucci / comune di marciana, isola d'elba / archivio storico / con la collaborazione del comune di firenze / agosto/settembre 1986

marina abramovic & ulay / vito acconci / john baldessarri / hilla & bernd becker / alighiero boetti / marinus boezem / christian boltansky / marcel broodthears / chris burden / daniel buren / james lee byars / ernst caramelle / clegg & guttmann / james coleman / silvie & cherif defraoui / antonio dias / peter downsbrough / luciano fabro / robert filliou / ian hamilton finlay / peter fischli & david weiss / general idea / jochen gerz / paul armand gette / gilbert & george / jack goldstein / dan graham / hans haacke / jenny holzer / richard kriesche / barbara kruger / kuutti lavonen / robert lax / jean le gac / les levine / sol lewitt / richard long / paolo masi / gerald minkoff / massimo nannucci / maurizio nannucci / bruce nauman / muriel olesen / luigi ontani / dennis oppenheim / luca patella / giuseppe penone / lucio pozzi / edward ruscha / luca samaras / cindy sherman / katherina sieverding / franco vaccari / timmo valjakka / william wegman

"A.B."/ Art in Bookform / mostra a cura di maurizio nannucci e pierluigi tazzi / prodotta da zona archives in collaborazione con la città di firenze / alvar aalto museum (jyväskylä) / 26 dicembre 1986 / 25 gennaio 1987 / pori art museum (pori) / 7 febbraio / 29 marzo 1987

aballea / acconci / acker / agnetti / andersen / anderson / andre / anselmo / applebroog / armleder / bagnoli / baldessarri / barry / bartolini / baumgarten / bernd & hilla becker / boehmler / boetti / boltansky / brecht / broothaers / burden / brouwn / buren / byars / cage / caramelle / chaimowicz / charlesworth / chia / chiari / clemente / cucchi / cutts / silvie & cheriff defraoui / de geer / devries / dias / dietman / dimitrijevic / downsbrough / fabro / feldman / filliou / finlay / fischli & weiss / fisher / flack / fox / fridjonsson / friedman / fulton / gappmayr / garnet / gastini / general idea / gilbert & george / gerz / gette / gosewitz / graham / griffa / gudmundsson / guerzoni / haacke / haring / hendricks / higgins / holzer / huebler / iannone / immendorff / isaac / johnson / kirkeby / kosuth / kounellis / kruger / lax / legac / levine / lewitt / long / masi / matta clarck / mattiacci /merz / massimo nannucci / maurizio nannucci / nauman / nonas / ono / ontani / oppenheim / palsson / paolini / penck / penone / pistoletto / polke / pozzi / raetz / rot / ruscha / salvadori / snow / spoerri / stokes / tatafiore / toroni / tuttle / vaccari / vautier / venet / violetta / voss / wegman / weiner / williams

D.i.s.c.o.t.h.e.q.u.e. / esperienze sonore d'artista / mostra a cura di maurizio nannucci, blandine bardonnet, pierluigi tazzi / maéson du livre, de l'image et du son (villeurbanne) / con il contributo del d.r.a.c. rhône-alpes / dal 4 ottobre al 4 novembre 1989

abramovic / acconci / adami / agam / agnetti / allen / anderson / appel / arman / art language /artschwager / ashley / atkinson / attersee / baldessarri / barry / baschet / ban / bertrand / beuys / boltansky / branca / brecht / brus / buren / byars / cage / castelli / chia / chopin / cobbing / coleman / colette / corner / darboven / de campos / dias / dibbetts / dimitrijevic / dine / downsrough / dubuffet / duchamp / dufrene / engels / export / filliou / fischli / fogliati / fox / fritsch / george / gerz / giorno / goldstein / graham / grygar / gysin / haacke / hains / hamilton / hansen / hanson / hausmann / heidsieck / hidalgo / higgins / hodell / huelsenbeck / iannone / isou / jacquet / jandl / johns / kaprow / kienholz / kippenberger / kline / knizac / knoebel / köpcke / kosuth / kowalsky / kriwet / lacey / lavier / lemaitre / levine /lewitt / lichtenstein / lockwood / mackenzie / maclow / mallander / mcmahon / marchetti / marden / marioni / de maria / mendini / meirelles / miralda / mon / monk / morris / muntadas / nannucci / nauman /niikuni / nitsch / nonas / novak / oldenburg / ono / opalka / oppenheim /paik /penk /phillips / rainer / rauschenberg / rosenquist / rotella / roth / ruthenbeck / sarkis / schöffer / schwitters / serra / smithson / snow / sonnier / stein / struycken / takis / tapies / tinguely / lora totino / topor / van elk / venet / vivenza / vostell / de vree / de vries / warhol / weiner / wesselman / whitman / wilhite / wilson

James Lee Byars / documenta 9 / performance / lenbachhaus (münchen) / ottobre 1991

m. 242 s.l.m. (metri 242 sul livello del mare) / a cura di stefano bongini / con il contributo di: comune di montescudaio, cassa di risparmio di volterra, riproduzioni scanner (firenze), assessorato alla cultura del comune di firenze / montescudaio (pisa) / palazzo surbone / ottobre/novembre 1991

marco bagnoli / antonio catelani / fabrizio corneli / corsini / cresci / daniela de lorenzo / falci / fontana / carlo guaita / andrea marescalchi / paolo masi / pino modica / massimo nannucci / maurizio nannucci / luca pancrazzi / cesare pietroiusti / pedro riz à porta / remo salvadori / addo trinci

James Lee Byars / P.I.I.T.L. (perfect is in the louvre) / performance / biblioteca nazionale di firenze / martedì 22 settembre 1992

Keeping time, villa Arson , bourges, Bregenz, siena.....

Zona Avvenimenti / Zona Events

bill viola / vapore video installazione / lunedì 9 giugno 1975

james lee byars / zona days / performances / 22 e 24 ottobre 1975

ecart/john armleder/patrick lucchini / documenti / edizioni / libri / 11 febbraio 1976

magazzini criminali / il carrozzone / incontri ravvicinati del terzo tipo / fulvio salvadori / ketty la rocca / verìta monselles / gianni melotti / 10/13/15/17 febbraio 1978

general idea & file / edizioni, performance, video/ venerdì 10 marzo 1978

yves bouliane / d'une porte / actions sonores, bruits, autres installations 1978 / mercoledì 5 luglio 1978

sarah charlesworth / second reading (lago duchessa, 20 aprile 1978) / lunedì 4 settembre 1978

joseph kosuth / testo/contesto / zona (firenze) / venerdì 8 settembre 1978

sten hanson / installazione sonora, poesia azione, poesia sonora, proiezioni, documenti / venerdì 4 maggio 1979

robert lax / edizioni, foto, films, performances / 13 e 18 maggio 1979

ulises carrion / sound works / performance / phone book / van gogh / leccion de español / hamlet / 45 revoluciones por minuto / to be or not to be / lunedì 11 giugno 1979

uta erlhoff-brandes & michael erlhoff /stills from a video / venerdì 22 febbraio 1980

adriano spatola / poesia apoesia & poesia totale / geiger / venerdì 9 marzo 1980

peter downsbrough / dice/dadi / performances, libri, edizioni / venerdì 28 marzo 1980

bernard heidsieck / poésie action / mercoledì 9 aprile 1980

henry chopin / letture / ou / editions / venerdì 11 aprile 1980

logos gent at Zona / godfried willem raes / moniek darge / documentazione 10 anni di attività del mixed media festival / martedì 7 aprile 1981
workshop / strumenti acustici ed elettroacustici autocostruiti / incollaborazione con g.a.m.o. / mercoledì 8 aprile 1981

ben porter / edizioni, performances, readings / 22 settembre 1982

demos / a cura di maurizio nannucci & steve piccolo / a popular non-commercial alternative method of dissemination of audioworks / 1982

nongroupshow / zagreus bowery / eddie grand / hugo lafayette / timor krasnostavskii / jeffrey

isaac / & over 200 others / magazines / paintings / text / music / film / posters / lunedì 4 ottobre 1982

john giorno & giorno poetry systems / lunedì 27 e mercoledì 29 giugno 1983
performance at "salt peanuts" jazz club (firenze) / martedì 28 giugno 1983

eldon garnet / caves / fotoworks / venerdì 8 luglio 1983

piero pelù (litfiba) & steve piccolo per maurizio nannucci / performances sonore / galleria "vivita" (firenze) / sabato 22 ottobre 1983

cr / cassetten radio /a cura di uta brandes & michael erlhoff / venerdì 2 marzo 1984

james coleman / so different... and yet / video installazione / venerdì 13 aprile 1984

richard hambleton / firenze 1984/85 / borgo la croce, 2 / volta della vecchia, 2 / via zanetti angolo via dei conti / via de' palchetti, 2 / via val di lamona, 10 / piazza de'cerchi, 1/ via dei maccheroni, 2 / via alfani, 37 / via ghibellina angolo via isola delle stinche / rilevamento al 20 aprile 1985

guerrilla girls / conscience of the art world / manifesti e documenti / domenica 6 ottobre 1985

Zona Piccola Stampa / Zona Small Press Scene
incontri, dibattiti, informazioni, documenti sulla stampa autogestita con la presenza degli autori

oolp (out of london press) / new york / venerdì 10 giugno 1977
doc(k)s / paris, marseille / 13 giugno 1977
file / toronto / venerdì 10 marzo 1978
zweitscrift / hannover / uta brandes & michael erlhoff / lunedì 29 maggio 1978
the fox / new york / venerdì 8 novembre 1978
ephemera / amsterdam / 11 giugno 1979
baobab / mulino di bazzano / 9 marzo 1980
aut. trib. 17139 / roma / mercoledì 25 novembre 1981
zweitscrift / hannover / a cura di uta brandes & michael erlhoff / lunedì 22 febbraio 1982
pim / new york / public illumination magazine / 4 ottobre 1982

furor / geneve / 17 ottobre 1982
aeiuo / roma / bruno corà / mercoledì 4 maggio 1983
mèla / firenze, marciana / lunedì 11 giugno 1984
giorno poetry system / new york / 27 giugno 1983
impulse / toronto / venerdì 8 luglio 1983
4 taxis / bordeaux / 20 aprile 1984

Zona Edizioni / Zona Editions

zona portfolio / opere grafiche / andrea daninos, verìta monselles, alberto moretti, paolo masi, paolo chiari, massimo nannucci, andrea granchi, renato ranaldi, bruno gambone, maurizio nannucci, fulvio salvadori, luciano bartolini, mario mariotti / ottobre 1976

luciano bartolini / traces / artist's book / 250 copie / 1976

zona eat art food limited / by appointment fluxus and zona people / tarte alla ben / babà di zona / budino fluxus / fool spoerri / nannucci mistcake / 1976

fogli di zona / rattenfallen / 1 / robert lax: a poem / 2 / paul armand gette: four small girls / 3 / joseph kosuth: testo/contesto (zonafirenze) / 4 / ian hamilton finlay & ron costley: woods / estate 1978

massimo nannucci / senza titolo / artist's book / 50 copie / 1978

maurizio nannucci / parole / 45 rpm record / 1979

paolo masi / la geometria del posto / artist's book / 200 copie / 1980

marino vismara / postscriptum / artist's book / 50 copie / 1981

zona temperata / opere multiple / lapo binazzi, fabrizio corneli, paolo masi, albert mayr, massimo nannucci, maurizio nannucci, monica sarsini, marino vismara / edizione di 20 esemplari / 1982/1984

sol lewitt / variations on I'm still alive on kawara / artist's book / ... copie / 1988

fluxus anthology / a collection of music and sound events edited by maurizio nannucci / con la collaborazione & la produzione artistica di maurizio della nave / 33 rpm record / eric andersen, joseph beuys, john cage, philip corner, robert filliou, ken friedman, juan hidalgo, dick higgins, milan knizak, alison knowles, walter marchetti, joko ono, nam june paik, ben vautier, wolf vostell, emmett williams, robert watts, la monte young / prima edizione di 1000 copie (di cui 100 per il frankfurter kunstverein) / 1989

james lee byars / P.I.I.T.L. / perfect is in the louvre / artist's book / 1000 copie / 1990

lawrence weiner / zona coins / multiplo / 100 copie / 1998

recorthings / artists' audioworks & sound poetry / audio cassette, dischi, cd / edited by: maurizio nannucci, alvaro becattini, maurizio della nave / co-produced by zona archives (firenze)
robert lax / sea & sky / black & white / 1981
bern porter & bob holman / aspect of modern poetry / 1982
terry fox / audioworks / 1983
enregistrements pataphisiques / antologia sonora patafisica / edited by maurizio nannucci / 1983
dick higgins / bodies electric: arches / requiem for wagner the criminal mayor / 1983
maurizio nannucci / audio/sound/radioworks / 1984
fonè, la voce e la traccia / performances sonore firenze/paris / 1985
philip corner & charles santos / chord / gong! / 1986
zonaradio / an international program of artists' audioworks / 1987
maurizio della nave / strange creatures / 1987
demos / maurizio nannucci & steve piccolo / 1989

keeping Time
archivio di artists' audioworks, a cura di maurizio nannucci, presentato a zona nel 1977 e poi villa arson, nice 1995; box, bourges 1996; kunsthaus, bregenz 1997; palazzo delle papesse, siena 1998; ex teresa, mexico city 2000.

.-.-.-.

# LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE

CRONOLOGIA

La seguente cronologia è frutto della ricerca condotta nell'ambito di questo studio

Maggio 1976
**Strategia d'informazione, distorsione della realtà e diffusione del consenso,** esposizione alla Rotonda di Via Besana a Milano, con l'intervento di diciotto scuole milanesi e della provincia.

Giugno 1976
Intervento d'animazione con strutture mobili alle **Colonne di S. Lorenzo** a Milano, con il gruppo musicale *Il Mercato*, per un uso alternativo dello spazio urbano

Giugno 1976
Intervento d'animazione con strutture gonfiabili in **Piazza S. Simpliciano** a Milano, con il gruppo musicale Il Mercato e l'intervento di gruppi giovanili e studenteschi.

Luglio 1976
**L'ambiente, partecipazione, strutture culturali**, il gruppo partecipa al Padiglione italiano della Biennale di Venezia, curato da Enrico Crispolti, all'interno della sezione: *Partecipazioni spontanee – Azione Politica.*

Novembre 1976
**Arte e società**, intervento n. 1. Incontri per la definizione di un nuovo ruolo dell'operatore nel sociale, organizzati dal Centro Internazionale di Brera.

Novembre 1976
**Fabbrica di Comunicazione**, promozione di un centro culturale-sociale nella ex-chiesa di S. Carpoforo in Brera con operatori artistici e collettivi giovanili; utilizzo di uno spazio nel centro cittadino per una cultura che ci appartenga, per affermare un nuovo diritto sociale a conoscere, inventare e produrre.

Dicembre 1976
**Strategia d'informazione**, esposizione alla casa del Mantenga di Mantova, organizzata dalla Provincia, con la partecipazione attiva degli studenti di varie scuole della città. 16 dicembre 1976-23 gennaio 1977.

Gennaio 1977
**L'arma dell'immagine, esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva**. Laboratori scolastici. Mantova 18-23 gennaio 1977.

Febbraio 1977
**Strategia d'informazione**, esposizione organizzata dall'Assessorato Cultura e spettacolo del Comune di Alessandria.

Marzo 1977
**Attività estetica e territorio**, rassegna documentaria organizzata dalla Cooperativa Alzaia a Roma, intervento n.1.

Maggio 1977
Intervento nella rassegna Strumenti di Comunicazione promossa dal Centro di Documentazione della Facoltà di Architettura a Milano

Giugno 1977
**Pratica/Milano: nove manifestazioni sulla ricerca estetica a Milano**, intervento allo Studio Marconi.

Dicembre 1977
**L'arma dell'immagine, esperimenti sulla comunicazione visiva**, catalogo ed. Mazzotta (raccolta della documentazione prodotta nell'ambito del laboratorio che si è svolto a Mantova nel gennaio 1977)

Marzo 1978
***Immagine arma impropria***, Milano 1978, mostra/laboratorio alla Permanente di Milano, 1-19 marzo 1978.

.-.-.-.

## LABORATORIO DI COMUNICAZIONE MILITANTE

"Il laboratorio di comunicazione militante è un organismo che opera nell'ambiente sociale attraverso la critica al linguaggio del potere e la diffusione dei nuovi modelli di comportamento e di pensiero espressi dal proletariato metropolitano.
E' composto da operatori artistici e da operatori di altre discipline; si è formato a Milano nel '76 ed è costituito da Tullio Brunone (nato ad Alessandria d'Egitto nel 1946), da Giovanni Columbo (nato a Nuoro nel 1949), da Claudio Guenzani (nato a Gallarate nel 1954), da Ettore Pasculli (nato a Catanzaro nel 1950) e da Paolo Rosa (nato a Rimini nel 1949)
Il Laboratorio si avvale della collaborazione tecnica dello Studio Azzurro e di Nicola di Napoli[274]

.-.-.-.

[274] Si tratta della presentazione del gruppo, pubblicata in *Immagine arma impropria*, Milano 1978, cat. Della mostra alla Permanente di Milano, 1-19 marzo 1978. Qui compare per la prima volta il riferimento a Studio Azzurro. Nelle precedenti mostre il supporto tecnico era garantito dallo Studio fotografico Cirifino (cfr. LCM. *L'arma dell'Immagine*, Mantova 1977).

# COLLETTIVO LAVORO UNO

Di seguito le iniziative del Collettivo Lavoro Uno riportate da Denti, purtroppo non datate, la successione cronologica è orientativa e si fonda sullo studio comparato dei dati raccolti. Le tematiche del collettivo possono essere individuate nelle seguenti: il problema della casa, la celebrazione della resistenza, la sensibilizzazione sui problemi del lavoro, la contestazione della guerra nel Vietnam.

Partecipazione alla mostra “Ora e sempre Resistenza”, Milano

La Leggenda di Natale, litografie pro-vietnam

Pannelli per la manifestazione unitaria indetta dai sindacati “Incontro per la pace nel vietnam”, arco della pace, Milano.

Pannello Murale, *La casa civile è un diritto civile,* Piazza Dateo, Milano
*L’arte per i diritti civili, collettività a sostegno del Partito radicale, Galleria Il Milione, 1976*

Pannello murale (mt. 9 x 2,2) nello spettacolo per la fondazione dell'associazione lombarda di amicizia Italia Cuba, Camera del Lavoro, Milano.

Intervento sui problemi del lavoro per la tredicesima edizione del Piazzetta, *Artisti nei quartieri*, Sesto San Giovanni, 1973

Ambientazione sulla strage di Piazza della Loggia (Brescia) alla seconda festa popolare del Movimento Studentesco, Piazza Prealpi;

ambientazione di Sagome contro l'abrogazione del divorzio, Largo Cairoli, 1974;

Pannello estemporaneo per la mostra *marzo 43 ore 10: Sciopero!*, circolo de amicis, 1973

Murale per la quattordicesima edizione del Piazzetta, 1974-76;

Cartella litografica sugli scioperi del Marzo '43

teatrino mobile per la legge 2%, Milano

Cartella di incisioni sul tema. Antifascismo antimperialismo

Cartella lineografica sui problemi del lavoro

intervento nella città nel quadro della mobilitazione della cultura per l'Innocenti e le altre fabbriche occupate, Piazza del Duomo, Milano
*(mobilitazione della cultura: 500 artisti per le fabbriche in lotta, Rassegna d’arte, palazzo della permanente Milano, 1976).*

Adesione alla mostra *attrezzi di dinamica artistica*, Lonato, (BS), 1976

*I disegni dei bambini*, mostra articolata e tutta una serie di iniziative, dibattiti e proposte: mostra *ecologia73*, progetto *Rosso e Nero: informazione*, campagna elettorale, 1973.

.-.-.-.-.

## COLLETTIVO LAVORO A / CENTRO LAVORO ARTE

Cronologia

**Attività interne allo spazio autogestito**

.:1978
*Autopresenze*, mostra di presentazione del collettivo.
*Nozione di malessere*, a cura di Domenico Cara

.:1979
*Autoritratto-Semiologia della memoria*, a cura di Pedro Fiori
*Trattamento estetico*
*Esercizio di luogo comune* - compare per la prima volta la denominazione Centro lavoro Arte
*L'inganno del Minotauro*
*Gino Gini, Mail-art*

.:1980/81
*Incontro dei gruppi autogestiti europeii*

.:Senza data
Albino de Francesco, *L'arcangelo*
Mauro Mulini, *11 strappi in progressione*
Carlo Alberto Mutinelli, *Linee e scritture*
Giò Ferri, *Dal Particolare al Particolare*
Gruppo di Ricerca Materialista di Torino, *Carattere*

**Attività esterne**

.:1978
*Ipotesi di movimento di Piccioni nello spazio urbano (Polivalenza del punto di vista),* azione/laboratorio.
Comune di Montecchia, Crosara (VR), Manifestazione *Tre Giorni per il Verde*

*Rivisitazione Biennale di Futura veduta veneziana*, installazione.
Campo Santa Maria del Giglio Venezia, evento collaterale alla 38^ Biennale

.:1979
*Tracce tempo in Zurigo*, azione ambientale di registrazione del territorio
Zurigo, Manifestazione Thearana.

*Registrazione del territorio*, Vertova (BG), registrazione del territorio.

**Edizioni**
.:1978
*Nozione di Malessere*, cura di Domenico Cara

.:1979
*Trattamento estetico*
*Autoritratto-semiologia della memoria*, a cura di Pedro Fiori
*Esercizio di luogo comune* (edizione in 250 copie)

.:senza data
*Risposte in spazio ristretto*

.-.-.-.

# STUDIO D'ARTE IL MORO

MOSTRE E ATTIVITÀ ESPOSITIVE
/la cronologia termina al 1987 e dunque tiene conto delle esposizioni del gruppo non dello spazio

## Studio d'arte il Moro/

(http://www.morfologiacostruttiva.com/mostre.htm)

**1972** Marzo//Mostra delle venti serigrafie raccolte nella cartella Nascita di una morfologia costruttiva. Espongono: Giampiero Avanzini, Nadia Benelli, Mauro Bini, Mario Daniele, Paolo Favi, Natale Filannino, Alberto Gallingani, Leonardo Papasogli, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli. Saggio introduttivo di Ugo Barlozzetti.

Giugno // Internationale Kunstmesse "**Art 3'72", Basilea**. Lo Studio d'Arte "Il Moro" è presente con Giampiero Avanzini, Nadia Benelli, Mauro Bini, Mario Daniele, Paolo Favi, Natale Filannino, Alberto Gallingani, Leonardo Papasogli, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli.

Ottobre // Disegni satirici. Mostra organizzata in collaborazione con la rivista "Cabalà". Presentazione in catalogo di Eugenio Miccini. Il Collettivo partecipa al completo, insieme ad altri artisti fiorentini.

Novembre-Dicembre // *Verifica*. I componenti il Collettivo presentano le loro opere, frutto di un anno di lavoro in comune. La rassegna, coordinata da Ugo Barlozzetti, è così articolata: Alberto Gallingani (25 novembre), Mario Daniele (28 novembre), Bruno Pecchioli (2 dicembre), Mauro Bini e Franco Rosselli (5 dicembre), Giampiero Avanzini e Leonardo Papasogli (9 dicembre), Nadia Benelli e Natale Filannino (12 dicembre), Paolo Favi e Fabrizio Gori (16 dicembre).

**1973** Febbraio // Nascita di una morfologia costruttiva. Mostra a **Palazzo Strozzi** - Firenze, a bilancio dell'esperienza di Verifica. Nell'occasione, a firma di Ugo Barlozzetti, esce il "manifesto" omonimo, vera e propria dichiarazione di poetica del Collettivo. Espongono: Giampiero Avanzini, Nadia Benelli, Mauro Bini, Mario Daniele, Paolo Favi, Natale Filannino, Alberto Gallingani, Fabrizio Gori, Leonardo Papasogli, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli.

**1974** Aprile // *Grafica 74*. Rassegna organizzata dal "**Centro 6" di Bari**. Espongono: Giampiero Avanzini, Ugo Barlozzetti, Nadia Benelli, Mauro Bini, Mario Daniele, Paolo Favi, Alberto Gallingani, Leonardo Papasogli, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli.

Maggio // *Grafica in Toscana*. Rassegna, a cura di Lara-Vinca Masini, organizzata nell'ambito del Festival dell'"Unità" (**Parco delle Cascine**, Firenze). Il Collettivo espone al completo.

Giugno // Mostra delle dodici serigrafie raccolte nella cartella *Sei schede per una città*. Espongono: Ugo Barlozzetti, Mario Daniele, Paolo Favi, Alberto Gallingani, Fabrizio Gori, Franco Rosselli.

Luglio-Settembre // *Strutture della coscienza*. Rassegna promossa dal Centro per lo Sviluppo Economico Turistico Sportivo di Firenze in collaborazione con il Comune e l'Azienda Autonoma di Turismo (Palazzo delle Pavoniere, Firenze). Espongono: Mario Daniele, Alberto Gallingani, Bruno Pecchioli.

**1975** Marzo-Aprile // *Mostre-scambio* col Centro culturale "**Il Gabbiano" di La Spezia**. Espongono: Fabrizio Gori (7 marzo), Bruno Pecchioli (20 marzo), Paolo Favi (5 aprile).

Aprile // *Mostra-scambio* col Centro sperimentale di ricerca estetica "**ti. zero " di Torino**. Espongono: Mario Daniele, Alberto Gallingani, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli.[275]

**Giugno // Il Collettivo, al completo, è invitato al Festival Nazionale dell'"Unità" (**Parco delle Cascine, Firenze**), dove allestisce il "*Padiglione sull'antifascismo*". L 'uomo e la conquista del proprio spazio è il titolo del suggestivo "ambiente" (realizzato con tubi a vista e copertura a vela in tela)[276].

**1976** Luglio-Agosto // **Firenze Estate '76**. Ciclo di manifestazioni promosse dal Comitato per il decentramento culturale del Comune di Firenze in collaborazione con le Associazioni culturali popolari. *Indagine analitica di una operazione visiva* è il titolo in cui si articolano le tre "azioni" del Collettivo. Partecipano all'"Azione n.1"(Piazza Santo Spirito): Ugo Barlozzetti, Mario Daniele, Alberto Gallingani, Bruno Pecchioli, Franco Rosselli. Partecipano all'"Azione n. 2" (Piazza del Mercato di Novoli): Nadia Benelli, Mauro Bini, Alberto Campani, Manola Mongini. Partecipano all'"Azione n. 3" (Piazza dell'Isolotto): Paolo Favi, Fabrizio Gori, Ugo Molesti, Luciano Ricci.

**1978** Maggio // Mostra al Centro autogestito "**Il Brandale" di Savona**. Espongono: Nadia Benelli e Mauro Bini. Presentazione in catalogo di Ugo Barlozzetti.

**1979** Gennaio-Giugno *// Ex Natura*. Mostra itinerante di grafica organizzata dal Collettivo (**Firenze, Udine, Napoli, Bologna**). Espongono: Gianni Becciani, Mauro Bini, Paolo Favi, Alberto Gallingani, Fabrizio Gori, Roberto Magnolfi, Bruno Pecchioli, Piero Viti. Presentazione in catalogo di Alberta De Flora.

Ottobre // *Droga. Un problema sociale*/Una testimonianza degli artisti fiorentini. Mostra itinerante organizzata dal Collettivo in collaborazione con altri operatori di varie tendenze.

[275] Non dicono quali artisti hanno esposto presso Lo Studio d'arte Il Moro.
[276] Allestimento interessante, ricorda il gruppo . verificare l'esistenza di un'immagine.

Ottobre // *Mail Art*. Serie di "interventi" alla manifestazione internazionale promossa dalla galleria "Lara Vincy " di Parigi.

**1980** Maggio // Ia *Rassegna Gruppi Autogestiti in Italia*. Manifestazione organizzata dallo Studio d'Arte "Il Moro". Il Cronotopo (Perugia), Il Portello (Genova), Centro Lavoro Arte (Milano), Ti-Zero (Torino), Campo Immagine (Roma), Il Brindale (Savona), Spazio Alternativo (Roma) Verifica 8+1 (Venezia)[277], Magazine (Prato), Teatro La Morte e la maschera (Caserta), Linea Continua (Caserta), Inter/Media (Ferrara), Associazione AM (Roma) Studio d'Arte il Moro (Firenze).
Del Collettivo espongono: Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli, Piero Viti.

Ottobre // Processo di identificazione. Rassegna organizzata dal collettivo "Work Area" di Arzago d'Adda (Bergamo). Del collettivo "Il Moro" partecipano: Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli, Piero Viti.

Novembre // Firenze/Ricerca - Arti visive. Documenti dal dopoguerra ad oggi. Inizio del ciclo di mostre e dibattiti promosso dallo Studio d'Arte "Il Moro". Coordinatore Ugo Barlozzetti.

**1982** Maggio // Mostra al Centro ricerche "Verifica 8+1" di Venezia-Mestre. Il Collettivo espone al completo.

Giugno // Firenze/Ricerca - Arti visive. Documenti dal dopoguerra ad oggi. A conclusione del ciclo di mostre e dibattiti organizzato dallo Studio d'Arte "Il Moro", conferenza di Fabrizio Gori sul tema: "Un decennio di attività sperimentale nel campo delle arti visive".

**1985** Febbraio-Giugno // Evidenze da: "Nascita di una morfologia costruttiva" / I percorsi di una ricerca. La rassegna, dedicata ai componenti il Collettivo, è così articolata: Paolo Favi (16 febbraio, Fabrizio Gori (2 marzo), Bruno Pecchioli (16 marzo), Mauro Bini (13 aprile), Franco Rosselli (27 aprile), Mario Daniele (11maggio), Giampiero Avanzini (25 maggio), Piero Viti (15 giugno).

**1986** Maggio // Linguaggi e ricerche. Proposta di un collettivo. Espongono: Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli.

Ottobre // I segni di Firenze. Arte in vetrina. Alla rassegna, promossa dal Centro Commerciale San Pier Maggiore e curata da Corrado Marsan (il catalogo è pubblicato dalle Edizioni della Bezuga di Firenze), lo Studio d'Arte "Il Moro" è presente con Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli, Piero Viti.

[277] Nel catalogo relativo alla rassegna è indicata Venezia sebbene si trattasse di Mestre.

**1987** 21 Marzo // "Società Dante Alighieri", Comitato di Firenze. Presentazione del dossier Firenze/Ricerca - Arti visive. Documenti dal dopoguerra ad oggi (a cura dello Studio d'Arte "Il Moro"). Tavola rotonda con Ugo Barlozzetti, Andrea B.Del Guercio, Corrado Marsan, Egidio Mucci, Mauro Pratesi.

Maggio // Una situazione fiorentina. Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli. Mostra al Centro culturale "Magazine" di Prato. Catalogo a cura di Corrado Marsan.

Ottobre // Inaugurazione della nuova sede dello Studio d'Arte "Il Moro" (Borgo della Stella, 11r) con la mostra Una situazione fiorentina. Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli. Catalogo a cura di Corrado Marsan.

.-.-.

# NASCITA DI UNA MORFOLOGIA COSTRUTTIVA

Manifesto del gruppo Studio d'Arte Il Moro.
http://www.morfologiacostruttiva.com/manifesto.htm
Pubblicato in *Nascita di una morfologia costruttiva*, *Firenze 1972: storia e presenze: mostra di opere e documenti*, Firenze, Sala Lorenzo, 13 febbraio - 12 marzo 1999, S .l.: s. n., stampa 1999 (San Giovanni Valdarno. : Tip. valdarnese). Il catalogo è in Archivio Arti Visive Il Moro

Dopo lunghi anni di attività, dopo varie e diversificanti esperienze vissute, dieci pittori hanno deciso di verificare insieme come l'arte sia strumento di liberazione e come formare sia un impegno morale di partecipazione alla realtà. Il problema del rapporto tra la verità esistenziale filtrata attraverso una condizione di individualismo e la realtà effettuale della comunicazione dell'uomo sociale non risulta però centrale, giacché piuttosto la motivazione del Collettivo sta nella funzionalità dialettica della verifica d'insieme nell'ambito della premessa comune che vuole affrontare il significato delle tecniche della comunicazione visiva in una società a capitalismo avanzato.
La coscienza del rischio dell'atteggiamento velleitario è netta come il rifiuto di ogni forma sentimentale ed autobiografica.
Il superamento delle problematiche della pura esistenzialità, della gestualità, della segnicità della matericità nasce dal rifiuto dell'ambiguità morfologica per riferirsi alla totale esperienza dell'uomo contemporaneo e - specificamente quindi - all'obbiettivazione nell'ambito del fenomeno.
Così si tende all'identificazione della condizione fruitiva dello spettatore con quella dello stesso artefice determinandola proprio attraverso il tempo inteso come continuità, ossia come divenire di cui lo spazio è una designazione con tutti i caratteri della parzialità e della provvisorietà. La consapevolezza della contraddittorietà dell'esperienza tra ideale e reale, emozione e memoria, vita profonda e dato sensorio, dimensione psichica ed impatto fisico è implicita e per questo appunto le poetiche fondate esclusivamente su tale problematica sono considerate dal Collettivo come cortine fumogene del flusso intimista mascheranti il deliberato rifiuto dell'acquisizione delle scelte politiche.
Al tempo stesso sono bandite le illusioni che si trovi una vera realtà "artistica" ove il tessuto organico dell'esperienza si chiarisca come procedere storico reale e totale, perciò appunto l'intenzionalità puramente estetica data all'arte che da una forma istintuale-biologica conduca alla consapevolezza delle relazioni tra l'uomo e il mondo non può essere accettata.
È evidente che in tale contesto venga negato anche il gesto, la testimonianza sul modo di essere culminante nell'autolesionismo dell'atto che si consuma senza lasciare traccia.
Determinante diviene allora impostare correttamente il rapporto tra tecniche della comunicazione visiva e metodologie razionali, muovendo dalla presa di coscienza della contraddizione fondamentale in cui vive l'uomo sociale contemporaneo: il modo di produzione capitalistico.
Cioè si riconosce che la logica su cui si basa la società attuale è quella disumana della massimazione del profitto, della divisione borghese del lavoro, della riduzione di ogni valore a merce.
Da ciò discendono immediatamente da una parte la necessità di assoluto rigore formale come rivendicazione prioritaria di chiarezza razionale dall'altra il superamento della tematica figurativa connessa alla denuncia sia per il rifiuto della riduzione della forza sociale dell'arte ad illustrazione dogmatica di un modello, sia per la consapevolezza acquisita delle capacità di recupero del sistema del momento emozionale dell'immagine.
Centrale diviene il problema della spazialità fenomenica che non può essere più il mondo della semplice connessione con la superficie concreta sperimentata e vissuta dall'artista "allo stesso modo" del flusso medesimo della sua esistenza con tutti gli imprevisti, i disturbi e soprattutto

l'angoscia - giacché sarebbe o pura passività o necessità - ma, essendo sotteso ad una risoluta rivendicazione della partecipazione all'esperienza storica, consiste nella continua verifica del presente avendo ben chiaro che l'unica libertà possibile è la presa di coscienza della contraddizione in cui viviamo.
Dalla constatazione che lo sviluppo dell'odierno uomo sociale nel sistema capitalistico si attua per mezzo della sua alienazione si riconosce che proprio in questo processo storico sociale di creazione dell'umano per opera dell'uomo mostra il suo carattere contraddittorio. E poiché l'umano non si crea e non si afferma che attraverso una lotta continua contro l'alienazione, il Collettivo ritiene di poter riscattare l'alienazione ricostruendo la compiutezza e la dignità dell'esperienza al di là di ogni disgregazione artistica, ossia nel fare come scelta consapevole e strumento morale, come volontà di distinguere, determinare e giudicare la struttura oggettiva delle cose e non l'immagine di esse.
Va quindi affrontato il processo psicologico oggettivato e organizzato secondo i modi della mente a formare selezionare e strutturare l'esperienza unitariamente.
Il fare artistico deve intervenire nel fare scientifico e tecnologico per controllare e modificare le strutture dando ad esse la coscienza del valore e la finalità teorica.
Da tutto ciò non può non nascere, assieme ad un impegno culturale non occasionale, una metodologia di gruppo proprio per il rapporto tra operazione artistica e ricerca. Il problema della spazialità fenomenica si traduce dunque in morfologia costruttiva ove l'oggetto si fa forma e la forma si fa oggetto e appare questione essenziale la pertinenza di quella forma particolare a quel particolare oggetto, pertinenza raggiunta attraverso un processo tecnico e comunicante al termine del quale sta la logica del rapporto tra forma e processo formante. Nasce così un nuovo tipo di spazialità fenomenica, la cui rigorosa visualizzazione è impostata su una ricerca il cui "rovello" non si traduce mai nell'assurdo paradosso dell'originalità pura.
Lo spazio si apre come il fenomeno, all'incidenza del tempo, si origina con il tempo. Una tale operazione significa pertanto non solo visualizzare un percorso razionale, ma soprattutto controllarlo nel tempo e nello spazio. Si tratta dunque di affrontare la situazione senza cedere all'indistinta spazio-temporalità del fenomeno, ma inserendosi in essa, non predeterminare una soluzione, chiarire invece tutte le tappe e le modalità del suo percorso. Così si rende evidente il modo di percepire la spazialità e la coincidenza nella durata dello spazio e della percezione. Attraverso queste tre coordinate di tempo, spazio e percezione si giunge a tessere il percorso stesso dell'esperienza e i fruitori diventano compagni di strada di quel percorso, partecipando razionalmente al divenire nella concreta esperienza operativa che ogni qualvolta si osservi, ripropone il suo itinerario. Il concetto di ricerca diviene lo strumento determinante e lo stesso ricercatore ne fa parte come presenza vivente, al tempo stesso l'indagine strutturale non può arrestarsi a nessuna ipotesi considerandola definitiva. Il Collettivo punta dunque ad un rovesciamento proprio nell'ambito di quelle tecniche di comunicazione visiva che tendono ad essere utilizzate dal sistema come condizionamento dei comportamenti attraverso le immagini proposte, annullandone meccanismi di formazione e giustificazione eppur non intervenendo nel processo di accumulazione del plusvalore, il fare artistico diviene una contraddizione della contraddizione.

Firenze, 1972 Ugo Barlozzetti

.-.-.-.

## MANIFESTO DELL'ASTRATTISMO CLASSICO

Firenze, 1950, Bruno Migliorini

estratto da: Wikiartpedia, Astrattismo a Firenze,
http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Astrattismo_a_Firenze

alcuni stralci:

1) L'arte non è teoria, almeno alla sua origine, per l'artista operante, ma pratica; e dal punto di vista del lettore, dello spettatore, non è rappresentazione, ma fatto. L'artista interviene nella realtà, la sua parola rivolta agli uomini tende a modificare quella realtà: di questa sua parola, di questo suo intervento egli è responsabile.

2) Invitiamo gli artisti a prendere coscienza della loro posizione nella società, a domandarsi per chi essi lavorano, quale uomo sia quello che le loro opere esprimono, di quali relazioni sia esso capace, quale sia insomma la loro intuizione. Li invitiamo a confessarsi, a lasciare gli studi, a scendere tra gli uomini vivi, fra quelli di cui è l'avvenire. Tutti i misteri che sviano l'arte verso il misticismo trovano la loro soluzione razionale nell'attività pratica umana e nella concezione di questa attività pratica.

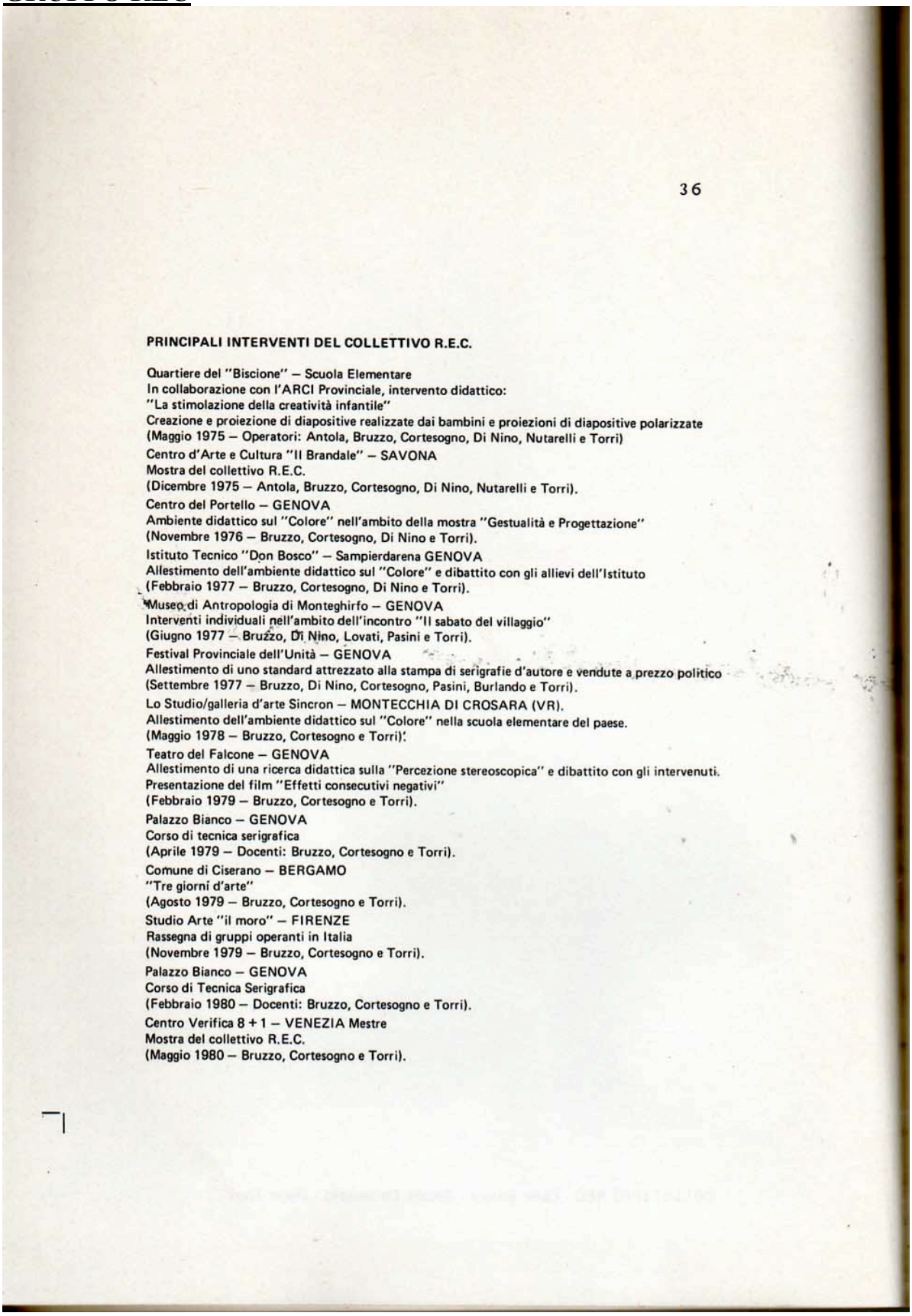
3) I movimenti artistici validi degli ultimi 100 anni (e validi non solo in una storia sociologica dell'arte) si sono presentati sempre con un programma attivistico, di intervento, dagli impressionisti che assunsero come strumento di conoscenza "la percezione d'urto cieco, immediato e violento contro l'oggetto", ai cubisti che distrussero l'oggetto cercando di esaurirne la conoscenza in un paradosso trascendentale

4) Bisogna notare tuttavia che se l'intuizione deve affondare le sue radici sul solido terreno dell'attività pratica, in una concreta realtà, l'espressione, il linguaggio, non possono essere casuali, ma impongono un lavoro centuplicato ed un'acuta coscienza storica: l'esigenza morale e politica vale solo se trasportata sul piano concreto di una raggiunta espressione.

5) La logica conseguenza stilistica, maturatasi in una più chiara coscienza morale, dei movimenti interventistici dell'arte moderna è l'Astrattismo classico. In esso si può cogliere la fine della volontà di distruzione dell'oggetto e l'inizio di un intervento attivo e costruttivo di una integrazione del reale […]

.-.-.-.-.

## GRUPPO REC



36

**PRINCIPALI INTERVENTI DEL COLLETTIVO R.E.C.**

Quartiere del "Biscione" – Scuola Elementare
In collaborazione con l'ARCI Provinciale, intervento didattico:
"La stimolazione della creatività infantile"
Creazione e proiezione di diapositive realizzate dai bambini e proiezioni di diapositive polarizzate
(Maggio 1975 – Operatori: Antola, Bruzzo, Cortesogno, Di Nino, Nutarelli e Torri)

Centro d'Arte e Cultura "Il Brandale" – SAVONA
Mostra del collettivo R.E.C.
(Dicembre 1975 – Antola, Bruzzo, Cortesogno, Di Nino, Nutarelli e Torri).

Centro del Portello – GENOVA
Ambiente didattico sul "Colore" nell'ambito della mostra "Gestualità e Progettazione"
(Novembre 1976 – Bruzzo, Cortesogno, Di Nino e Torri).

Istituto Tecnico "Don Bosco" – Sampierdarena GENOVA
Allestimento dell'ambiente didattico sul "Colore" e dibattito con gli allievi dell'Istituto
(Febbraio 1977 – Bruzzo, Cortesogno, Di Nino e Torri).

Museo di Antropologia di Monteghirfo – GENOVA
Interventi individuali nell'ambito dell'incontro "Il sabato del villaggio"
(Giugno 1977 – Bruzzo, Di Nino, Lovati, Pasini e Torri).

Festival Provinciale dell'Unità – GENOVA
Allestimento di uno standard attrezzato alla stampa di serigrafie d'autore e vendute a prezzo politico
(Settembre 1977 – Bruzzo, Di Nino, Cortesogno, Pasini, Burlando e Torri).

Lo Studio/galleria d'arte Sincron – MONTECCHIA DI CROSARA (VR).
Allestimento dell'ambiente didattico sul "Colore" nella scuola elementare del paese.
(Maggio 1978 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Teatro del Falcone – GENOVA
Allestimento di una ricerca didattica sulla "Percezione stereoscopica" e dibattito con gli intervenuti.
Presentazione del film "Effetti consecutivi negativi"
(Febbraio 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Palazzo Bianco – GENOVA
Corso di tecnica serigrafica
(Aprile 1979 – Docenti: Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Comune di Ciserano – BERGAMO
"Tre giorni d'arte"
(Agosto 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Studio Arte "il moro" – FIRENZE
Rassegna di gruppi operanti in Italia
(Novembre 1979 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Palazzo Bianco – GENOVA
Corso di Tecnica Serigrafica
(Febbraio 1980 – Docenti: Bruzzo, Cortesogno e Torri).

Centro Verifica 8 + 1 – VENEZIA Mestre
Mostra del collettivo R.E.C.
(Maggio 1980 – Bruzzo, Cortesogno e Torri).

**Figura 112 - Gruppo REC, CRONOLOGIA, in *I Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia,* Firenze, edizioni Il Moro, 1980**

## SCIENZA E ARTE -

La scienza e la tecnica, sono state sempre in varie occasioni, strumento e fonte di ispirazione per gli artisti. Una naturale interdipendenza fra scienza e arte è dimostrata nello sviluppo storico, dalle continue relazioni fra le due sfere, distinte ma sempre fra loro comunicanti.
Le relazioni fra arte e scienza si possono configurare secondo due direzioni fondamentali:la subordinazione e la pariteticità.
Nel momento produttivo, la subordinazione dell'arte alla scienza ha luogo quando l'artista si avvale di procedimenti operativi della propria arte come di altrettanti mezzi di indagine scientifica,oppure come modi per esporre i risultati che la ricerca scientifica ha conseguito servendosi dei propri strumenti.
La subordinazione dell'arte alla scienza non e peraltro la sola impostazione del rapporto arte/scienza, poichè tale rapporto puo anche configurarsi come subordinazione della scienza all'arte, e ciò è infatti constatabile quando i procedimenti operativi e le risultanze della ricerca scientifica vengono trasferiti all'interno del processo artistico, ed in esso strumentalmente impiegati.
Difficilmente determinabile e peraltro,il limite che divide l'impiego della scienza come componente intrinseca al processo operativo dell'arte, intesa come subordinazione della scienza all'arte,dalla pariteticità,per cui l'arte, servendosi dei procedimenti della scienza o nel prendere i risultati della scienza come soggetto della propria trattazione estetica, contribuisce direttamente, senza per questo passare al servizio della scienza, all'avanzamento della scienza stessa.
La pariteticità è riscontrabile ad esempio,in pittura nel cosidetto "astrattismo geometrico"e in talune correnti più recenti che vi si riallacciano come ad esempio l'arte cinetica; infatti pur avvalendosi di procedimenti matematici e di nuovi studi scientifici sulla percezione visiva,nel rapporto arte/scienza ne l'una ne l'altra sfera assume posizione di subordinazione o di egemonia.

## LA VISIONE MEDIATA -

Le arti dette della visibilità sono quindi, in ovvia relazione con la scienza che ha per oggetto lo studio dei fenomeni luminosi e visivi in genere: l'ottica.
Questa relazione riguarda, da un lato i meccanismi naturali della percezione e la realtà obiettiva; sotto questo aspetto la conoscienza dell'ottica facilita la comprensione degli aspetti morfologici dell'opera d'arte; dall'altro lato la relazione riguarda la valutazione personale con cui artisti e teorici hanno assunto principi ottici come essenziali elementi dell'espressione artistica e dello stile. In questo secondo caso l'ottica ha un rapporto non tanto scientifico, quanto estetico e culturale con l'arte.
L'uso della macchina fotografica, la macchina da presa, i filtri,gli obiettivi speciali sino ad arrivare alle più recenti ricerche sul computer o sul raggio laser, ha dilatato enormemente il campo delle possibili esperienze offerte alla meditazione dell'artista.
Scienza e tecnica costituiscono quindi materia essenziale del processo artistico.
Fondamenti sia più modesti sono comunque necessari al pittore, allo scultore,all'architetto per poter realizzare le proprie opere per quanto semplici e primitive esse siano. L'artista scopre ed elabora da sè la sua tecnica, in funzione della propria espressione servendosene come di uno strumento che non può condizionare ma che deve essere condizionato dall'espressione.
Da una scoperta tecnico/scientifica l'artista spesso sà trarre conseguenze stilistico/espressive capaci di modificare la visione artistica del momento.
Il fondamento scientifico dell'arte,va oltre il puro strumento tecnico,quando per realizzarsi,l'arte si avvale di teorie e conoscienze scientifiche più ampie sino ad assumere principi ottici,matematici,scientifici,geometrici a base della forma artistica.

**Figura 113 - Gruppo REC, *Scienza e arte*, *Visione Mediata*, in *I Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia,* Firenze, edizioni Il Moro, 1980**

## LA PERCEZIONE STEREOSCOPICA -

Con l'invenzione dello stereoscopio divenne possibile avere risultati tridimensionali con due fotografie di una stessa scena scattata da punti lievementi diversi . (la distanza tra i due occhi).-
Infatti quando guardiamo con entrambi gli occhi i vari oggetti dello spazio tridimensionale,il nostro sistema visivo non si limita a fondere semplicemente le due immagini retiniche ma fà molto di più.
E' noto che la percezione binoculare della profondità dipende dalla differenza tra queste due immagini.
Il sistema visivo, costruisce le scene tridimensionali formatesi sulle retine, adattando queste informazioni visive in uno schema concettuale.
Quello che vediamo è quindi un'interpretazione del mondo esterno, ordinata entro uno schema di riferimento che il sistema visivo impone a causa dell'atteggiamento che adotta. In altri termini, per comprendere il mondo, noi adottiamo un particolare atteggiamento percettivo.-
Lo stereoscopio presenta una fotografia all'occhio destro e l'altra all'occhio sinistro.
Quando le due immagini sono guardate contemporaneamente esse si combinano e formano una scena tridimensionale.
Ma possiamo aggiungere unàltro dato assai interessante:
Il movimento facilita la percezione tridimensionale.

*Nell'esperimento da noi proposto l'illusione prodotta da due proiettori con filtri polarizzati disposti tra loro ortogonalmente e uno schermo traslucido.*
*Gli oggetti di plastica traslucida sono sospesi fra le due luci e lo schermo, in modo da gettare delle ombre doppie ed in movimento sullo schermo.*
*Guardando le ombre attraverso gli occhiali polarizzati, con filtri disposti ortogonalmente, si ha l'effetto di rendere visibile una sola ombra per ogni occhio.*
*Le due immagini retiniche si combinano secondo i normali processi della visione binoculare, fornendo una percezione stereoscopica degli oggetti.*

*La stessa percezione si ottiene utilizzando in proiezione,una luce verde ed una rossa ed usando occhiali decodificanti, con filtro rosso e filtro verde.*

*Una terza ricerca, ed estranea alle altre due, è la proiezione contemporanea ed alternata, da parte di due proiettori, di luci colorate,dando quindi origine alla mescolanza addittiva, sopra oggetti interposti tra lo schermo ed i proiettori.*
*A questo proposito e riguardante questa ultima dimostrazione, pensiamo che non sia necessario voler rendere scientificamente probatorio e valutabile sperimentalmente ogni elemento estetico, come non è necessario considerare che ogni problema estetico possa e debba essere tradotto in termini razionali e concettuali per venire giustamente inteso.*

*Febbraio 1979* *Bruzzo,Cortesogno,Torri.*

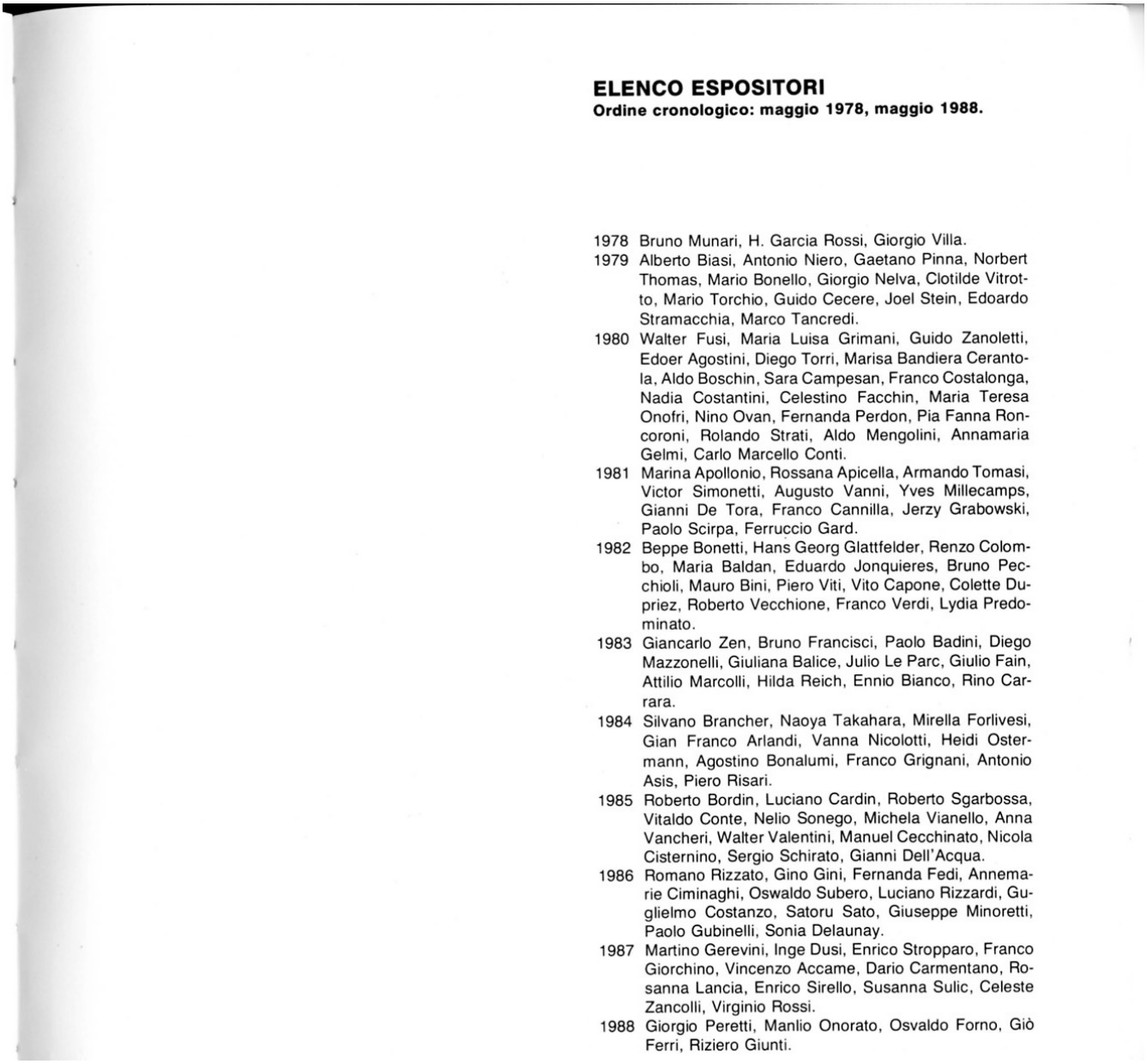
**Figura 114 - Gruppo REC, *Percezione stereoscopica*, in *I Rassegna dei gruppi Autogestiti in Italia*, Firenze, edizioni Il Moro, 1980 (riportato in appendice).**

# VERIFICA 8+1

Cronologia

MOSTRE ALLESTITE IN SEDE DA MAGGIO 1978 A MAGGIO 2008

MAGGIO 1978-MAGGIO1998

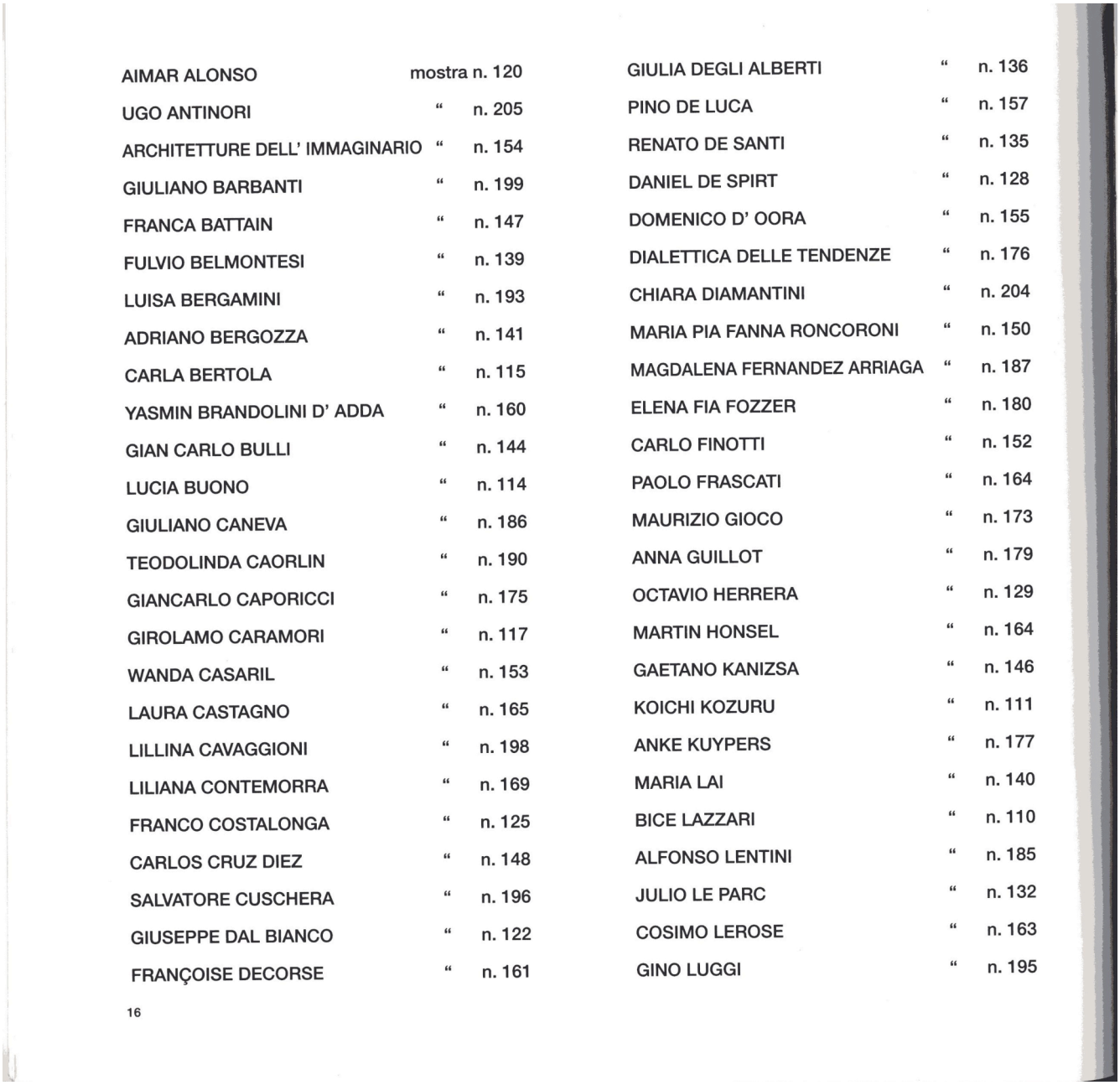


**ELENCO ESPOSITORI**
**Ordine cronologico: maggio 1978, maggio 1988.**

1978 Bruno Munari, H. Garcia Rossi, Giorgio Villa.
1979 Alberto Biasi, Antonio Niero, Gaetano Pinna, Norbert Thomas, Mario Bonello, Giorgio Nelva, Clotilde Vitrotto, Mario Torchio, Guido Cecere, Joel Stein, Edoardo Stramacchia, Marco Tancredi.
1980 Walter Fusi, Maria Luisa Grimani, Guido Zanoletti, Edoer Agostini, Diego Torri, Marisa Bandiera Cerantola, Aldo Boschin, Sara Campesan, Franco Costalonga, Nadia Costantini, Celestino Facchin, Maria Teresa Onofri, Nino Ovan, Fernanda Perdon, Pia Fanna Roncoroni, Rolando Strati, Aldo Mengolini, Annamaria Gelmi, Carlo Marcello Conti.
1981 Marina Apollonio, Rossana Apicella, Armando Tomasi, Victor Simonetti, Augusto Vanni, Yves Millecamps, Gianni De Tora, Franco Cannilla, Jerzy Grabowski, Paolo Scirpa, Ferruccio Gard.
1982 Beppe Bonetti, Hans Georg Glattfelder, Renzo Colombo, Maria Baldan, Eduardo Jonquieres, Bruno Pecchioli, Mauro Bini, Piero Viti, Vito Capone, Colette Dupriez, Roberto Vecchione, Franco Verdi, Lydia Predominato.
1983 Giancarlo Zen, Bruno Francisci, Paolo Badini, Diego Mazzonelli, Giuliana Balice, Julio Le Parc, Giulio Fain, Attilio Marcolli, Hilda Reich, Ennio Bianco, Rino Carrara.
1984 Silvano Brancher, Naoya Takahara, Mirella Forlivesi, Gian Franco Arlandi, Vanna Nicolotti, Heidi Ostermann, Agostino Bonalumi, Franco Grignani, Antonio Asis, Piero Risari.
1985 Roberto Bordin, Luciano Cardin, Roberto Sgarbossa, Vitaldo Conte, Nelio Sonego, Michela Vianello, Anna Vancheri, Walter Valentini, Manuel Cecchinato, Nicola Cisternino, Sergio Schirato, Gianni Dell'Acqua.
1986 Romano Rizzato, Gino Gini, Fernanda Fedi, Annemarie Ciminaghi, Oswaldo Subero, Luciano Rizzardi, Guglielmo Costanzo, Satoru Sato, Giuseppe Minoretti, Paolo Gubinelli, Sonia Delaunay.
1987 Martino Gerevini, Inge Dusi, Enrico Stropparo, Franco Giorchino, Vincenzo Accame, Dario Carmentano, Rosanna Lancia, Enrico Sirello, Susanna Sulic, Celeste Zancolli, Virginio Rossi.
1988 Giorgio Peretti, Manlio Onorato, Osvaldo Forno, Giò Ferri, Riziero Giunti.

**Figura 115 – elenco degli artisti che hanno esposto nella sede dell'associazione da maggio 1978 a maggio 1988, estratto da *Verifica 8+1=10!,* Mestre, 1988.**

OTTOBRE 1988-MAGGIO 1998



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| AIMAR ALONSO | mostra | n. 120 | GIULIA DEGLI ALBERTI | " | n. 136 |
| UGO ANTINORI | " | n. 205 | PINO DE LUCA | " | n. 157 |
| ARCHITETTURE DELL' IMMAGINARIO | " | n. 154 | RENATO DE SANTI | " | n. 135 |
| GIULIANO BARBANTI | " | n. 199 | DANIEL DE SPIRT | " | n. 128 |
| FRANCA BATTAIN | " | n. 147 | DOMENICO D' OORA | " | n. 155 |
| FULVIO BELMONTESI | " | n. 139 | DIALETTICA DELLE TENDENZE | " | n. 176 |
| LUISA BERGAMINI | " | n. 193 | CHIARA DIAMANTINI | " | n. 204 |
| ADRIANO BERGOZZA | " | n. 141 | MARIA PIA FANNA RONCORONI | " | n. 150 |
| CARLA BERTOLA | " | n. 115 | MAGDALENA FERNANDEZ ARRIAGA | " | n. 187 |
| YASMIN BRANDOLINI D' ADDA | " | n. 160 | ELENA FIA FOZZER | " | n. 180 |
| GIAN CARLO BULLI | " | n. 144 | CARLO FINOTTI | " | n. 152 |
| LUCIA BUONO | " | n. 114 | PAOLO FRASCATI | " | n. 164 |
| GIULIANO CANEVA | " | n. 186 | MAURIZIO GIOCO | " | n. 173 |
| TEODOLINDA CAORLIN | " | n. 190 | ANNA GUILLOT | " | n. 179 |
| GIANCARLO CAPORICCI | " | n. 175 | OCTAVIO HERRERA | " | n. 129 |
| GIROLAMO CARAMORI | " | n. 117 | MARTIN HONSEL | " | n. 164 |
| WANDA CASARIL | " | n. 153 | GAETANO KANIZSA | " | n. 146 |
| LAURA CASTAGNO | " | n. 165 | KOICHI KOZURU | " | n. 111 |
| LILLINA CAVAGGIONI | " | n. 198 | ANKE KUYPERS | " | n. 177 |
| LILIANA CONTEMORRA | " | n. 169 | MARIA LAI | " | n. 140 |
| FRANCO COSTALONGA | " | n. 125 | BICE LAZZARI | " | n. 110 |
| CARLOS CRUZ DIEZ | " | n. 148 | ALFONSO LENTINI | " | n. 185 |
| SALVATORE CUSCHERA | " | n. 196 | JULIO LE PARC | " | n. 132 |
| GIUSEPPE DAL BIANCO | " | n. 122 | COSIMO LEROSE | " | n. 163 |
| FRANÇOISE DECORSE | " | n. 161 | GINO LUGGI | " | n. 195 |

16

**Figura 116 - Verifica 8+1, mostre allestite nella sede dell'associazione da ottobre 1988 a maggio 1998 , 1/2., estratto da *Verifica 8+1=20!,* Mestre, 1998**



| | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|
| OLGA MAGGIORA | " | n. 127 | IDA ROSSI | " | n. 174 |
| DAVID MARINOTTO | " | n. 164 | CLAUDIO ROTTA LORIA | " | n. 126 |
| GIOSUE' MARONGIU | " | n. 202 | LAURA RUGGERI | " | n. 133 |
| RUBENS MARQUEZ | " | n. 131 | ETA SADAR BREZNIK | " | n. 118 |
| JACQUES MARTIN | " | n. 130 | FLORA SARTOR | " | n. 119 |
| GUIDO MORETTI | " | n. 191 | GUIDO SARTORELLI | " | n. 183 |
| ANNA MORO-LIN | " | n. 201 | GABRIELLA SCARPI | " | n. 142 |
| LEONARDO MOSSO | " | n. 138 | SARAH SEIDMANN | " | n. 124 |
| GIRO NAITO | " | n. 151 | MARGHERITA SERRA | " | n. 194 |
| ANTONIO NIERO | " | n. 156 | ADRIANO SPATOLA | " | n. 143 |
| O MESMO SOM | " | n. 200 | FRANCO SPENA | " | n. 203 |
| VINCENZO PAREA | " | n. 167 | SU CARTA ...CON CARTA | " | n. 159 |
| CARLO PATRONE | " | n. 184 | SUONO E SILENZIO | " | n. 178 |
| GIANCARLO PAVANELLO | " | n. 188 | MARCO SUSANETTI | " | n. 192 |
| GIANFRANCO PEIRETTI | " | n. 197 | SWEET ART | " | n. 170 |
| MARA PERUCH | " | n. 145 | SUSANNA TANAKA | " | n. 147 |
| OSCAR PIAGGERELLA | " | n. 166 | TEORIA E USO DEL COLORE | " | n. 189 |
| LORENZO PIEMONTI | " | n. 116 | GIORGIO ULIVI | " | n. 112 |
| PORTOFRANCO | " | n. 137 | TOBIA VANALESTI | " | n. 113 |
| SALVADOR PRESTA | " | n. 149 | VERIFICA 8+1: OPERE RECENTI | " | n. 171 |
| GIUSTINA PRESTENTO | " | n. 168 | VERIFICA DELLA VERIFICA | " | n. 121 |
| DOMENICO PUPILLI | " | n. 162 | ALBERTO VITACCHIO | " | n. 115 |
| REALE F. FRANGI | " | n. 158 | ELISABETH WEISS | " | n. 134 |
| OSCAR REUTERSVÄRD | " | n. 181 | ANTONIA ZECCHINATO | " | n. 172 |
| GIANPAOLO ROFFI | " | n. 123 | LUCIO MARCO ZORZI | " | n. 182 |

**Figura 117 - Verifica 8+1, mostre allestite nella sede dell'associazione da ottobre 1988 a maggio 1998 , 2/2, estratto da *Verifica 8+1= 20!,* Mestre, 1998.**

## OTTOBRE 1998-MAGGIO 2008

Mostra n. 206, anno 21, 10-31 ottobre 1998/ **Ermanno Leinardi**, *Spazio Ambiguo*

Mostra n. 207, anno 21, 7-28 novembre 1998/ **Steva Tesic e Milena Veljovic**

Mostra n. 208, anno 22, 9-19 gennaio 1999/ **Sara Campesan**

Mostra n. 209, anno 22, 6-27 febbraio 1999/ **Salvatore Viaggio**

Mostra n. 210, anno 22, 24 aprile-15 maggio 1999/ **Giuseppe Rosa**, *Equilibri plastico costruttivi*

Mostra n. 211, anno 24, 10 marzo-7aprile 2001/ **Riscoperte**, *19 opere di autori vari riproposte all'attenzione del pubblico per la loro significatività*

Mostra n. 212 anno 24, 5 maggio-2 giugno 2001/ **Bianco e Nero**, *22 opere di pittura e scultura, tutte in bianco e nero*

Mostra n. 213, anno 24, 13 ottobre-10 novembre 2001/ **AnnaMaria Ridolfi**

Mostra n. 214, anno 24, 17 novembre–15 dicembre 2001/ **Paola Ricci,** *Il colore dopo il nero*

Mostra n. 215, anno 25, 12-26gennaio 2002/ **Mario Stefani,** *Omaggio* (Espongono: Maria Baldan, Franco Battain, Sara Campesan, Nicola Cisternino, Franco Costalonga, Renato De Santi, Celestino Facchin, Maria Pia Fanna Roncoroni, Alfio Fiorentino, Riziero Giunti, Elio Jodice, Anna Moro-Lin, Nino Ovan, Giancarlo Ravanello, Luciano Rizzardi, Rodica Tanasescu, Augusto Vanni).

Mostra n. 216, anno 25, 2 febbraio-2 marzo 2002/ **Poker d'arte** editricie EIDOS di Mirano, *Quattro artiste del passato*: Marietta Robusti, Isabella Piccini, Rosalba Carriera, Giulia Lama/ *Quattro artiste contemporanee:* Riccarda Pagnossato, Maria Lai, Elisa Montessori, Marina Sasso.

Mostra n. 217, anno 25, 9 marzo-13 aprile 2002/ **Maria Teresa Onofri**, *Opere 1978-2000*

Mostra n. 218, anno 25, 4 maggio-1 giugno 2002/ **Atelier Ricerca**, *Antologica di 20 anni di attività*, Bordin, Cardin, Sgarbossa

Mostra n. 219, anno 25, 12 ottobre-9 novembre 2002/ **Michela Modolo**, *Vibrazioni nascoste*

Mostra n. 220, anno 25 26 novembre-14 dicembre 2002/ **Mirco Casaril**, *Un pittore un amico (Venezia 1931-1993)*.

Mostra n. 221, anno 26, 11 gennaio-8 febbraio 2003/ **Verifica 8+1 e la Poesia Visiva**, Opere di autori oggetto della tesi di Laurea di Lorenza Ceola

Mostra n. 222, anno 26, 15 febbraio-15 marzo 2003/ **Nadia Costantini**, *Presenze*

Mostra n. 223, anno 26, 22 marzo-19 aprile 2003/ **Tiziana Talamini,** *Matrice, Specchio delle mie brame. Un percorso guidato tra i segreti dell'incisione e della stampa d'arte*.

Mostra n. 224, anno 26, 3-31 maggio 2003/ **Guido Baldessarri**, *Pulsioni Cosmiche*

Mostra n. 225, anno 26, 11 ottobre-8 novembre 2003/ *Intervento del PUNTO 6*, Punto 6 di San Vito al Tagliamento, associazione composta da Giammarco Roccagli, Antonio Crivellari, Giuseppe Onesti, Gianni Pasotti, Flavio Val e Giuliano Marian.

Mostra n. 226, anno 26, 15 novembre-13 dicembre 2003/ **Concrescenze speculari**, *mostra collettiva ispirata al libro "Piccolo Inventario degli specchi" di Alfonso Lentini*.

Mostra 227, anno 27, 10 gennaio-7 febbraio 2004/ **Giovanni Mario Maesano,** *Deutsche Syntagmen come codice programmatore*.

Mostra n. 228, anno 27, 14 febbraio-6 marzo 2004/ **Luciana Costa Gianello**, *Similar Differences.*

Mostra 229, anno 27, 13 marzo-3 aprile 2004/ **Gavina Rossi,** *La pelle del mare*

Mostra 230, anno 27, 24 aprile-22 maggio 2004/ **Ad Libitum**, *Musica da vedere interazione tra musica e arti visive di 52 artisti contemporanei, italiani e stranieri*.

Mostra n. 231, anno 27, 16 ottobre-13 novembre 2004/ **Lucia di Luciano,** *Contrappunti 2004*.

Mostra n. 232, anno 27, 20 novmebre-18 dicembre 2004/ **Paolo Frascati***, Entropia*.

Mostra n. 233, anno 28, 15 gennaio – 12 febbraio 2005/ **Osvaldo Subero,** *Spazio, Volume e Colore*

Mostra n. 234, anno 28 19 febbraio-12 marzo 2005/ …**Le parole tra noi leggere…***Omaggio di quindici artisti alla memoria di Mauro Manfredi, con opere riferite alle lettere componenti il nome dell'artista.*

Mostra 235, anno 28, 26 marzo-23 aprile 2005/ **Filomena Iride Spissu**, *Silence et énergie*.

Mostra n. 236 anno 28, 30 aprile-28 maggio 2005/ **Alessandro Alimenti,** *Atopie*.

Mostra n. 237, anno 28, 15 ottobre-12 novembre 2005/ **Gea D'este**.

Mostra n. 238, anno 28, 19 novembre-17 dicembre 2005/ **Alessandra Ragionieri***, Il Cielo dentro la stanza*.

Mostra 239, anno 29 14 gennaio-11 febbraio 2006/ **Roberto Sgarbossa,** *Xturbazioni*.

Mostra 240, anno 29, 8 febbraio-11 marzo 2006/ **Anna Torelli**.

Mostra n. 241, anno 29, 18 marzo-15 aprile 2006/ **Operazione visiva di Verifica 8+1**, *opere recenti di Campesan, Costalonga, Costanzo, De Santi, Fanna Roncoroni, Facchin, Giunti, Ovan, Rizzardi, Sgarbossa.*

Mostra n. 242, anno 29, 29 aprile-27 maggio 2006/ **Alba Savoi**, *Grafismi antichi e recenti*.

Mostra n. 243, anno 29, 14 ottobre-18 novemrbe 2006/ **Luigina De Grandis**, *Grafiche*.

Mostra n. 244, anno 29, 25 novembre-23 dicembre 2006/ **Rolando de Jong Orlando**, *Costruzioni ritmiche*.

Mostra n. 245, anno 30, 13 gennaio-3 febbraio 2007/ **Renato Conte***, Lumia*

Mostra n. 246, anno 30, 10 febbraio-10 marzo 2007/ **Roberto Antico,** *Restituzioni*

Mostra n. 247, anno 30, 17 marzo-14 aprile 2007/ **Franca Grilli,** *Percorsi*

Mostra n. 248, anno 30, 28 aprile-26 maggio 2007/ **Arte Madi Italia,** *Movimento Internazionale. Opere di Saverio cecere, Elisabetta Cornolò, Franco Cortese, Mirella Forlivesi, Reale Franco Frangi, Aldo Fulchignoni, Alberto Lombardi, Vincenzo Mascia, Renato Milo, Giuseppe Minoretti, Gianfranco Nicolato, Antonio Perrottelli, Marta Pilone, Gaetano Pinna e Piergiorgio Zangara.*

Mostra n 249, anno 30, 13 ottobre-10 novembre 2007/ **Sandi Renko***, Scomposizioni armoniche*

Mostra n 250, anno 30, 17 novembre-22 dicembre 2007/ **Beatrice Crastini**, *Assenza/Essenza*.

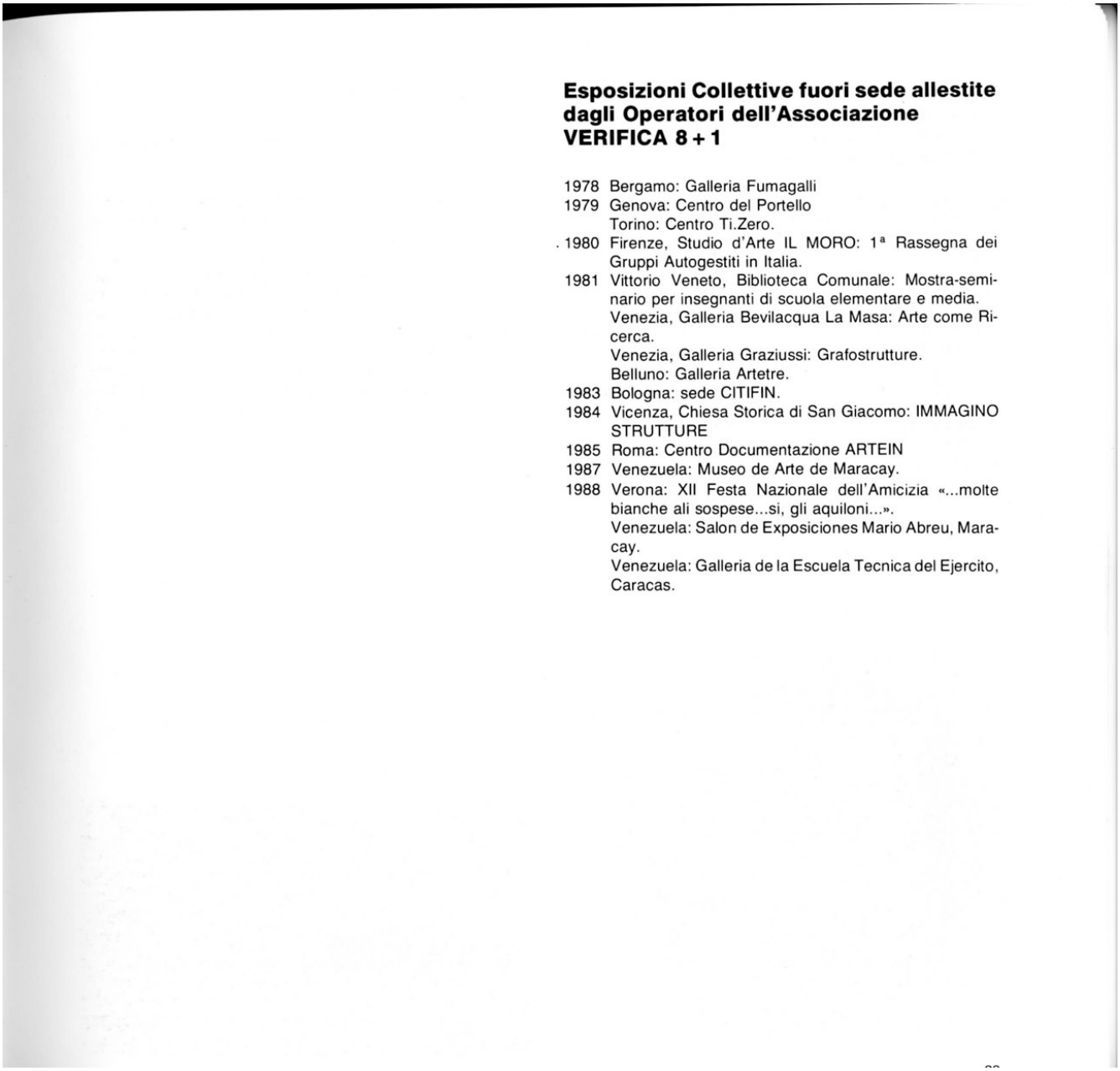
Mostra n 251, anno 31, 12 gennaio-9 febbraio 2008/ **Giovanna Strada***, Una lettura dello spazio nella pittura*.

Mostra n. 252, anno 31, 15 febbraio-15 marzo 2008/ **La scuola di Caltanissetta**, *Immagini per una scrittura mediterranea*. Opere di Calogero Barba, Lillo Giuliana, Michele Lambo, Giuseppina Riggi, Salvatore Salamone, Franco Spena e Agostino Tolumello.

Mostra n 253, anno 31, 29 marzo-26 aprile 2008/ **Giudo Marchesini,** *Tutti i battiti vengono dal petto*

Mostra n. 254, anno 31, 3-31 maggio 2008, **Carlo Marcello Conti,** *Nella tela*.

# MOSTRE DI VERIFICA 8+1 ESTERNE ALLA SEDE 1978-1998



**Esposizioni Collettive fuori sede allestite dagli Operatori dell'Associazione VERIFICA 8 + 1**

1978 Bergamo: Galleria Fumagalli
1979 Genova: Centro del Portello
Torino: Centro Ti.Zero.
1980 Firenze, Studio d'Arte IL MORO: 1ª Rassegna dei Gruppi Autogestiti in Italia.
1981 Vittorio Veneto, Biblioteca Comunale: Mostra-seminario per insegnanti di scuola elementare e media.
Venezia, Galleria Bevilacqua La Masa: Arte come Ricerca.
Venezia, Galleria Graziussi: Grafostrutture.
Belluno: Galleria Artetre.
1983 Bologna: sede CITIFIN.
1984 Vicenza, Chiesa Storica di San Giacomo: IMMAGINO STRUTTURE
1985 Roma: Centro Documentazione ARTEIN
1987 Venezuela: Museo de Arte de Maracay.
1988 Verona: XII Festa Nazionale dell'Amicizia «...molte bianche ali sospese...si, gli aquiloni...».
Venezuela: Salon de Exposiciones Mario Abreu, Maracay.
Venezuela: Galleria de la Escuela Tecnica del Ejercito, Caracas.

**Figura 118 - Verifica 8+1, elenco delle mostre del gruppo esterne alla sede di V ia Mazzini dal 1978 al 1988, estratto da *Verifica 8+1= 10!*, Mestre, 1998.**

## Esposizioni Collettive fuori sede allestite dagli Operatori dell'Associazione VERIFICA 8+1

1989 "Cercando e RI.CER.CAN.DO",Galleria d'Arte"L'Incontro" Rovigo.
"Centro VERIFICA 8+1", Galeria Universitaria de Arte, Caracas Universitad Central de Venezuela
"Grafica Veneciana Contemporanea", Centro VERIFICA 8+I, Casa de la Cultura "Napoleon Baltodano", El Sompbrero, Estado Guàrico, Venezuela.

1990 "Sei Operatori Strutturali", Castello di San Zeno, Montagnana PD.
"E' ancora futuro", Villa Barbarigo, Noventa Vicentina VI.

1992 "Elogio del Raziocinio a Venezia", Povazskà Galéria Umenia, Museum of Arts, Zilina Cecoslovacchia.
"Operatori visivi per Antonio Niero",Teatro Accademico di Castelfranco Veneto TV

1993 "Strukturalisti z Benàtok", VERIFICA 8+I, Oravskà Galéria, Dolny Kubìn, Slovacchia.
"VERIFICA 8+1,Strukturalisti z Benàtok" Statna Galéria, Banska Bystrica Slovacchia.

1994 "DI-DAT-TIC-ART", Antico Castello di Rapallo, Comune di Rapallo GE, sotto l'egida del Consiglio Mondiale Arte e Cultura (opere della collezione di VERIFICA 8+1 di Venezia-Mestre).

1996 "Elogio del Raziocinio", Operatori del Centro "Verifica 8+1" di Venezia-Mestre, Circolo Culturale "Il Gabbiano" di La Spezia.
"STRUTTURA", Galleria San Pantalon, Venezia (opere della collezione di "VERIFICA 8+1")
"Arte Visuale e Cinetica", Circolo Culturale Bertold Brecht di Milano (opere della collezione di "Verifica 8+1").

1997 "su CARTA...CON CARTA, la poetica espressiva della carta" Circolo Culturale Bertold Brecht di Milano.
"VERIFICA 8+I", Torre Civica di Calasetta CA.

1998 "Elogio del Raziocinio", Comune di Gradisca d'Isonzo GO

25

**Figura 119 - Verifica 8+1, elenco delle mostre del gruppo esterne alla sede di Via Mazzini dal 1978 al 1988, estratto da Verifica 8+1= 10!, Mestre, 1998**

# APPENDICE B

# INTERVISTA A MAURIZIO NANNUCCI

***Da Zona a Base, evoluzioni di autogestione***

Firenze, 3 giugno 2005

di Daniela Voso

Firenze 3 giugno 2005

Maurizio Nannucci su Zona

Siamo nella sede di Base in V. S. Niccolò 18, dove c'è un allestimento di Elisabetta Benassi.

**D.V.: Come nacque il progetto di Zona?**

**M.N.:** Zona nacque con Masi, tornando da Basilea. Io e Masi avevamo già delle precedenti esperienze con il *Centro Ricerche Estetiche F/Uno*, dove avevamo collaborato insieme e avevamo avuto modo di fare pratica.

**D.V.: Come definisce Zona?**

**M.N.:** Noi eravamo un gruppo di artisti. Artisti che invitavano altri artisti, e questa è una cosa positiva e stimolante: fa piacere essere scelto da altri artisti e partecipare ad un progetto, nato perché si ritiene valido, visto che non ci sono prospettive di guadagno.
Noi siamo stati principalmente un'organizzazione….adoperavamo due definizioni di Zona con la volontà precisa di creare confusione e di non dare una definitiva immagine per cui mettevamo in evidenza sia l'aspetto spaziale, di Zona come spazio, sia quello di collettivo, dunque di Zona come organizzazione.

**D.V.: Chi ne faceva parte?**

**M.N.:** Entrarono da subito a fare parte del progetto Massimo Nannucci, Giuseppe Chiari, Bruno Gambone, Andrea Daninos, Alberto Moretti.

**D.V.: Come veniva gestita l'organizzazione del gruppo?**

**M.N.:** Noi ci incontravamo regolarmente, perché il nostro progetto era guidato da una scelta politica ben precisa. Per sostenere il progetto a livello economico ci eravamo auto-tassati, per cui chi faceva parte del collettivo lo sosteneva economicamente.

**D-. Quali erano le vostre intenzioni iniziali?**

**M.N.:** Decidemmo da subito che l'informazione e l'esposizione avrebbero dovuto essere alla base dell'attività e dell'identità dello spazio. Non quindi l'egocentrismo, e l'autocitazione tipico di tutte le iniziative culturali gestite da artisti, fino a quel momento, ma una strategia di apertura e di confronto con il mondo, con diverse culture e strategie operative, ottenuta attraverso un network di contatti e relazioni, con artisti di varie correnti. In secondo luogo non avevamo intenzione di presentarci come un *unicum* compatto, ma di far emergere la forte dialettica interna, derivata dal confronto di personalità molto diverse. Noi perseguivamo un progetto politico e culturale ben definito, di forte valore internazionale.

**D.V.: come venivano decise le singole iniziative?**

**M.N.:** i progetti venivano proposti e discussi e venivano approvati esplicitamente o tacitamente

**D.V.:esisteva un criterio nella divisione dei ruoli all'interno del collettivo?**

**M.N.:** sicuramente io ho organizzato più lavori di altri, ma è ugualmente importante la collaborazione. È importante riconoscere l'energia del collettivo, come corpo unico. Quello che ci preme raccontare di Zona è la storia di questo spazio come esperienza con artisti.

**D.V.: Nel primo capitolo ho definito Zona come uno "spazio per l'arte, in città", viste le vostre intenzioni di porvi come referente per l'arte contemporanea d'avanguardia. In alcune riviste specializzate, in particolare mi riferisco a FlashArt[278], Zona è definita come "luogo" piuttosto che come organizzazione….**

**M.N.:** Con Flash Art abbiamo collaborato, Giancarlo Politi era un amico ed è stato solidale nei nostri confronti, ma tali riviste avevano determinate necessità economiche, e quindi mantenevano una certa distanza dalle nostre posizioni, orientando i loro interessi principalmente verso le gallerie commerciali. Il contesto fiorentino non era caratterizzato da rivalità tra gallerie, perché non ce ne erano molte e perché c'erano molti spazi all'interno dei quali gi artisti collaboravano attivamente, come Schema ed Art/Tapes/22; spazi che avevano la loro economia e che riuscivano a realizzare progetti di un certo livello. Rispetto a questi spazi il nostro era un

[278] *Flash Art,* gen 1980; Apr. 1980; ott, 1981.

progetto precario perché quasi totalmente privo di finanziamenti: noi abbiamo sempre prodotto sia l'economia, sia il progetto.

**D.V.: Come interpreta il fatto che nelle biografie degli artisti che presero parte a Zona è raramente citata questa partecipazione? Paolo Masi ne ha dato una lettura di tipo economico, e cioè che la partecipazione a Zona non ha prestigio economico e quindi non è spendibile ai fini commerciali.**
**M.N.:** può darsi che sia così.

*Rimane perplesso, ricorda alcune mostre personali, come quella di James Coleman, o dei General Idea che hanno menzionato la loro partecipazione a Zona, in cataloghi di mostre recenti, soprattutto perché si trattava della prima volta che esponevano in Italia.*

*Prosegue*: Probabilmente, come nel caso di Mario Merz, per artisti che prendevano parte a molte mostre i loro curatori hanno effettuato una scrematura "strategica" per smaltire le dimensioni del curriculum. Difficilmente un artista si porta dietro tutto un curriculum intero… si cerca di sfoltire… in modo particolare si parla di cose successe trent'anni fa. Magari le pubblicazioni recenti hanno sfoltito, mentre nei cataloghi dell'epoca probabilmente ci sono più riferimenti.

*Mentre parliamo entra Luciano Ori, che abita lì di fronte.*
…….
*Riprende l'intervista*

**D.V.: Quali erano esattamente le vostre intenzioni nei confronti del territorio?**
**M.N.:** Noi eravamo una struttura *local*, ma cercavamo di essere *global*[279] e cioè eravamo un collettivo legato al territorio, che voleva condurre un'attività sul territorio, coinvolgendo nel territorio artisti di portata internazionale. La nostra attività era una specie di censimento per capire su chi poter fare affidamento, ma all'inizio fu coinvolto un gran numero di persone, che poi non ha fatto più l'artista. Oggi è interessante confrontare quale poteva essere la realtà artistica di quel momento, con quanto poi effettivamente è rimasto.

[279] Un concetto oggi definito con il termine *glocal.*

Noi ci poniamo da subito sul piano internazionale: svolgiamo da subito un'attività che guarda oltralpe, come la mostra sulla Piccola Stampa, del 1976, Zona Patafisica[280], e questo fa sì che si crei un'attenzione esterna e continua nei nostri confronti. Come le iniziative di Pettena, Ufo ecc…

**D.V.: Tra le iniziative di Zona ci sono due prospettive: una legata al territorio, un'altra di tipo tematico. Esisteva una intenzione consapevole di affrontare lo studio del panorama artistico da questi due punti di vista distinti?**

**M.N.:** a un certo punto si è creata una divisione interna e spontanea dei ruoli, delle intenzioni parallele e affiancate: Mario Mariotti si è assunto il ruolo, attraverso *Zona Monografie* di continuare l'attenzione per il territorio, come nel caso di per Conoscenza, coinvolgendo persone che avevano già il loro percorso avviato nell'ambito artistico e alle quali offrivamo la possibilità di stare a contatto con artisti che lavoravano sul territorio e al di fuori di esso. Anche se io ho organizzato più mostre degli altri, le presenze di Massimo e Paolo erano determinanti, nella realizzazione delle iniziative. Diversamente Mario attivava una dinamica sua, personale, di presenza sul territorio anche con iniziative che io non condividevo, ma che accordavo perché erano iniziative utili per fare un confronto diretto sulla città e verificare quanto questa fosse presente.

**D.V.: come circoscrive e definisce il "panorama artistico"?**

**M.N.:** Il panorama artistico era costituito da una rete di relazioni molto fitta e capace di raccordare territori vicini e lontani.

**D.V.: Cosa intende esattamente per "città"?**

**M.N.:** intendo una città in senso ampio, al di là di Firenze. Gli anni Settanta sono stati un periodo buono per la città. Perchè si configurava l'affermazione di molti artisti, che trovavano gli spazi per esprimersi anche al di fuori della città, ad esempio a Venezia. Noi con Zona Film, abbiamo dato un contributo importante all'arte del territorio….

[280] del 1981

Zona Film è stata la prima esperienza di questo tipo a livello mondiale. Inoltre è stata un'iniziativa importante per il territorio, perché con la nostra operazione abbiamo stimolato la realizzazione di un lavoro di ricostruzione organica sulla produzione del cinema d'artista, che non era mai stato fatto.

**D.V.: come definisce le differenze tra video e cinema d'artista?**

**M.N.:** sono due cose assolutamente differenti. Il video stava nascendo in quel momento, il cinema aveva una storia precedente e differente.

Noi abbiamo avuto Dennis Oppenheim, Marcel Broodthaers, Gordon Matta Clark che ha fatto vedere i suoi film. Zona era soprattutto un luogo di ritrovo. La gente veniva e si incontrava a Zona, che era diventato un luogo di appuntamento. Io mi ricordo Kosuth che quando è venuto a Firenze, fu mio opsite, e una serie d'artisti tutti che venivano da esperienze analoghe attivate nello stesso momento o in precedenza o successivamente.

**D.V.: Quali furono le presenze di Kosuth a Zona?**

**M.N.:** Joseph Kosuth venne solo in occasione della sua mostra, nel settembre 1978.

**D.V.: quali furono le grandi rassegne in cui parteciparono gli artisti e quali quelle in cui furono esposti solo i materiali di questi?**

**M.N.:** Per *La piccola Stampa*[281] furono esposti solo i materiali, perché era una raccolta di materiali, nata da un'idea mia e da un lavoro di raccolta che ho svolto in un anno e mezzo, con tutte le difficoltà di comunicazione che c'erano allora. Anche in questo caso era la prima volta che veniva realizzata una mostra del genere.

**D.V.:Esattamente come nacque e come si configurò *British/Small Press*, perché si scelse di circoscrivere l'iniziativa propria alla produzione britannica?**

**M.N.:** B Small Press, nacque come continuazione della prima rassegna sulla piccola stampa di Zona. Il materiale era stato raccolto da due, tre persone in Inghilterra che in seguito lo

[281] 1976 vd. pag

mandarono qui a Zona. Io ho poi integrato questo materiale, con altro che avevo raccolto personalmente.
Fu un progetto mio, fu specificatamente dedicato alla piccola stampa britannica, perché in quel periodo l'Inghilterra era il territorio più fertile per questo tipo di pubblicazioni: caratterizzato da una quantità incredibile di artisti, gallerie e piccoli editori. Ad esempio Ian Hamilton Finlay, che ha fatto centinaia di pubblicazioni; anche Gilbert & George, prima di raggiungere un grosso successo commerciale realizzavano piccoli lavori che mandavano per via postale. Perché nella maggior parte dei casi questo tipo di lavoro è svolto da artisti giovani che cercano la maniera per essere propositivi e raccontare quello che fanno, mentre in Inghilterra c'è una tradizione consolidata e tuttora vivace.
British Small Press si svolse come una mostra qualsiasi e non mi sembra che intervenne nessuno di specifico, non ricordo nessuna presenza particolare. Si trattava dell'esposizione di materiali che venivano messi a disposizione di chi avesse voluto consultarli.

**D.V.: Nel 1971 è apparso sul periodico milanese Nac, un articolo firmato da Francesco Vincitorio, in cui egli sosteneva la necessità di istituire dei centri adeguati di documentazione per soddisfare le nuove esigenze del sistema dell'arte contemporanea. Questo articolo, viene considerato da Cinzia Salvi[282], come uno dei più significativi e una delle prime manifestazioni di questo sentimento comune. Gli riconosce qualche influenza nelle vostre scelte?**
**M.N.:** Nessuna influenza, né relazione con il periodico milanese, Nac, di Milano. È stato uno strumento di informazione, privo di un grande apprezzamento da parte nostra, perché lo consideravamo troppo provinciale, anche se a posteriori riconosco che questo periodico aveva molte informazioni.
Le nostre riviste di riferimento del circuito di massa erano *art pole* e *flash art*, che erano impostate su tematiche di informazione; ma soprattutto facevamo riferimento alle riviste della piccola stampa e in particolare a quelle riviste realizzate dagli artisti, per ciò che riguardava i dibattiti e le elaborazioni teoriche.
I nostri propositi erano quelli di uscire da un guscio provinciale ed essere propositivi attraverso il nostro lavoro in un contesto globale. Per questo non abbiamo mai adoperato lo spazio per auto produzioni.

[282] *Roma in mostra 1970–1979*, *materiali per la documentazione di mostre e azioni, performance e dibattiti*, a cura di Daniela Lancioni, Roma, edizioni Joyce & Co. 1995.

Non ho mai esposto singolarmente a Zona o al di fuori di una rassegna tematica; per me Zona è stata l'opportunità di consolidare e ampliare una rete di rapporti che già avevo. Parallelamente svolgevamo un'operazione di opposizione alle strutture mercantili: si pensava che l'arte potesse viaggiare ed avere una valenza sociale molto forte[283].

**D.V.: Come veniva documentata l'attività del collettivo?**

**M.N.:** I fotografi di Zona furono Gianni Melotti e Luciana Majoni che è subentrata al Melotti intorno al '79 .

Inizialmente ci eravamo dotati di una macchina per realizzare i cataloghi. Successivamente abbiamo abbandonato questo aspetto della produzione di Zona, perché eravamo in pochi a saper usare la macchina ed era una cosa che prendeva molto tempo.

Tutta la grafica di zona, inviti, cataloghi, manifesti... esclusi i progetti di Mariotti ed alcuni inviti fatti dagli artisti, é stata curata da me.

**D.V.: Dunque avete abbandonato la realizzazione dei cataloghi?**

**M.N.:** non abbiamo abbandonato: abbiamo privilegiato gli aspetti operativi della nostra attività rispetto a quelli della documentazione.

**D.V.: come si svolgeva la programmazione delle attività di Zona e delle rassegne?**

**M.N.:** Questo tipo di iniziative venivano programmate da me sempre con un grande anticipo, per sopperire a imprevisti momenti di programmazione più deboli. Tra le numerose iniziative che sono state realizzate a Zona ce ne sono state molte che avrebbero dovuto realizzarsi, ma che sono fallite in corso d'opera e non hanno mai avuto luogo. Questo succedeva quando mancavano i soldi, o si sovrapponevano le programmazioni. Il programma di Zona è sempre stato molto elastico, non vincolato alle programmazioni, si cambiava programma all'ultimo minuto a seconda delle esigenze o delle disponibilità del momento. Se un artista di passaggio in Italia, o a Firenze, dava la sua disponibilità per un intervento a Zona, in un determinato giorno, veniva accolto volentieri e si annullavano eventuali iniziative in programmazione dando la priorità agli

[283] Ha sottolineato l'importanza di questi punti come linee guida della loro attività. Inoltre Nannucci sottolinea continuamente l'aspetto della collettività e il lavoro svolto come un lavoro di gruppo, ma parla quasi sempre in prima persona singolare….

artisti di passaggio, o di grande importanza.. Questa elasticità di Zona si è rivelato un aspetto positivo per l'esperienza, in quanto ci ha permesso di fare molte cose, e di essere accoglienti e disponibili rispetto a idee e progetti.

**D.V.: Come comunicavate tra di voi?**

**M.N.:** Principalmente tramite lettera postale, ma anche tramite telefono, anche se Zona non aveva un telefono. La comunicazione era importante per la nostra attività che era basata interamente su rapporti interpersonali, ne è un esempio l'esperienza di Zona Architettura Corretta, nata dopo un viaggio di Pettena a Londra, in cui egli ha conosciuto questi architetti inglesi, a cui ha proposto di esporre a Firenze. Zona avrebbe pagato il biglietto, e sarebbero stati ospitati dagli artisti. Molti artisti che sono passati da Zona sono stati ospiti nostri, non c'era un'economia di Zona e quindi era molto precaria la situazione da questo punto di vista, mentre era forte e definito l'aspetto intenzionale dell'attività di Zona, il valore simbolico di partecipare ad un progetto in cui gli artisti non sono protagonisti solo con il proprio lavoro, ma anche con la loro intenzionalità.

**D.V.: qual era la vostra rete di distribuzione e informazione?**

**M.N.:** La nostra rete di distribuzione dell'informazione avveniva attraverso molti canali, sfruttando le tecnologie dell'epoca; ad esempio, noi mandavamo un pacchetto di inviti in una decina di posti, come *Ecart* a Ginevra, *Art Metropole* a Toronto, *de Appel* ad Amsterdam. Questo metodo apriva la possibilità di una documentazione impensata e sorprendente che raggiungeva persone che non si sarebbero mai potute contattare. In questo modo anche noi ci rendevamo autori di contatti internazionali.
…avevamo un indirizzario molto speciale.

**D.V.: Come nacquero i rapporti internazionali di Zona?**

**M.N.:** nascevano per opportunità: noi avevamo una certa visibilità, che sfruttavamo per i vari progetti. Questi venivano realizzati in diverse fasi: una di elaborazione e una di attuazione.

**D.V.: Succedeva che fossero gli artisti a contattare Zona per realizzare degli interventi?**

**M.N.:** capitava raramente che fossero gli artisti a chiamarci per realizzare degli interventi da noi, anche perché preferivamo essere noi a scegliere, poiché perseguivamo un progetto specifico e definito.
Abbiamo rifiutato molte cose.
Molti artisti venivano in quanto si trovavano a Firenze perché erano stati invitati da *Art/Tapes/22*. Io stesso, in alcune occasioni, ho svolto il ruolo di tramite, invitando gli artisti da Maria Gloria Bicocchi, e poi questi artisti sono passati da Zona a fare degli interventi.
*Art/Tapes* costituiva un forte centro di richiamo per via dell'adeguato supporto economico.

**D.V.: Quali erano i vostri rapporti con *Art/Tapes*?**
**M.N.:** Con Art/Tapes c'era un'ottima relazione, anche se l'arco operativo di Art Tapes è stato solo fino al 1977, quindi abbastanza circoscritto.
Per esempio Joseph Kosuth, venne grazie a me, perché lo conoscevo da prima. Poi Joseph e Maria Gloria hanno realizzato altri progetti, diventando amici.

**D.V.: Tra i *Fogli di Zona*, ce ne è uno a cui corrisponde un intervento: quello di Joseph Kosuth, *testo/Contesto*[284]. Anche gli altri furono realizzati in concomitanza ad un intervento degli artisti?**
**M.N.:** quello di Kosuth è stato il solo foglio realizzato in concomitanza ad un intervento. Gli altri fogli sono stati realizzati secondo le disposizioni degli artisti qui a Zona. Per motivi economici non ci sono stati gli interventi di questi artisti.
Noi non abbiamo fatto nessuna mostra senza la presenza degli artisti.

**D.V.: Tra il materiale consultato è documentata un'iniziativa dal titolo *Post Card Show*, la quale però non compare nella cronologia. Inoltre l'iniziativa è documentata con un invito a mandare materiale per realizzarla, dunque privo di indicazioni che documentino l'effettivo svolgimento della mostra…**
**M.N.:** *Post Card Show* fu un'iniziativa che non ha mai avuto la struttura di una mostra e per questo non ne è mai stato fatto un invito per l'esposizione, né è stata segnata sulla cronologia.

[284] 8 sett. 1978 vd..fig

Fu ideata dopo la mostra sugli inviti d'artista fatta da Tazzi, Bartolini ecc…[285]
Il materiale ricevuto fu esposto sulla parete di Zona per un periodo.
Non è stato poi realizzato il catalogo.

**D. Ricorda l'intervento di Robert Lax? Opere di questo artista sono state esposte in occasione della VI Biennale di grafica Internazionale, del 1978[286]…**

**M.N.:** Robert Lax rimase a Zona una settimana[287], durante la quale intervenne ogni giorno. Questo suo intervento rientrava a *Zona Parola e Suono*, ma questa classificazione è stata un po' una forzatura, perché si trattava della mostra più grande che aveva fatto fino a quel momento: film, foto, pubblicazioni e letture proprie, venivano proposti tutte le sere.
La sua presenza nella città di Firenze non era legata alla Biennale di Grafica. È venuto molte volte a Firenze e la sua presenza a Zona non era una circostanza casuale.
In questa occasione facemmo anche un piccolo libretto Su Robert Lax, che davamo alle persone che venivano.

**D.V.: Perché l'intervento di Lax, Hanson e gli altri sono stati classificati all'interno della rassegna di *Zona Parola & Suono*, che era già terminata?**

**M.N.:** Tutte queste rassegne erano segmenti aperti: *work in progress*, filoni di indagine, che riprendevamo nel tempo, ma facevano parte di un solo progetto; anche i film australiani, della mostra *Australia*, rientravano nel progetto di approfondimento e classificazione del cinema d'artista.

**D.V.: Nella seconda edizione di *Zona/film*, c'è una presenza più massiccia di artisti esterni al circuito fiorentino, perché?**

**M.N.:** Nella seconda edizione di *Zona/film*, ci sono artisti esterni al circuito fiorentino, semplicemente perché si è ampliato il campo di indagine; sapevamo che questi artisti avevano fatto lavori interessanti e li abbiamo invitati a partecipare.

---

[285] Cfr. pag.
[286] *La spirale dei nuovi strumenti: Firenze Palazzo Strozzi,* fa parte di "6 Biennale Internazionale della Grafica d'Arte: novembre-dicembre 1978", Firenze, Vallecchi editore, 1978.
[287] 13-18 maggio 1978.

**D.V.: Mi può parlare dei vostri rapporti con la *Franklin Fournace*?**

**M.N.:** La Franklin Fournace era uno spazio no-profit di cui Martha Wilson, ne era la responsabile. Era uno spazio di New York, molto grande e attivo nello stesso periodo di *Zona*. Con la *Franklin* c'era uno scambio di informazioni. Tutto l'archivio di questo spazio è ora proprietà del MoMa, che acquisendolo ha anche acquisito del materiale realizzato a Zona.

**D.V.: Chi erano gli Erlhoff?**

**M.N.:** "Uta e Michael Erlhoff sono entrambi storici dell'arte, pubblicavano una rivista che si chiama Zweitschrift, molto bella, hanno fatto dei numeri."
Arrivarono qui a Firenze grazie ad Albert Mayr, che stabilì il primo contatto con loro.

**D.V.: Come si svolse la mostra presso la Gallery "A" di Amsterdam.**

**M.N.:** La Gallery "A" è una piccola galleria, molto marginale, che aveva un circuito su materiali, multipli e edizioni.
In quell'occasione c'era anche il *Living Art Museum* di Reykyavik, che era un collettivo, nato dopo Sudurgata: un'associazione di artisti, di cui faceva parte F. Fridriksson, che oggi è il regista cinematografico islandese più famoso a livello internazionale e ha ricevuto importanti riconoscimenti. Fu lui ad organizzare la mostra ad Amsterdam, insieme a me.

**D.V.: Cosa fu il *non group show*?**

**M.N.:** *Non group show* era un *non sense* realizzato da un artista di nome Jeff Isaac, che ora abita a Spoleto. Egli produceva una piccola rivista anonima[288], in cui pubblicava immagini di opere senza il nome degli autori. C'è un invito di questa mostra…

**D.V.: Come si svolse Zona/Genève nel 1982?**

**M.N.:** Gli episodi di Zona/Genève, furono quattro mostre, ma ora non ricordo esattamente come si svolsero.

**D.V.: come si svolse *Ars Electronica*?**

[288] P.I.M. cfr. www

**M.N.:** *Ars Electronica* fu un collegamento diretto, al telefono. "Si trattava di un collegamento mondiale". Da *Zona* trasmettemmo per due ore un programma radiofonico, che attraverso il telefono veniva trasmesso in tutto il mondo.

**D.V.: Come giustifica il cambio di persone che gravitavano intorno a Zona che si è verificato dopo il 1981?**

**M.N.:** Non ritengo che ci sia stato un cambio all'interno del collettivo: eravamo sempre noi ad operare: Marino Vismara collaborava con Zona anche prima, per le sue relazioni a Ginevra, dove si recava frequentemente, si fece tramite dei nostri rapporti con Ginevra prima, e con le altre città in seguito; egli svolgeva un ruolo di ricognizione sulle città o individuava paesi marginali alla centralità artistica, come l'Australia, l'est europeo, Seattle con le Guerrilla Girls.

Ritengo che il momento in cui Zona fu più propositiva va dal 1975 al 1979.

Comunque di Zona è importante comprendere le emergenze e i rapporti sociali e le dinamiche tra i vari artisti che partecipavano e la situazione generale.

Uno degli episodi più vivaci fu *Zona Monografie*, organizzata da Mariotti, ad esempio in quell'occasione parteciparono ed esposero molte persone, che in seguito non avrebbero più fatto nulla. Coinvolgere persone che si improvvisavano artisti, esulava dalle nostre intenzioni, che erano quelle di mostrare e documentare la situazione artistica locale e internazionale.

**D.V.: A chi si riferisce in particolare? Ad esempio a Mario Guaraldi[289]?**

**M.N.:** No, Mario Guaraldi non era una di queste persone, perché lui era un editore che pubblicava libri politici e difficili e grazie a lui si voleva attivare una specie di confronto tra l'editore e il mondo dell'arte, ma non dava risultati perché il mondo dell'arte non aveva un'economia che poteva essere attuativa.

Noi cercavamo sempre di costruire dei gruppi di lavoro per trarre delle conclusioni sulle diverse condizioni della situazione artistica, ma alla fine non si avevano i risultati sperati: questi gruppi si rivelavano carenti. Perciò decidemmo di fare meno informazione e documentazione e più attività. Fare piccoli libri costava tempo e denaro.

Ora la penso differentemente e trovo che questa sia stata una lacuna.

[289] Editore fiorentino del circuito d'avanguardia.

**D.V.:È per questo che il manifesto di *Zona/Monografie* fu realizzato successivamente?**

**M.N.:** Il manifesto di Monografie è stato realizzato molto dopo, perché non si trovava chi lo realizzò, penso che Mario Mariotti si occupò di questo.

Sul manifesto di *Zona*/*Monogfrafie*, quasi tutte le note sono state scritte da Mario Mariotti. A quel lavoro parteciparono la Majoni e altri…"

**D.V.: nel manifesto di *Monografie*, c'è un commento relativo all'intervento di Mario Guaraldi, in cui l'editore viene criticato duramente per aver voluto usare gli spazi di Zona per diventare artista per un giorno…**

**M.N.:** Il commento che critica Mario Guaraldi è estraneo alla nostra posizione. Il lavoro di Guaraldi l'ho sempre considerato come uno sconfinamento. Di fatto si trattò di un'azione teatrale, e riscontrò un notevole successo visto che ci fu una grande richiesta da parte delle persone.

Se devo rimproverare una cosa alla gestione di Zona è stata la sua eccessiva apertura nei confronti di diverse proposte. Anche se questo è stato uno degli aspetti che ha creato la forza degli eventi di Zona, ritengo che il collettivo abbia fatto troppe cose, molte delle quali si sono rivelate dei vicoli ciechi, dei *cul de sac.*

**D.V.: Quali erano i vostri rapporti con istituzioni pubbliche come l'Assessorato?**

**M.N.:** Abbiamo sempre cercato di avere dei supporti economici da Assessorati e strutture, ma abbiamo sempre ottenuto supporti di dimensioni ridotte… anche se spesso abbiamo segnato la loro collaborazione, questa non è sempre arrivata; abbiamo cercato sempre di muoverci in maniera autonoma.

**D.V.: dal 1982 si intensifica la presenza di Maurizio della Nave, quali erano i vostri rapporti?**

**M.N.:** Maurizio della Nave è un fonico, la cui presenza a Zona è legata alla mia attività personale, piuttosto che a quella di Zona.

**D.V.: Mi vuol parlare di Mèla, in relazione a Zona?**

**M.N.:** Mèla è la rivista che ho fatto io, con altri artisti, molti dei quali erano attivi a zona.

**D.V.: come si svolsero gli episodi di Zona *Secret Events*?**

**M.N.:** Zona *Secret Events* non ha a che fare con l'attività di Zona. Erano delle iniziative che ho realizzato io, che avvenivano in diversi luoghi della città di Firenze, di volta in volta e delle quali venivano avvisati pochi intimi.

**D.V.: come nacque l'intenzione di fare *Zona Radio*?**

**M.N.:** Zona radio nacque nel 1981 e fu realizzata con Albert Mayr.

**D.V.: Come si svolse l'intervento di Richard Hambleton?**

**M.N.:** Richard Hambleton era un artista che lavorava sulle città intervenendo con pitture murali. Venne a Firenze e fece una serie di pitture in vari punti della città e noi facemmo un piccolo bigliettino. In realtà egli era venuto in maniera indipendente, si rivolse in seguito a Zona perché voleva fare dell'informazione sul suo evento.

**D.V.: chi fece il catalogo di *Zona Australia*?**

**M.N.:** Il catalogo di Zona Australia lo feci io con Judith Blackhall e fu realizzato prima della mostra.

**D.V.: come si svolse *Zona Australia*?**

**M.N.:** Non ricordo esattamente quanto durò, ma si svolse in diverse serate.

**D.V.: In cosa consistette l'intervento di John Giorno?**

**M.N.:** John Giorno veniva spesso da noi, fece una mostra e delle letture poetiche.

**D.V.: cosa fu *Zona/Transumanza*?**

**M.N.:** La *Transumanza* fu qualcosa che fece Gianni Pettena, insieme ad altri architetti.

**D.V.: In che senso Zona partecipò alla *Biennale di Grafica d'Arte*?**

**M.N.:** No Zona non partecipò alla Biennale; io e Fulvio Salvadori organizzammo una mostra sul libro d'artista, Alessandro Vezzosi.

**D.V.: In cosa consistette l'intervento di *Zona* a *Cent Livres d'Artistes Italiennes*[290].**

**M.N.:** *Cent Livres d'Artistes Italiennes* a Parigi, fu una mostra che organizzai io, presso la biblioteca Nazionale di Parigi, che non aveva troppa visibilità all'epoca comunque. Fu una mostra molto importante, perché i libri esposti rimasero alla Biblioteca, che da quel momento ha dato inizio a un fondo sul libro d'artista, che oggi è una collezione importantissima.

**D.V.: Pochi mesi dopo ci sarebbe stata a Parigi la mostra *Identité Italienne,* a cura di Germano Celant, pensa che questo potrebbe considerarsi un segnale di attenzione nei confronti delle ricerche italiane?**

**M.N.:** In una sezione di *Identité Italienne* c'era una sezione dedicata ai libri d'artista, curata da Pier Luigi Tazzi in cui furono esposti dei libri miei.

La Biblioteca Nazionale di Parigi aveva una certa visibilità, ma era una piccola cosa rispetto al Centre Georges Pompidou, non credo che molti si siano accorti di questa mostra, per cui non è possibile dire che Parigi fosse così attenta alle ricerche italiane.

**D.V.: ricorda l'intervento del *Carrozzone?***

**M.N.:** il *Carrozzone* fece un azione teatrale nella cantina di Zona che per l'occasione era stata allagata. Il titolo di questo episodio era una specie di omaggio a Ketty La Rocca, ma non ricordo in cosa consistette l'intervento delle altre persone specificate.

[290] Parigi, 1981.

# INTERVISTA A PIER LUIGI TAZZI

***Da Critica 0 agli spazi indipendenti, analisi di un critico militante***

30 settembre 2009

di Daniela Voso

Nel 1980, con la Biennale di Venezia, si compie un'operazione in cui di definisce il decennio appena trascorso. Ci sono due grandi mostre infatti: una intitolata agli anni Settanta (*Anni Settanta*[291]); una che si apre sui nuovi scenari degli anni Ottanta (*Aperto Ottanta*[292]). Un'operazione di critica, che si appropriava di una metodologia espositiva per affermare e sostenere delle ipotesi di lettura storica sul decennio appena trascorso da un lato, e su quello in apertura di cui si volevano delineare le tendenze dall'altro. Due anni prima *Critica 0*[293], tentò di ridefinire le prassi operative della critica a partire da un grande *meeting* internazionale tra studiosi, critici e accademici. Ciò che si voleva conseguire era una proposta per nuove metodologie che riportassero la critica in una condizione di adeguatezza rispetto ad un sistema artistico, che aveva superato argini e categorie tradizionali di produzione, e di suddivisione dei ruoli e dei luoghi. Protagonista di questa esperienza, Pierluigi Tazzi offre in questa intervista uno scorcio sulla metodologia critica a cavallo tra gli anni Settanta e gli anni Ottanta e sul contesto artistico fiorentino relativamente alle realtà indipendenti.

**Daniela Voso**: Che cosa ha significato dunque *Critica 0* in questo momento storico, rispetto al dibattito critico degli anni Settanta?

**Pier Luigi Tazzi:** *Critica 0* è stato un tentativo di costruire un dialogo a livello europeo tra esponenti del mondo della cultura artistica e intellettuale. Per questo

[291] Per i riferimenti alle Biennali di Venezia, Cfr. capitolo 3, pag. da definire
[292] *Ibidem*.
[293] Il convegno si tenne a Montecatini Terme nel maggio del 1978. Fu articolato in tre sessioni: "Teorie relative alla definizione e alle metodologie d'indagine"; "Pratiche metodologche e di lettura dei problemi emergenti nel sistema dell'arte"; "Ruolo e funzioni del critico d'arte". Alle quali presero rispettivamente parte: Renato Barilli, Maurizio Calvesi, Alfredo de Paz, Umberto Eco, Jean Francois Lyotard, Filiberto Menna, Ermanno Migliorini, Philippe Minguet, Angelo Trimarco; Jean Christophe Ammann, Marlis Gruterich, Jacques Lepade, Corrado Maltese, Catherine Millet, Marcel Pleynet, Pierre Restany; Eugenio Battisti, Laszlo Beke, Achille Bonito Oliva, Bazon Brock, Benjamin Buchloh, José corredor-Matheos, Vittorio Fagone, Vera Horvat-Pintaric, Gorge Jappe, Paul Overy, Daniela Palazzoli, Lamberto Pignotti, Arturo Carlo Quintavalle, Lea vergine. Gillo Dorfles aprì i lavori con un intervento dal titolo "È ancora possibile un giudizio assiologico?". Al convegno si affiancò una rassegna sulla rivista d'arte specializzata internazionale, documentata attraverso una schedatura completa delle singole riviste, cfr. *Critica 0. Convegno europeo sui problemi della critica d'arte. Rassegna internazionale della rivista d'arte specializzata*. Montecatini Terme, 25-29 maggio 1978. Catalogo a cura di John H. Liesveld, Egidio Mucci, Pierluigi Tazzi. [S.l., S.n.] 1980, 199 schede sciolte in cartella.
Per la pubblicazione degli atti cfr. AA. VV. *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini, maggio 1978*, a cura di Mucci, Egidio, Tazzi, Pierluigi, Milano, Universale economica Feltrinelli, 1979.

primo convegno abbiamo avuto molti finanziamenti e l'unico vincolo era dato dalla possibilità di poter coinvolgere personalità prestigiose del mondo accademico, artistico e non, a livello continentale. Perciò *Critica 0* fu un convegno soltanto ed esclusivamente europeo a differenza di quelli che seguirono poi[294].

L'idea di base era quella di mettere in relazione e in dialogo una serie di studiosi e teorici di scienze umane, con critici, curatori e storici dell'arte. Questo perché negli anni Settanta si sviluppa una metodologia critica in cui si fa ricorso alle diverse scienze umane: retorica, semiotica, antropologia. Scienze che i critici utilizzano, in una situazione in cui, al contrario, questi referenti teorici, studiosi di *cultural studies* in genere*,* non si occupano minimamente di arte. Si verifica quindi la mancanza di una relazione diretta tra i critici d'arte che utilizzano quel materiale specifico, sia sul piano analitico, sia sul piano teorico per la costruzione delle proprie tesi, e gli autori di riferimento.

Per cui quello che ci interessava con *Critica 0* era mettere insieme queste due realtà, portando all'attenzione degli studiosi di scienze umane il fenomeno arte e contemporaneamente porre in relazione critici, curatori e storici dell'arte, con gli autori di quei tempi di cui essi stessi si servivano, senza avere un vero e proprio dialogo. Tanto più se si pensa che gli stessi artisti di quell'epoca ricorrevano a questi studi e a queste discipline assiologiche, come utenti, cogliendo teorie e metodi che traducevano nelle proprie opere, che poi il critico d'arte guardava, esaminava e ritornava a quei teorici, cui gli artisti si erano rivolti, però in una maniera diversa.

Quindi con *Critica 0* si volevano mettere in evidenza quei presupposti teorici a cui la critica d'arte faceva riferimento, evadendo i propri confini.

La cosa ebbe una certa efficacia, se si pensa all'intervento di Jean Francoise Lyotard[295], e a Benjamin Buchloh[296]; a Jean-Christophe Ammann[297] e all'intervento di Umberto Eco[298], che fu commentato da numerosi partecipanti[299]. Quello che

---

[294] *Critica 1- L'Arte da chi a chi*, 2° convegno internazionale sui problemi della crtica d'arte, Montecatini Terme, 1980. Per la pubblicazione degli atti cfr. AA. VV: *Il pubblico dell'arte*, a cura di Mucci, Egidio, Tazzi, Pierluigi, Firenze, Santoni Editore, 1982. Quante furono le edizioni di critica ??

[295] Cfr. Jean Francois Lyotard "L'opera come propria prammatica" in AA. VV. *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini, maggio 1978*, a cura di Mucci, Egidio, Tazzi, Pierluigi, Milano, Universale economica Feltrinelli, 1979, pp. 88-109.

[296] Cfr. Benjamin Buchloh, "Problemi metodologici dell'attuale critica d'arte", in *idem,* pp. 277-290.

[297] Cfr. Jean Christophe Ammann, "L'esposizione come strumento critico: la collezione d'arte contemporanea nel museo e l'esposizione temporanea d'arte contemporanea", in *idem*, pp.165-180

[298] Cfr. Umberto Eco, "Prospettive di una semiotica delle arti visive", in *idem,* pp. 69-87

emerse fu una situazione molto variegata, più delle aspettative, perché tutto ciò che era diviso nelle proprie categorie, in compartimenti stagni, venne a confluire in un dibattito aperto. Ciò permise, non tanto di fare il punto sulla critica europea, ma di produrre qualcosa in una situazione in atto, in particolare ciò che si produsse fu uno stimolo per una chiarificazione tra posizioni e metodologie differenti e distanti.
Questo episodio ebbe poi seguito nei convegni successivi, che si tennero ogni due anni. Ciascun convengo giungeva al termine di un processo di confronto e preparazione che durava circa un anno, durante il quale il comitato scientifico lavorava alla costruzione della struttura.

**D. V.:** Nello specifico, quali furono i contenuti espressi nel Convegno?

**PL. T.** : Nel nostro comitato scientifico c'erano diversi personaggi, come Gillo Dorfles, i quali erano avvezzi a questo genere di pratica interdisciplinare, sebbene la mantenessero all'interno delle proprie opere. Dorfles ad esempio aveva questa attitudine specifica che gli consentiva di attingere a diversi strumenti dì analisi. E questo fu di grande aiuto. Un altro personaggio del comitato scientifico che contribuì in modo determinante a creare il quadro della situazione e la scelta delle convocazioni fu Jean Christophe Ammann. Due personaggi molto distanti, per l'età, per lo stile, per la cultura; figure che comunicavano con difficoltà tra loro e che però espressero un passaggio culturale fondamentale[300].
Gillo Dorfles aveva una concezione rispetto all'Europa ancora tradizionale che si basava di fatto *sull'internazionalismo*: sulla necessità di attingere a culture diverse, senza però avere sviluppato quel senso europeo che si andava formando negli anni Settanta e che in quel momento si era già formato e che si svilupperà nel decennio

[299] Cfr. il dibattito, riportato in *ibidem*.
[300] Le diverse posizioni espresse dai due critici, da come sono state riportate negli atti si possono riassumere nella seguente maniera. Entrambi espressero la necessità di una ridefinizione dei criteri critici. Dal punto di vista di Gillo Dorfles bisognava ristabilire un giudizio assiologico, e dunque si rivelava necessario recuperare la "Pausa intervallare" tra l'opera e lo spettatore, per riottenere una "equa possibilità valutativa e quindi un recupero del nostro autentico giudizio". Diversamente Ammann riconosceva l'importanza del contributo degli artisti nell'evoluzione delle pratiche espositive e distingueva la figura del critico, che vive con le opere; da quella dell'organizzatore di mostre, che vive con gli artisti. Una distinzione funzionale, questa di Ammann, in cui il primo legge e coglie il valore delle opere, il secondo aiuta gli artisti ad esporlo e a comunicarlo. In quest'ottica oltre ad un ripensamento dei criteri architettonici dei luoghi ospitanti, Ammann auspica una collaborazione stretta tra artista e organizzatore, come chiave di volta.

successivo, attraverso tutta una serie di artisti che sono proprio espressione della cultura occidentale, come Remo Salvadori, Marco Bagnoli, Ettore Spalletti, Jan Vercruysse, Jean-Marc Bustamante o Anish Kapoor.

Diversamente Ammann si faceva portatore di un nuovo principio europeo del sapere, e di stabilire relazioni con il mondo che si sarebbe affermato successivamente e nel quale anch'io mi riconoscevo.

Era quest'idea appunto, questo estremo, ultimo secondo me, sviluppo della pittura europea che si stava definendo e si sarebbe manifestato di lì a poco (si pensi che quando si svolse *critica 0* Remo Salvadori e Marco Bagnoli erano già attivi avendo inziato a lavorare intorno alla metà degli anni Settanta). Già nei primi anni Ottanta abbiamo opere di Thomas Schütte[301], Jan Vercruysse, Jean-Marc Bustamante insieme ad altri artisti che esprimono il compiersi di un processo che si svolgerà successivamente e che è in qualche modo anticipato da *Critica 0* con questi artisti che si avvalevano dello stesso orizzonte di tempo che *Critica 0* tentava di cogliere.

In virtù di questo, per me *Critica 0* fu un momento abbastanza importante. In quell'epoca godevo di una situazione di distanza dal sistema artistico europeo: sia perché erano alcuni anni che vivevo in Marocco (ho vissuto in Marocco dal 1970 al 1978), sia perché mi dedicavo anche ad altre attività, come il teatro[302], pur mantenendo dei continui legami con il mondo accademico di cui facevo parte. Tutto ciò mi permise di guardare all'Europa da un punto di vista esterno e distante e quindi di vedere meglio quanto accadeva al momento. Un punto di vista privilegiato, che in *Critica 0* si espresse nel tentativo di tradurre e sviluppare questo convogliare di saperi diversi su una disciplina e una pratica che era quella dell'arte.

**D.V. :** Quali erano i luoghi di tangenza tra il suo operare critico e i collettivi d'artista nell'Italia degli anni Settanta?

[301] http://www.thomas-schuette.de/website_content.php

[302] Pierluigi Tazzi fece parte del gruppo di teatro sperimentale "I magazzini Criminali/Il Carrozzone". Per un bibliografia sui Magazzini Criminali vedi: Bonfigiloli, Rossella (a cura di), *Frequenze barbare : Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod*., Firenze, La casa Usher, collanina "I quadri Usher", 1981

**PL. T.**. : Negli anni Settanta io ebbi un forte rapporto con una di queste realtà. In particolare con *Zona*, di Firenze. Un rapporto atipico perché non facevo parte del collettivo di Zona. Quello che mi interessava in particolare era questo aspetto fortemente significativo di Zona, identificabile nella capacità di stabilire un rapporto tra una realtà locale molto determinata e una realtà non locale, sopranazionale. Un dato che favoriva lo stabilirsi di una relazione tra la città di Firenze e le realtà esterne, rispetto a fatti e pratiche che riguardavano l'arte, e che di conseguenza, per usare un'espressione impiegata da Szeemann nel 1972 con la sua Documenta[303], permetteva di passare da una mitologia del luogo, ad una mitologia individuale.

Una capacità di costruire relazione tra i progetti e il luogo in cui questi si attuavano, che fece di Zona un collettivo non istituzionale, che seppe produrre qualcosa, a livello di quanto accadeva a livello internazionale e specialmente nel panorama europeo e americano, che erano le aree di delimitazione dell'ambito artistico.

Un'approccio che rientra ancora oggi nelle mie scelte curatoriali. Quando curo una mostra, se è un grande progetto con maggiore ampiezza, se è un piccolo progetto con minore ampiezza, cerco sempre di unire l'arte al contesto e quindi di stabilire un legame fra il progetto che ho e il contesto in cui questo progetto avrà luogo. Così è stato per *Documenta* del '92[304], per *Wounds* al museo di Stoccolma[305], nel 1998, e per la collaborazione con il Mori Art Museum[306] nel 2003.

Per quanto riguarda Zona, la possibilità di stabilire un legame senza che gli eventi precipitassero dall'esterno in una zona neutra, era la condizione necessaria del loro agire. Inoltre questa attitudine era favorita dalle peculiarità espresse dalle tre anime fondamentali che ne costituivano il collettivo: Maurizio Nannucci, Mario Mariotti, e Paolo Masi, erano i tre soggetti prevalenti, ciascuno capace di incarnare una caratteristica differente, ognuna funzionale alla determinazione di questo ruolo di

---

[303] Cfr. AAVV. *Documenta 5 : Befragung der Realitat Bildwelten heute : Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 Neue Galerie Schone Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz,* Kassel, Verlag Documenta, 1972

[304] *Documenta IX* di Kassel, direttore artistico Jan Hoet; Team: Pier Luigi Tazzi, Denys Zacharopoulos, Bart de Baere; Consultants: Johannes Cladders, Henry-Claude Cousseau, Franz Meyer, David Ross,1992.

[305] *Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary Art* , a cura di David Elliot e Pierluigi Tazzi (http://www.leftmatrix.com/wounds.html ), 1998, Moderna Museet, Stockholm, www.modernamuseet.se.

[306] *Happiness. A Survival Guide for Art and Life* ( con David Elliott ), 2003, Tokyo, Mori Art Museum, www.mori.art.museum/eng/index.html

mediazione e unificazione tra l'identità e la realtà locale e quella internazionale, che Zona seppe esprimere.

Una era costituita da Paolo Masi: un artista molto attivo sin dalla fine degli anni Cinquanta nelle pratiche di ricerca artistica che si sviluppavano in città, nonostante si fosse spostato molto: prima a Milano poi in Germania, cosa che gli conferì una visione sovracittadina, mantenendo però la propria base operativa nella città di Firenze. Masi svolse un ruolo importante dal punto di vista della politica culturale all'interno della città e tutt'oggi partecipa alle attività di Base[307]. Dunque Masi si faceva portatore della propria funzione civile in un contesto preciso come la città di Firenze, in tutte le sue evoluzioni.

Mario Mariotti invece era più legato a certe pratiche fiorentine che non avevano tanto a che fare con l'arte d'avanguardia, ma molto di più a che fare con le pratiche artigianali. C'è questa identificazione della città di Firenze con l'artigianato piuttosto che con l'arte, che faceva nascere il desiderio di svincolarsene, per trasferirsi altrove nell'informale, nell'arte astratta, nella poesia visiva. Tra gli artisti era molto diffusa l'attitudine a prendere distanza da ciò che veniva considerato localistico, dalla mitologia del luogo, per trasferirsi in un altrove molto più ampio, con meno steccati e con meno definizioni. Mario Mariotti invece aveva mantenuto questo legame, per cui c'era ancora un approfondimento maggiore: un interesse rispetto alla storia dell'arte più recente come quella degli anni Cinquanta e degli anni Sessanta, ma anche un rapporto con un'estetica locale rivista, rivisitata, riadattata sotto certi aspetti, con una visione nuova, non certo quella della tradizione, però questo legame con l'estetica locale, tradizionale, era molto forte.

Infine Maurizio Nannucci, che aveva questa visione, ultra-fiorentina, dell'*international network;* e lavorava a partire dalla costruzione di un legame con l'arte internazionale. Tra questi quella di Maurizio Nannucci sembrava la figura prevalente. In verità tutti e tre erano essenziali e determinanti per la definizione e l'esistenza di Zona: poiché ciascuno fondava *l'istituzione* all'interno della città, se così si può dire.

[307] *Base* è uno spazio espositivo gestito da alcuni artisti e critici operanti sul territorio fiorentino. Attivo dal 1998 ha inaugurato la sua attività con una mostra di Sol Lewitt. Tra gli artisti che hanno dato vita al progetto e che ne gestiscono l'attività, oltre a Maurizio Nannucci e Paolo Masi, Mario Airò, Marco Bagnoli, Massimo Bartolini, Massimo Nannucci, Paolo Parisi, Remo Salvadori. www.baseitaly.org

Nonostante quindi Zona non fosse stato uno tra i primi *alternative spaces*, anzi arrivò con molto ritardo, seppe esprimere questo carattere di congiunzione tra la contemporaneità, la dimensione internazionale e il proprio contesto. Un aspetto questo, che si riscontrava anche negli *alternative spaces*, attivi in Canada, negli Stati Uniti, in Olanda, o in Germania, che esprimevano una forte relazione con il territorio locale. Ad esempio in Canada gli *alternative art spaces,* avevano un carattere più sociologico, politico, mediatico. Questo dava vita ad una serie di ricerche sociali sul territorio, rispetto agli elementi di protesta politica, che si attuava attraverso le sperimentazioni a carattere mediatico. Diversamente Zona riusciva a collocarsi nella storia della tradizione fiorentina coniugandone gli aspetti più tradizionali, legati all'artigiano, con quelli più recenti delle avanguardie e con il desiderio di guardare altrove.

A questo punto c'è da sottolineare un dato significativo, e cioè che Zona nasce in un momento particolare per Firenze, che cercava di uscire da una condizione di isolamento, durata molti anni, attraverso il tentativo di rinnovare il volto della città e sprovincializzare il territorio. Questo tentativo era portato avanti sia dagli artisti che da una certa borghesia fiorentina.

Infatti verso la fine degli anni Sessanta, nacque a Firenze il Centro DI, una creazione di un personaggio dell'alta borghesia fiorentina, che si chiamava Ferruccio Marchi, e di sua moglie, Alessandra Pandolfini, appartenente all'aristocrazia fiorentina. Il Centro DI inizialmente doveva essere un archivio di arte contemporanea, invece divenne prima una casa editrice, poi libreria d'arte. Una libreria d'arte che precedeva, nella sua struttura, i *book shop* contemporanei mettendo insieme una documentazione ad ampio raggio su quello che avveniva nel mondo, con un particolare riguardo agli eventi d'arte contemporanea, ma mantenendo una certa attezione anche per i grandi eventi legati all'arte classica. L'ampiezza del progetto divenne tale, che l'archivio non fu mai realizzato. Oggi questo corpo è stato diviso in due parti: una parte è rimasta al Centro DI; l'altra parte, costituita dai doppioni, la feci acquistare nel 1988 dal CID, questo progetto che avevo a Prato e che poi è stato integrato nel museo Pecci che si chiama CID/arti visive[308]. Dunque i documenti che esistevano in copia unica non sono stati acquisiti,

[308] Il CID/Arti visive oggi costituisce il corpo archivistico della biblioteca del Centro Pecci di Prato. http://www.centropecci.it/htm/biblioteca/orari.htm.

e sono rimasti al Centro DI, mentre tutto ciò che era presente doppia copia, è stato acquisito da CID.

Più o meno negli stessi anni, nacque anche il *Centro di Informazione Grafica* e che fu realizzato da una Ilaria Ginori e da Maria Gloria Bicocchi, la figlia di Primo Conti. L'attività di questo centro durò due/tre anni e funzionava come una galleria d'arte, nella quale venivano organizzate mostre abbastanza curiose e interessanti, però di brevissima durata.

Dopo nacque *Schema*[309], una galleria che era gestita da Alberto Moretti, un artista fiorentino e Roberto Cesaroni Venanzi un nobile fiorentino di origine marchigiana.

Successivamente dal *Centro di Informazione Grafica* di Bicocchi e Minori nacque un'altra iniziativa, questa volta solo di Maria Gloria Bicocchi, che fu *art/tapes/22*[310], una casa di produzione di video.

Quindi *Zona* nacque in questo tessuto e si relazionò quindi con una realtà specifica: costituita da un archivio (Centro DI), una galleria (Centro di Informazione Grafica), un centro di produzione video (art/Tapes/22) e uno spazio alternativo (Schema). Per cui non si ritrovò isolata, ma fece parte di una rete all'interno del territorio, molto densa e senza nessun rapporto con le amministrazioni.

**D. V.:** Una forte attitudine alla realizzazione di archivi caratterizza quindi il contesto fiorentino di quegli anni. Questa esigenza viene espressa anche da un altro spazio autogestito: *Lo Studio d'Arte Il Moro*, che al termine della sua attività espositiva trasforma il proprio spazio in archivio[311]. La stessa tensione si può riconoscere in Zona, che in origine nasce con l'intento di costituire un archivio della realtà artistica d'avanguardia, che fosse capace di guardare sia alla città che alle esperienze sovracittadine e sovranazionali[312]. Quali erano, secondo il suo giudizio, le differenze tra i due spazi?

[309] Bibliografia non disponibile

[310] Bicocchi, Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa: dentro le quinte dell'arte ('73-'87): art-tapes-22*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2003 et AA. VV. *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione,* a cura di Cosetta G. Saba, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

[311] Un archivio il cui corpo è costituito di cataloghi, testi e documenti relativi all'attività espositiva del collettivo legato allo spazio. C*fr. scheda relativa (aggiungere i riferimenti di pagina quando saranno definitivi)*

[312] Zona Archives, è tutt'oggi conservato e gestito da Maurizio Nannucci. L'archivio molto vasto

**PL. T. :** Per quanto riguarda Zona, l'archivio era gestito soprattutto da Maurizio Nannucci. Gli altri erano più interessati a realizzare questo scarto in avanti dell'arte fiorentina. Magari si disponevano nella raccolta, nella realizzazione e nella mostra dei documenti, ma per quanto riguarda la conservazione fu, ed è, un'attività svolta principalmente da Maurizio Nannucci.

Per quanto riguardava la produzione di materiale teorico quello che a un certo punto venne a mancare fu l'interesse e il riconoscimento. Queste iniziative nascono sempre con una volontà di affermazione in modo che ad un certo punto si determini un interesse pubblico, che venga riconosciuto se non con delle sponsorizzazioni, con dei contributi…Quando questo non avviene la buona volontà in sé per sé viene a mancare, non è sufficiente, specialmente in un caso come quello di Zona[313].

Lo *Studio d'Arte il Moro*, fu un progetto ben diverso. Il *Moro* era infatti composto da un collettivo di artisti che impiegavano questo luogo per la manifestazione delle proprie pratiche operative, esprimendo la volontà di mostrare la ricerca dei singoli artisti, mentre quelle di Zona erano iniziative che riguardavano sì l'interesse estetico comunicativo dei singoli artisti, ma che comportavano la partecipazione di altri[314].

**D. V.**: Due modi differenti di intendere il luogo autogestito dunque?

**PL. T.**: Di fatto credo che Zona abbia colto una metodologia generale che iniziava a delinearsi nella seconda metà degli anni Sessanta, anche se la sua origine è precedente. Una metodologia che vede l'artista operare nel tentativo di riacquisire un proprio spazio concreto.

---

comprende tutti i materiali ephemera, cataloghi, posters, cartoline e varie realizzate da Zona non-profit art spaces. Cfr. *scheda relativa (aggiungere i riferimenti di pagina quando saranno definitivi)*

[313] In Zona come nel Laboratorio di Comunicazione Militante sembra che una delle cause di esaurimento del progetto o di una parte di questo fosse dovuta all'esaurimento delle risorse, principalmente economiche.

[314] In altri termini si può sostenere che la differenza tra Zona e lo studio d'arte il Moro si intravedeva nella metodologia e nell'oggetto dei differenti progetti e percorsi. Il Moro applicava l'autogestione alla gestione delle proprie produzioni, mantenendo un apparato di gestione del lavoro artistico tradizionale, sebbene autogestito; Zona utilizzava uno spazio autonomo per creare un luogo di confronto internazionale. E Tuttavia con le *Rassegne dei Gruppi autogestiti* il Moro in verità si apre anche ad altre realtà nazionali.

Fino alla fine degli anni Cinquanta, fino alla prima metà degli anni Sessanta, l'arte non ha luogo e non ha tempo: il luogo dell'arte è quello del museo, il tempo dell'arte è quello della storia. Con esperienze come *Happening*, *Fluxus*, l'arte povera italiana, il minimalismo americano, e con artisti come Beuys, Broodthaers, Nauman, Eva Hesse, emerge questa volontà di riacquisire uno spazio concreto. Dalla fine del Settecento in poi l'arte non è ancora nata finchè è nello studio dell'artista o è già defunta quando è nella collezione del museo o del privato: non è mai fragrante, perché è sempre dislocata in un tempo che è quello cronologico della storia e mai nel presente.

Se dunque con queste esperienze l'arte tenta la riacquisizione di uno spazio, quali sono i luoghi dell'arte? I luoghi dell'arte diventano, non più il museo, ma la *grande mostra temporanea*. A cominciare da Documenta del '68[315]; poi la galleria commerciale, in particolare il *White Cube*, dove c'è una base concreta, costituita da una base economica, che non è ancora un'economia di mercato; la Kunsthalle, di area tedesca e svizzero-tedesca: museo senza collezione, in cui ciò che viene fatto non resta, non viene depositato dentro questo luogo della manifestazione dell'arte; infine lo spazio alternativo. Questi quattro luoghi sono il frutto di un desiderio degli artisti, più che di un'iniziativa culturale, di riacquisire uno spazio concreto per l'arte.

Qui a Roma, quando mi trovo di fronte a questa fontana[316], o a una chiesa, o a una scultura, o all'interno di un palazzo, l'opera ha uno spazio. Dalla fine del Settecento in poi, l'arte è posta al di fuori del sistema di produzione generale che si basa su la meccanizzazione dei sistemi produttivi. L'arte è qualche cosa che non deve rispondere al nuovo sistema di produzione, altrimenti perderebbe la sua qualità che è quella della sua autonomia. Per cui perderebbe anche quell'integrità, che la divisione del lavoro ha paventato, ha rotto. In questo senso l'arte si trova sempre altrove: è un'immagine della mente. Io se penso a un Picasso, ad esempio, non penso a Picasso in un luogo concreto; penso a un'immagine di Picasso, che è dentro la mia testa; che non occupa uno spazio reale; oppure penso a un oggetto prezioso, al pari di un candelabro, di un gioiello, quindi a qualcosa che ha un valore, ma non

[315] *Documenta 4,* 1968, direttore artistico: Arnold Bode; cfr. *4. documenta : Internationale Ausstellung 27 Juni bis 6 Oktober 1968, Kassel,* Kassel, Druck, Verlag Gmbh.

[316] Ci troviamo Santa Maria dei Monti. La Fontana cui fa riferimento è la Fontana dei Catacumeni, disegnata da Giacomo della Porta, l'architetto che disegnò l'architettura della chiesa antistante dedicata alla Madonna ai Monti. La Fontana dei Catecumeni fu realizzata tra il 1588 e il 1589, dopo la Chiesa che invece è del 1579.

ha un proprio spazio. Fino alla fine del Settecento invece l'opera aveva un proprio spazio. Come la Maestà di Duccio, portata nel Duomo di Siena con una processione; il David di Michelangelo; affreschi, pale d'altare e grandi tele nelle chiese o nei palazzi che esprimevano il potere ecclesiastico o quello del Principe, avevano sempre questo raccordo con uno spazio concreto. Nel Settecento l'arte acquista la propria autonomia, dalla scienza, dalla morale e dalla religione e però perde il proprio spazio. Solo, quindi, con la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta, gli artisti tendono a ristabilire questo aggancio. Se si pensa a tanti lavori dell'arte povera, in cui materiali poveri, addirittura repellenti, occupano lo spazio del museo e della collezione in maniera incongrua: dal carbone di Kounellis, alle fascine di Mario Merz, che non sono destinate a durare.
Tutto questo comporta un cambiamento nel luogo della manifestazione dell'arte, che si lega per molti aspetti all'economia di mercato, e che viene colto dagli spazi alternativi come elemento centrale del loro discorso, insieme alla galleria commerciale, insieme alla Kunsthalle, insieme alle grandi mostre.

**D. V.:** Di fronte a questo scenario così descritto, in cui gli spazi alternativi esprimono l'esigenza di riacquisizione di un luogo proprio dell'arte; quali sono stati gli esiti o i non esiti critici di un fenomeno che ha avuto il suo spessore e le sue ragioni?

**PL. T.:** Tutt'oggi esiste una continuità con gli spazi alternativi degli anni Settanta. Io parlerei di una debole fortuna critica rispetto a queste vicende, piuttosto di una debole ingerenza all'interno dell'economia di mercato. Ma tutt'ora queste esperienze esistono in tante parti del mondo, specialmente in aree che si sono andate sviluppando successivamente alla decadenza del modello occidentale, sono sorti collettivi che sviluppano le stesse tematiche che i vecchi alternative *art-spaces* portavano avanti in Europa o negli Stati Uniti. È chiaro che poi questi luoghi si trasformano, nel momento in cui entrano nel mercato. A quel punto viene a mancare l'alternativa, però nel suo stato nascente queste condizioni esistono ancora e sono molto diffuse. In Thailandia, ad esempio, dalla fine degli anni Novanta all'inizio del Duemila tutta l'arte era collettiva: implicava tempo e partecipazione

dell'altro. Per citare soltanto quelle aree più vicine a noi, se si pensa all'arte cinese si può dire che questa nasce negli anni Novanta, proprio con i collettivi.

**D.V.:** C'è però da dire che se si guarda alla storia dell'arte italiana, questi fenomeni collettivi degli anni Settanta, non sono inquadrati in un percorso proprio, né godono di un riconoscimento specifico, se non in alcuni episodi recenti, che dimostrano un rinnovato interesse all'argomento.

**PL.T:** Questo anche perché altri gruppi a livello internazionale hanno avuto più potenza, già dagli anni Cinquanta, come il gruppo Gutai Giapponese che è stato un grosso movimento; il movimento internazionale di Fluxus, che si svolgeva anche all'interno di questi spazi, con i quali manteneva comunque delle relazioni.
Inoltre è chiaro che lo spazio alternativo mantiene questo carattere di instabilità, cui invece il singolo artista non è soggetto, perché esprime una propria continuità. Lo spazio alternativo ha necessariamente una vita breve perché o si trasforma in *museo*, perdendo però la sua connotazione originaria di luogo alternativo, oppure il suo stato originario è destinato a decadere, nel momento in cui vengono meno le ragioni della sua nascita. Non credo che lo spazio alternativo possa diventare un modello per la manifestazione dell'arte come lo è diventato il museo, perché il suo carattere alternativo rispetto alla pittura dominante, non gli permette di fondarsi. Alla fine tutte queste realtà e questi spazi appartengono all'affermazione di una minorità. Il carattere minoritario è un carattere che attraversa tutta l'arte occidentale degli ultimi venti/trent'anni. Se si pensa appunto agli artisti degli anni Ottanta, di cui parlavo prima. Un pensiero che è espresso da Lyotard proprio in *Critica 0*[317], che parla di una minoranza che non aspira mai a diventare maggioranza. E questo è un carattere fondamentale che attraversa la produzione artistica tutt'oggi.
Lo spazio alternativo se si fonda diventa istituzione e non è più alternativo; oppure l'altro esito, che è quello cui assistiamo di recente, è quello di entrare in questa sorta di area accademica; una nuova area accademica, che è come l'altra faccia di una sola medaglia: da una parte c'è il mercato, un mercato che esalta l'individualismo, il successo, la forma in senso estetico che raccoglie il maggiore

[317] Lyotard, Jean-Francois, *op. cit.*

consenso. Un consenso non tanto di espressione, quanto di sensazioni. Questo esprimeva una situazione in cui il riconoscimento passa per il mercato che attribuisce valore all'opera d'arte, più di quanto non facciano la storia e la critica. La prima infatti non guarda più nessuno, la seconda è praticamente priva di una sua legittimità testuale e si fa sempre più nei casi migliori azione.

Oggi, tutti sono curatori e pochi sono critici d'arte. I critici d'arte in genere sono insegnanti universitari o giornalisti, persone legate ai media e alla mediazione, ed è il curatore oggi la figura critica essenziale. Anche il curatore è però sottoposto a una sorta di logoramento imprenditoriale nel senso che la sua impresa deve avere successo: non la sua singola mostra, ma l'impresa che porta il suo nome deve avere un determinato rilievo all'interno di un panorama più ampio. Una nuova accademia quindi che si occupa e cerca di dare una sorta di validità analitica ai più diversi fenomeni che non toccano né il sistema generale dell'economia; che attraversano i conflitti sociali e i conflitti politici; che sono contaminati da vari fenomeni: la moda e la globalizzazione. In questo cntesto si è creata questa altra scrittura procedurale, che ha il suo riscontro più che altro nelle grandi mostre. Penso a *Manifesta* dell'anno scorso in Italia[318], penso alla *Documenta* di Catherine David[319] e a quella di Enwezor[320], in cui si cerca sempre uno studio verso la documentazione dell'esistente: Quindi non produrre cose che intossicano l'esistente, bensì di produrre analisi che si occupino dello *status quo* delle cose così come sono, anche nelle forme più ribelli, più marginali, senza però tentare questo scardinamento profondo che l'arte ha operato nel nostro tempo fin dalle sue origini, almeno secondo il modello che si è diffuso dal mondo occidentale, in cui si cercava sempre di scardinare qualcosa per arrivare a qualche cos'altro in senso positivo, mai in senso conflittuale e negativo. Mentre la scienza e la religione implicano sempre un male dell'esistere che la scienza cerca di curare e la religione cerca di salvare, l'arte ha sempre avuto questo carattere estremamente positivo, è non è soltanto anticipazione di uno stato felice, ma proposta di una condizione di felicità.

---

[318] Si riferisce alla settima edizione di *Manifesta*, svoltasi in Trentino Alto Adige nel 2008, a cura di Adam Budak, Anselm Franke, Hila Peleg. Cfr. Catalogo *Manifesta 7. The European Biennal of Contemporary Art,* 19 july-2 november 2008, Trentino-Alto Adige, Sud-Tirol, Italia. Cat. e motra a cura di Adam Budak, Anselm Franke, Hila Peleg; Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

[319] Tazzi si riferisce a *Documenta X,* 1997, direttore artistico, Catherine David, Cfr. David, Catherine, Chevrier, Jean-Francois *Politics-Poetics: Documenta 10, the book / idea and conception,* Ostfildern, Cantz, 1997, Catalogo della Mostra tenuta a Kassel nel 1997.

[320] *Documenta 11*, 2002, direttore artistico: Okwui Enwezor. Cfr, AA. VV. *Democracy unrealized : Documenta 11_Platform1*, a cura di Okwui Enwezor, Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.

## Bibliografia

*Critica 0. Convegno europeo sui problemi della critica d'arte. Rassegna internazionale della rivista d'arte specializzata*, Montecatini Terme, 25-29 maggio 1978. Catalogo a cura di John H. Liesveld, Egidio Mucci, Pierluigi Tazzi. [S.l., S.n.] 1980, 199 schede sciolte in cartella.

AA. VV., *Teoria e pratiche della critica d'arte. Atti del convegno di Montecatini, maggio 1978*, a cura di Mucci,
Egidio, Tazzi, Pierluigi, Milano, Universale economica Feltrinelli, 1979.

AA. VV., *Il pubblico dell'arte*, a cura di Mucci, Egidio, Tazzi, Pierluigi, Firenze, Santoni Editore, 1982

*4. documenta : Internationale Ausstellung* Kassel, ed. Kassel, Druck + Verlag GmbH, cat mostra 27 giu-6 ott. 1968

*Documenta 5: Befragung der Realitat Bildwelten heute,* ed. Verlag Documenta, 1972, cat. mostra, 30 giu.-8 ott. 1972, Neue Galerie Schone Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz, Kassel.

*Documenta 9*, Kassel, 13 giu-20 sett. 1992, Stuttgart, Edition Cantz, 1992.

David, Catherine, Chevrier, Jean-Francois Politics-Poetics: *Documenta 10, the book / idea and conception*, Ostfildern, Cantz, 1997, Catalogo della Mostra tenuta a Kassel nel 1997.

Okwui Enwezor (a cura di), *Democracy unrealized* : *Documenta 11_Platform1*, ed. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.

AA. VV. *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione*, a cura di Cosetta G. Saba, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007.

AA VV, *Manifesta 7. The European Biennal of Contemporary Art, 19 july-2 november 2008, Trentino-Alto Adige, Sud-Tirol, Italia*. Cat. e motra a cura di Adam Budak, Anselm Franke, Hila Peleg; Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008.

Bicocchi, Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa: dentro le quinte dell'arte ('73-'87). art-tapes-22*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2003

Bonfigiloli, Rossella (a cura di), *Frequenze barbare: Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali,* Prod, Firenze, La casa Usher, collana "I quadri Usher", 1981

David Elliot e Pierluigi Tazzi (a cura di), *Wounds. Between Democracy and Redemption in Contemporary Art*, ed. Stockholm, Moderna Museet, 1998

**Web**
http://www.thomas-schuette.de/website_content.php
http://www.centropecci.it/htm/biblioteca/orari.htm

# INTERVISTA A *PAOLO ROSA*

*Dal Laboratorio di Comunicazione Militante a Studio Azzurro, Arte, tecnologia e narrazioni nei territori dell'arte*

21 luglio 2009

di Daniela Voso

**L'esperienza artistica di Paolo Rosa traccia un percorso attraverso i decenni, da sempre condotto sui molteplici terreni della sperimentazione di forme espressive e di linguaggi, attraverso un approccio collettivo e indipendente, inserito in una progettualità che tiene conto del riscontro relazionale, e a volte sociale, perseguito con un pubblico di riferimento ampio e non specializzato. Il rapporto con il territorio è il valore aggiunto e *fil rouge* di un'esperienza decennale dal Laboratorio di Comunicazione Militante a Studio Azzurro; dalla Fabbrica di Comunicazione[321] alla Fabbrica del Vapore[322]. Attraverso questa intervista a Paolo Rosa ripercorriamo le tracce di un'esperienza artistica che sconfina nella gestione e nella costruzione autonoma dei propri spazi, ma che, soprattutto, è mossa da una costante ricerca di relazioni e contatto attraverso l'esperienza visiva.**

**Daniela Voso:** *Dalla Fabbrica di Comunicazione alla Fabbrica del Vapore, due esperienze che segnano i momenti della tua formazione e della tua esperienza artistica e nelle quali sono subito riscontrabili degli elementi di continuità: l'assonanza nel nome; il reiterarsi di un gesto di recupero di uno spazio pubblico in disuso che viene restituito ad una destinazione culturale aperta e orizzontale. Mi piacerebbe ricostruire questo passaggio e capire cosa è avvenuto nel mezzo. Inizierei dal principio. Negli anni Settanta la tua esperienza si lega a quella di*

[321] La Fabbrica di Comunicazione fu un progetto culturale portato avanti da alcuni collettivi politici extraparlamentari, tra il 1976 e il 1978 a Milano. Iniziato con l'occupazione di una chiesa sconsacrata in prossimità del nuovo complesso della Grande Brera, i collettivi gestirono lo spazio per due anni attraverso attività di produzione culturale, come incontri e mostre, dedicati ad una fascia di popolazione normalmente esclusa dai circuiti artistici istituzionali (un breve riferimento a questa esperienza è reperibile in. F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968-1985,* Edizioni Endas, 1986, Milano, pag. 89

[322] La Fabbrica del Vapore è un sito di produzione culturale rivolto in particolare alla creatività dei soggetti più giovani. Situato in un ex complesso industriale di produzione di materiali per trasporto su rotaie (ferrovie, tram), la struttura, di proprietà del Comune di Milano, è gestita da numerose associazioni che svolgono attività di ricerca, documentazione, produzione ed esposizione di arti visive. Al suo interno ha sede il Docva, (Documentation Center for visual art, che comprende gli archivi CareOf, Viafarini, AIACE, Showbiz). Attualmente il Presidente dell'Associazione è Paolo Rosa. *Fabbrica del Vapore,* Milano, Via Procaccini, 4, http://www.fabbricadelvapore.org.

*Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli*, *Claudio Guenzani, Adriana Pulga e Nives Ciardi*[323] *nel Laboratorio di Comunicazione Militante*. *Cosa vi spinse, come artisti, a radunarvi come collettivo e all'interno di un'occupazione come la Fabbrica di Comunicazione?*

**Paolo Rosa**: Tra la Fabbrica di Comunicazione e la Fabbrica del Vapore c'è un bel salto temporale, si tratta di un arco storico piuttosto rilevante: trent'anni, durante i quali molte cose sono cambiate.
Negli anni Settanta vivevamo e agivamo sotto una spinta fortissima: quella di un movimento molto imponente, caratterizzato da un'atmosfera che oggi si intende descrivere come una *lunga atmosfera*, pesante e grigia, ma che in realtà aveva delle punte di straordinaria vitalità e bellezza: come poter prendere coscienza degli innumerevoli cambiamenti in atto; l'eccitazione di poter buttare a mare certe norme e imposizioni, fino a quel momento imprescindibili; certe retoriche del passato, certe attitudini conservatrici. In quel clima *la riscoperta di un modo nuovo di operare e buttarsi su linguaggi e modalità diverse* erano tutt'uno.
Parallelamente a ciò c'era il mondo mediatico che stava emergendo fortemente, come un feroce strumento di persuasione e di manipolazione del consenso, al punto che ritenevamo necessario doverlo indagare e sfruttarlo; guardarlo al microscopio e capire che tipo di possibilità questo linguaggio avrebbe potuto offrire al mondo artistico, coniugato con il mondo della politica sociale.
C'era sembrato, inoltre, che stessero cambiando il modo di concepire l'artista e il modo ci concepire l'opera; ci si interrogava su quali potessero essere i nostri interlocutori, e su come avremmo potuto dare forza a quell'istintivo grido contro la galleria e contro il mercato, che allora era uscito da tante parti, comprese le parti più ufficiali e gli artisti più inseriti.
Quindi non solo l'esigenza di trovare linguaggi nuovi e di trovare i territori adeguati, ma anche quella di definire il tempo per delle modalità creative diverse. Ad esempio quelle di lavorare in collettivi o in gruppi che lavoravano insieme, uscendo dalla mitologia dell'artista: autore unico personaggio, creando invece delle relazioni tra vari soggetti.

[323] Questi i protagonisti del Laboratorio di Comunicazione Militante, gruppo d'artisti attivo a Milano dal 1976 al 1978.

**D. V.** : *Quali erano quindi i vostri interlocutori?*

**P. R.** : Per noi il nostro interlocutore avrebbe dovuto essere un pubblico di base, come studenti, emarginati, sottoproletari operai o altri soggetti… Proiettavamo in questa interlocuzione un valore ideologico, che si può riassumere nel tentativo di inserire e coinvolgere direttamente altre categorie nei progetti artistici. Non è un caso che noi facessimo mostre che chiamavamo anche *mostre-laboratorio*. Si andava perciò oltre l'esposizione e si volevano coinvolgere le scuole, gli studenti; cercare di trovare la maniera per far capire che il linguaggio artistico, il linguaggio visivo, erano una materia tutta da elaborare.

**D. V.** : *Hai parlato di mostre-laboratorio, un termine che presume il coinvolgimento attivo dei partecipanti, che come hai specificato era un dato che ricercavate nel vostro lavoro. Quali episodi ricordi in particolare?*

**P. R.** : Noi facemmo due grandi mostre: "Strategia di informazione" e "Immagine arma impropria". Una alla Besana di Milano, la seconda a Palazzo Tè, a Mantova. La prima ebbe anche uno spazio alla Biennale di Venezia, quella del '76 curata da Enrico Crispolti[324]. L'unico che fece una ricognizione di questo territorio[325], mettendo insieme molte esperienze. Una ricognizione che ha tirato le fila di un ragionamento che devo dire, ho riletto di recente, e mi sembra ancora in buona parte valido, tanto che lo sottoscriverei ancora adesso.

**D. V.** : *Mi sembra importante sottolineare come il vostro lavoro di confine avesse anche un riconoscimento sul piano istituzionale, sia per la partecipazione alla Biennale sia per la possibilità di esporre e lavorare in luoghi come Palazzo Tè, o la Besana. Eppure voi avevate uno spazio di riferimento che si legava alla vostra identità e che era appunto al Fabbrica di Comunicazione, come si configurava il vostro lavoro in relazione a questo?*

**P. R.** : In quel periodo, come *Laboratorio di Comunicazione Militante*, all'interno della Fabbrica di Comunicazione, ci concentrammo su un discorso relativo all'invasività dei mezzi di comunicazione e alle possibilità di controllo e di formazione del consenso, che si esprimevano attraverso di essi.

---

[324] Cfr. *La Biennale di Venezia: ambiente, partecipazione, strutture culturali: catalogo generale*, voll. 1-2, La Biennale di Venezia, Venezia, 1976.

[325] Intende il territorio dei collettivi?? O dell'arte sociale??

Di ritorno dalla Biennale, forti dell'appoggio e del riconoscimento ricevuti, decidiamo che c'è uno spazio a Brera, proprio vicino all'Accademia: una chiesa, assolutamente in disuso da cinquant'anni, che però potrebbe diventare qualcosa d'altro. Così organizziamo una grande festa, insieme ad altri che avevano partecipato a quella stessa Biennale, e occupiamo la chiesa con uno stratagemma, per evitare che la polizia, che era presente caricasse e ci impedisse l'azione sgomberandoci. In due anni e mezzo di occupazione e di attività trasformammo questa chiesa sconsacrata in un centro di cultura alternativa. Dopodichè l'attività della Fabbrica di Comunicazione cominciò ad accusare un declino per diverse ragioni: da un lato le pressioni esterne, che erano sia di carattere politico che di carattere istituzionale; dall'altro la difficoltà di risolvere alcuni dibattiti interni. In particolare l'esistenza di uno scontro culturale serrato tra noi e altri gruppi d'artisti con i quali non siamo riusciti a condividere dei percorsi comuni. C'erano spinte che tendevano ad un intervento artistico fondato sulla rappresentazione di icone, come Mao o Lenin; mentre noi come Laboratorio pensavamo ad interventi di altro genere.

**D. V.** : *Come si concluse quindi l'esperienza del Laboratorio?*

**P. R.** : Il *Laboratorio di Comunicazione Militante* si sciolse dopo l'assegnazione della *Fabbrica di Comunicazione* da parte del Comune, anche perché il genere di attività artistica che avevamo condotto fino a quel momento non ci garantiva quella sussistenza necessaria per poter proseguire in quel senso: non avevamo mercato né sovvenzioni, nulla che ci permettesse di rispondere alle esigenze di natura pratica che la vita ti pone. In più ci eravamo ritrovati isolati. Per cui nel 1979 rinunciammo alla Fabbrica di Comunicazione, il Laboratorio si sciolse e lì cominciò la mia avventura con Studio Azzurro. Nel 1980 feci un film con altre persone con cui ho fondato lo *Studio Azzurro*, sino poi ad arrivare appunto alla *Fabbrica del Vapore*, che è un'ipotesi di collaborazione tra sedici gruppi, nel caso specifico, i quali abitano questo territorio e che vorrebbero farlo diventare uno dei volani della cultura milanese sia dal punto di vista della sperimentazione, che del rapporto particolare con i giovani. Una struttura complessa che pur legandosi al territorio si propone di mantenere un certo grado di autonomia.

**D. V. :** *Qual è dunque l'eredità del Laboratorio di Comunicazione Militante in Studio Azzurro?*

**P. R.** : Pur partendo da altre istanze, da un altro percorso e da altri obiettivi, le coincidenze tra *Studio Azzurro* e il *Laboratorio* sono fortissime perché comunque Studio Azzurro ha iniziato a lavorare sui media: sulla dimensione dei linguaggi tecnologici, ripartendo da un'altra parte.

Per me è stato importante, arrivato ad un certo punto, poter rimuovere l'esperienza politica perchè era stata traumatica e pesante. Il passaggio a *Studio Azzurro* ha significato ritrovare una certa felicità espressiva, ricominciare a lavorare con qualcosa che non aveva una radice espressamente politica, ma che in verità si avvaleva delle stesse istanze, come lo studio dei linguaggi mediatici e delle relazioni tra l'arte e il territorio. Una parte di lavoro che mi sono portato dietro anche se ho iniziato ad affrontare in termini differenti.

E in effetti a rivedere oggi il manifesto del *Laboratorio di Comunicazione Militante*, devo dire che, nonostante ci fossero degli argomenti dettati dalla *boutade* del momento, oggi come oggi ne sottoscriverei la maggior parte dei punti. Una sorta di recupero della cultura che si è sviluppata negli anni Settanta; un ritorno che negli anni si è affacciato sempre di più nell'attività di *Studio Azzurro*. E oggi viviamo uno dei momenti in cui, dopo 28 anni d'attività, questa radice emerge di più, per tante condizioni che si verificano: per le modalità che abbiamo costruito, per le tematiche che affrontiamo e perché sono già molti anni che ci occupiamo di territorio. Ed è nel territorio la continuità perché da un lato esso costituisce il *clou* di tutta la nostra ricerca e dall'altro esprime un ritorno a quel tipo di sentimento di allora.

**D. V.** : *Dunque rispetto all'esperienza del Laboratorio, con Studio Azzurro, si è mantenuta un'attività di ricerca artistica che coniugasse l'esigenza di intervenire sul territorio, di tradurlo e di metterlo in relazione con l'opera mediatica attraverso un processo di costruzione e coordinamento di situazioni. Come si è espressa la gradualità del passaggio e come si è trasformata la costruzione dell'opera in questi decenni?*

**P. R.** : La situazione attuale è il frutto di una serie di passaggi che sono stati compiuti e che si possono riassumere in tre fasi fondamentali: la prima, quella dei

*video-ambienti*, con cui abbiamo sperimentato la possibilità di mettere a fuoco un linguaggio come il video, che centrasse il più possibile, secondo noi, il cuore dell'originalità dello strumento mediatico. In quel periodo molti all'interno del sistema dell'arte si occupavano di video o di video-installazioni, noi ci siamo occupati di video-ambienti, che è una declinazione delle altre forme di utilizzo del video.

Ci sembrava che questo rapporto tra il video e l'ambiente potesse essere in qualche modo un diffusore di virtualità, di narrazioni, dentro l'ambiente, dentro il *tuo* ambiente, quindi dentro la *tua* narrazione; che fosse l'elemento scatenante. Ci sembrava che fosse proprio l'alchimia più sottile, più efficace, che veniva perpetrata nei *tuoi* confronti, ma su cui *tu* potevi agire, cioè il rapporto tra questo oggetto (*il video* - n.d.a.) che è capace di mandarti un flusso di immaginario enorme, attraverso la produzione filmica che veniva amplificata, sia dalla fortissima dimensione emozionale espressa dal video stesso come dalla possibilità di immetterlo, sempre, relazionato all'ambiente pulsante vivente, che è il *tuo*, che *tu* pratichi, con cui *ti* relazioni nella *tua* vita, nel *tuo* ambiente, nel *tuo* habitat.

Dopo questa prima fase, in cui ci siamo concentrati molto su questa dinamica *ambientale*. Abbiamo deciso di proseguire in questa direzione senza dedicarci troppo al video in termini tradizionali.

**D. V. :** *Quali sono state le possibilità che si sono aperte con i video-ambienti?*

**P. R.** : Negli anni Novanta questa ricerca si è trasformata in un'altra pagina dello *Studio Azzurro*: quella degli *ambienti-sensibili*: una messa a fuoco, ancora più precisa, del lavoro di ricerca svolto fino a quel momento. In particolare quella degli ambienti-sensibili è stata una fase in cui queste relazioni, queste triangolazioni spaziali che si creavano con i video-ambienti, potevano diventare un dispositivo ideologico ed essere rivolte ad un pubblico non di settore, interlocutori che a noi interessava coinvolgere. Quindi si è verificata la ripresa di una tematica tipica di quegli anni[326]. Attualmente l'arte contemporanea esprime una concezione settoriale del rapporto con il pubblico, ho sentito spesso argomentare che "*il pubblico dell'arte contemporanea è un pubblico specialista, perché il pubblico, nella sua accezione più larga, è un pubblico ormai divorato dalla cultura mediatica e quindi*

[326] Si riferisce agli anni Settanta. E alle esperienze di coinvolgimento della popolazione nei processi artistici.

*irrecuperabile*". Personalmente credo che questo sia un pregiudizio e trovo naturale pensare che un fenomeno artistico debba rivolgersi ad un pubblico più vasto, cioè a tutti, e che debba entrare e permeare la società, senza limitarsi all'esclusiva di settore.

Quindi nella scelta dell'interattività noi vediamo questa *chance* straordinaria di poter creare e generare un dispositivo che, attraverso un *escamotage*, ci coinvolge non solo su un piano procedurale, ma soprattutto su quello funzionale, e ci restituisce dei dati importanti di tipo comportamentale, a partire dalle gestualità legate alla dinamica emozionale degli ambienti sensibili e dalle informazioni veicolate dall'opera. In altri termini con gli ambienti sensibili si pongono in atto dei meccanismi di relazione tra l'opera e lo spettatore che sono ambivalenti e se da un lato agiscono sul piano emozionale dall'altro lo fanno su quello dei contenuti, come veicoli di informazioni.

Quindi se tutto questo lo ribalti in un senso multimediale e artistico quello che metti in moto sono delle dinamiche che agiscono omeopaticamente rispetto al sistema dei media, cioè creano degli anticorpi. Io credo così e questa è per certi versi la nostra filosofia.

**D. V.** : *Come interpreti quindi il passaggio dagli ambienti sensibili alle esperienze che vedono oggi Studio Azzurro operare in ambito museale?*

**P. R.** : Successivamente agli ambienti sensibili si è sviluppato un percorso più disteso e lungo, iniziato con una serie di incontri virtuosi che ci hanno condotto alla possibilità di fare i primi esperimenti museali. Questa dei musei è un genere di esperienza che ci riporta a lavorare in un certo senso sul territorio ed è un dato interessante sia per il fatto di avere ricevuto, come artisti la proposta di realizzare un museo, sia per le soluzioni che abbiamo adottato.

Inizialmente pensavamo di applicare in questi musei una parte di ciò che avevamo sperimentato nelle nostre opere di ricerca più estreme. Ci siamo invece accorti che questo genere di esperienza, che mi piacerebbe definire *applicativa*, ci stava portando verso qualcosa di inedito: nuovi risultati estetici e nuovi spazi di interpretazione rispetto anche ai nostri ambiti di indagine. Uno dei risultati è stato proprio quello del rapporto con il territorio. Ci siamo infatti resi conto delle possibilità che si aprono ad inserire un apparato linguistico tecnologico all'interno

di un contesto territoriale delimitato e definito: come riuscire a cogliere espressività molto potenti, così significanti per il nostro lavoro, che sono in grado di innescare dei meccanismi di riproduzione d'immagine e di senso autonomi e propri della comunità che abbiamo in qualche modo indagato. E questo è, ad esempio, uno dei risultati del *Museo della Resistenza* che abbiamo fatto a Sarzano una decina di anni fa e che è tutt'ora molto in forma! Un Museo che ha avuto un feedback straordinario da parte del pubblico in termini emotivi. È molto gratificante sentirsi ringraziare per l'esperienza vissuta attraverso quello che hai creato, consapevole del fatto che non si tratta di un museo sistematico, ma di un museo narrativo, in cui è la tradizione orale a parlare. Una narrazione che oltre ai dati storici riesce a trasferirti anche dei dati emozionali molto potenti. Tra l'altro, anche rispetto a tematiche come quelle della Resistenza, con la quale il rischio è duplice: cadere nel nostalgico lacrimoso, vista una predominante parte tragica di questo vissuto comune; o realizzare un museo distante dal pubblico, che lo lasci indifferente, visto che si tratta di un episodio collettivo, ma che le nuove generazioni vedono come esperienza altrui.

Forti di questa fruttuosa esperienza, ci siamo resi conto che avevamo intenzione di proseguire il discorso sul territorio in qualche modo e che un metodo per farlo era quello di coniugare arte e tecnologia. Arte: intesa come patrimonio storico e culturale, ma anche come momento fondamentale, capace di coniugare le dimensioni del sensibile. Tecnologia: perché è il linguaggio che ormai risiede nei nostri immaginari, che può parlare trasversalmente a un bambino piccolissimo e a un signore molto anziano, oltre che a tutte le categorie sociali; la tecnologia è produttrice di un linguaggio multimediale, che forma e indirizza l'immaginario e il linguaggio con cui ognuno si esprime e con cui cogliamo la realtà. La tecnologia è quello che io chiamo la “nuova prospettiva”. Esattamente ciò che fu l'invenzione della prospettiva alle sue origini, all'inizio del moderno, nel Rinascimento.

La tecnologia permette di legare la dimensione narrativa all'arte, una dimensione narrativa che in parte è andata persa nelle sperimentazioni dell'arte contemporanea degli ultimi cinquant'anni.

L'elemento narrativo legato all'arte e alla tecnologia diventa per me una componente centrale; diventa un polo importante del nostro modello espressivo perché comunque implica anche la ricerca di un nuovo modello narrativo, non solamente la narrazione nel senso di raccontare, ma proprio di trovare un luogo della narrazione attraverso cui raccontare una storia.

**D.V.:** *Al momento hai delineato un percorso molto interessante della tua esperienza artistica che ha un tracciato circolare direi, e che nel proseguire si ricongiunge con i punti di inizio. Vorrei farti a questo punto un'ultima domanda su quali, secondo te, sono state le cause di una mancata storicizzazione del fenomeno dei collettivi d'artista, esperienza che è spesso scomparsa anche dalle biografie personali di artisti che successivamente hanno dato un contributo significativo, o comunque ben visibile, nel panorama artistico italiano.*

**P.R.** : La risposta la lascio a te! (ride) sei tu che fai Sherlock Holmes! Devo dire che hai scelto un compito molto interessante.. a me piacerebbe molto capire perché. Effettivamente c'è stata una rimozione del fenomeno, probabilmente dovuta ad una situazione che da una parte ha visto l'affermarsi di un'attitudine conservatrice, distante dai cambiamenti e dal movimento; dall'altra c'è stato secondo me un cinismo invece molto più lucido, di chi aveva una strategia precisa. Insomma tendenze e intenzioni che si sono sposate (ride).

I primi anni di Studio Azzurro per noi è stato molto difficile far passare il dato che stavamo conducendo una ricerca artistica. Il problema fu che non eravamo facilmente identificabili come artisti, né avevamo una posizione chiara rispetto al mercato. Da un lato quello che ci veniva contestato era proprio la pratica collettiva, perché escludeva la possibilità di individuare un'autorialità rispetto ad un dato oggettivo e quindi, dicevano, creava confusione. L'altro dato era il legame con il mercato e con il mondo commerciale, non definito, che in qualche modo sembrava precludere la riconoscibilità artistica.

C'è voluto molto tempo prima che, come Studio Azzurro, iniziassimo a ricevere le attenzioni di critici come Valentina Valentini o Vittorio Fagone, sebbene non abbiamo mai potuto contare su un interlocutore di riferimento stabile con cui poter avere un dialogo, estetico, filosofico. Ci siamo perciò costruiti in maniera autonoma i nostri strumenti di comprensione e di riflessione rispetto al nostro lavoro. A quel punto però ci siamo anche definiti la nostra posizione rispetto al mondo dell'arte, per me adesso molto precisa: io ho abbastanza chiaro, per come la vedo io, che cosa mi rappresenta lo scenario artistico; dove sono collocato; che cosa sto facendo. E questo mi permette di avere molta determinazione nel mio percorso, perché so che

sto esplorando un'altra cosa. ...Forse non è detto che quella che facciano loro sia la vera arte...

**D.V.** *Al momento hai delineato un percorso molto interessante della tua esperienza artistica che ha un tracciato circolare direi, e che nel proseguire si ricongiunge con i punti di inizio. Vorrei farti a questo punto un'ultima domanda su quali, secondo te, sono state le cause di una mancata storicizzazione del fenomeno dei collettivi d'artista, spesso scomparsa anche dalle biografie personali di artisti che successivamente hanno dato un contributo significativo, o comunque ben visibile, nel panorama artistico italiano?*

**P.R.** La risposta la lascio a te! (ride) sei tu che fai Sherlock Holmes! Devo dire che hai scelto un compito molto interessante.. a me piacerebbe molto capire perché. Perché non è stato solamente un problema nostro: siamo stati proprio rimossi, oscurati, tartassati e osteggiati.. io credo che ci sia stata una situazione che da una parte ha visto proprio un conservatorismo che esprimeva una carenza di apertura mentale, di visione del movimento, di comprensione del momento; dall'altra c'è stato secondo me un cinismo invece molto più lucido, di chi aveva una strategia precisa. Insomma tendenze e intenzioni che si sono sposate (ride).
Era una cosa che non si sarebbe immaginata..Te lo dico perché i primi anni di Studio Azzurro per noi è stato molto difficile far capire che stavamo facendo una ricerca artistica. Ci contestavano, scettici sia sulla nostra identificazione come artisti che sulla nostra posizione rispetto al mercato artistico. Ci dicevano: “non si capisce chi è che fa l'opera; non c'è l'artista; siete un gruppo... non si capisce, si confonde, c'è bisogno di sapere CHI ha messo mano a quella roba”. Oppure: “bisogna capire quanto voi siete intrecciati con il mondo commerciale e non fate le cose così per farle”. Questioni allucinanti, che suonavano come assurde! Tanto che ci veniva da pensare: “ma questi da che parte vengono?”. Infatti noi per tutta la prima fase non abbiamo avuto critici di riferimento;contributi teorici, critici, non ne abbiamo mai avuti! Ora sporadicamente qualcuno: Valentina Valentini, Vittorio Fagone per un certo periodo, qualcun’altro qua e là, ma non abbiamo avuto quest'apparato di riferimento con cui poter avere come dire un dialogo, estetico,

filosofico, ecc.. abbiamo dovuto costruirci piano piano degli strumenti di comprensione di quello che facevamo; di riflessione. A quel punto però ci siamo anche definiti la nostra posizione rispetto al mondo dell'arte, per me adesso molto precisa: io ho abbastanza chiaro, per come la vedo io, che cosa mi rappresenta lo scenario artistico; dove sono collocato; che cosa sto facendo. E questo mi permette di avere molta determinazione nel mio percorso, perché so che sto esplorando un'altra cosa. ...Forse non è detto che quella che facciano loro sia la vera arte...

# INTERVISTA A *FERNANDA FEDI* E *GINO GINI*

*Processi creativi e istanze sociali negli anni Settanta a Milano*

23 luglio 2009

di Daniela Voso

**Giovedì 23 luglio, Fernanda Fedi e Gino Gini mi ospitano nel loro studio ai Navigli, dove stanno dal 1968. Fernanda Fedi è artista e autrice di un volume sulle esperienze dei collettivi d'artisti attivi a Milano dal 1968 al 1985[327]. Un volume in cui oltre a tracciare le linee del fenomeno nella città milanese, viene ricostruita l'attività dei due gruppi di cui entrambi i due artisti hanno fatto parte: *Centro lavoro Arte* e *Collettivo lavoro Uno*. In questi due casi, la pratica collettiva non implica una ricerca comune e Fernanda Fedi ci tiene a precisarlo; il fine è il valore sociale del processo artistico. Le ragioni di una gestione autonoma delle pratiche artistiche si fonde dunque con le istanze di una funzione sociale e politica del processo creativo che nasce da una discussione collettiva, sia quando adotta linguaggi di matrice concettuale o di intervento sul territorio, sia quando recupera tecniche pittoriche o più tradizionali. Una posizione, questa, sposata e sostenuta dai due gruppi suddetti, che difende in ogni caso la componente individuale dei singoli che contribuiscono ai diversi processi creativi.**

**Daniela Voso:** *Quelle dei collettivi d'artista sono state esperienze fortemente diffuse sul panorama nazionale e che hanno goduto di una grande visibilità, nonché di un riconoscimento da parte delle istituzioni. A questa vasta diffusione del fenomeno si accosta un'ampia eterogeneità nei metodi, e nelle soluzioni formali adottate. Qual era il vostro approccio al lavoro collettivo?*

**Gino Gini** – Il nostro approccio al lavoro collettivo poteva variare molto. Dalla costruzione di inchieste, alle azioni fino all'esecuzione di dipinti a molte mani, come in questo caso (*mostra la fotografia di un dipinto*): questo è un dipinto che abbiamo realizzato in sette: un'operazione pittorica collettiva che, in qualche modo è stata una rinuncia al proprio lavoro individuale, nonostante ognuno di noi si sia occupato di un singolo aspetto.

[327] F. Fedi, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi, 1965 – 1985,* ed Endas, Milano, 1986. Si tratta di una pubblicazione dalla sua tesi di laurea al DAMS di Bologna.

**Fernanda Fedi**: I lavori pittorici erano rari nella nostra attività, che normalmente si costituiva di azioni di tipo concettuale. I tratti sui cui impostavamo la nostra ricerca erano la finalità sociale e il superamento dell'opera pittorica. Oltre a questo dipinto abbiamo realizzato qualche murales, e ognuno di questi lavori era il frutto di un ragionamento condiviso che definiva ogni volta le linee operative, le finalità e le modalità di esecuzione. Per quanto riguarda questo dipinto, ad esempio, fu realizzato per una manifestazione all'interno del Circolo Socialista, tenutasi in occasione del trentesimo anniversario del '43[328]. La richiesta era quella di realizzare delle opere che ritraessero episodi significativi di quell'anno e, piuttosto che realizzare un dipinto ciascuno, decidemmo di lavorare insieme su una stessa tela all'interno della quale ognuno si prese il proprio spazio. All'epoca non eravamo un gruppo costituito e ogni artista è riconoscibile per la differenza dei linguaggi[329], che esprimevano stili molto diversi ma capaci di coordinarsi.

***D. V. :*** *Come vi ponevate quindi rispetto alla relazione tra il lavoro individuale e quello collettivo?*

**F. F. :** Per quanto riguarda la questione lavoro individuale o collettivo c'era un acceso dibattito e posizioni differenti. Ho sempre partecipato a questi collettivi, perché la ritenevo un'esperienza molto interessante, che costituiva un percorso di crescita individuale e coniugata alla possibilità di intervenire sui problemi sociali; ma non ho mai rinunciato alla mia ricerca individuale, perché mi sembrava un gesto limitante. Oggi lavoro sul segno e sulla poesia visiva, a partire da forme ispirate alle sculture arcaiche antiche. All'epoca, invece, e per molti anni in seguito, mi orientavo sull'arte concreta e astratta.

---

328 Si riferisce al dipinto mostrato in foto.

329 Di Gino Gini mostra la sezione centrale della tela, dove c'è una folla di persone che avanzano evocando l'opera di Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato* (1898-1901); di Fernanda fedi La scritta "43", il sole e la bandiere rosse appuntite, sorrette dalla folla, che evocano L'opera di Renato Guttuso, *I Funerali di Togliatti,*, 1972

**D.V.**: *Come artisti avete partecipato a due gruppi l'uno figlio dell'altro: il* Collettivo Lavoro Uno *(1972-78) e il* Centro Lavoro Arte *(1978-81). Quali le esperienze collettive di maggior rilievo che avete realizzato?*

**F.F.:** Come *Collettivo Lavoro Arte*, siamo stati invitati a Zurigo. Fu un'esperienza molto interessante: avevamo preso delle grandi tele bianche e le avevamo disposte al suolo in diversi punti della città, mentre i passanti che ci camminavano sopra vi lasciavano le proprie tracce.
Facemmo la stessa iniziativa come prova a Milano, alcuni mesi prima e la cosa curiosa fu la grande differenza nelle tracce lasciate: grandi impronte sporche per il capoluogo Lombardo, tele quasi intatte a Zurigo. Là le strade erano talmente pulite che le tracce sulle tele erano appena visibili e la differenza tra centro e periferia non era comunque paragonabile alle tele di Milano. Oltre a ciò l'altro aspetto di questa esperienza era la relazione diretta con i passanti, che si ritrovavano all'interno di un contesto artistico specifico. Le reazioni erano diverse e, invitati a camminare sopra le tele, non tutti erano disposti a farlo. Le tracce impresse e l'osservazione dei comportamenti dei passanti di fronte al contesto che avevamo creato erano quindi un'occasione di riscontro sociologico e di comprensione di una determinata realtà.
Un altro episodio che ricordo volentieri è quando invitammo i collettivi di tutta Europa. Tra molti ricordo questo gruppo di artisti francesi che fecero un'azione in strada giocando sulla relazione tra la fragilità e la forza, rompendo dei vetri mentre ripetevano uno slogan che se non ricordo male diceva: "Io sono fragile, ma non debole".

**D. V. :** *Esiste un catalogo o della documentazione relativa a questa esperienza?*

**F. F. :** Per i soldi che avevamo a disposizione facevamo solo dei fogli ciclostilati, come si usava in quegli anni. Ad esempio molti dei gruppi coinvolti avevano portato i documenti e i materiali che producevano, come ad esempio "Kern": una rivista di

un gruppo francese di Parigi. Per quanto riguarda le altre realtà europee[330], molti portavano racconti di viaggio o testimonianze: il biglietto del tram, una traccia di quello che gli succedeva, il racconto di una giornata. Come se fosse stato un genere *di narrative art*.

**G. G. :** Inoltre non tutti i gruppi erano politicizzati, ma molti di questi nascevano a partire da istanze di intervento sociale. Per noi il catalogo era un apparato tipico della mostra intesa nel senso tradizionale, per cui raccogliere le nostre esperienze sotto questa forma, avrebbe significato negarne lo spirito sociale.

**D. V. :** *Il* Centro Lavoro Arte *è una costola nata dal precedente* Collettivo Lavoro Uno (1972-78). come *si poneva questo primo gruppo rispetto alle istanze sociali?*

**F. F. :** Un episodio emblematico è quello della Fabbrica Marelli[331]. In quell'occasione realizzammo delle sagome bianche, circa un centinaio, disponendole nel piazzale d'ingresso della fabbrica, creando così uno scenario molto suggestivo. Avevamo fatto anche una video-inchiesta, che veniva proiettata in un camion affittato per l'occasione, posizionato sempre sul piazzale. L'idea era che gli operai si confrontassero con questi documenti audiovisivi, in questo paesaggio che avevamo creato. Gli operai non gradirono questa iniziativa: noi non ci eravamo resi conto che questi uomini non potevano accettare di essere descritti come degli alienati, come delle sagome, nonostante si trattò di un intervento che era stato costruito di comune accordo con i consigli di fabbrica e di zona e realizzato perché vincitore di un premio pubblico: il "Premio piazzetta".

---

[330] F. Fedi, *cit,* pag. 49, dove ricorda questa esperienza: "L'ultima iniziativa del C.L.A., degna di essere presa in considerazione, è l'invito esteso a numerosi collettivi, operanti nell'area europea dalla Spagna, alla Francia, alla Germania, all'Inghilterra, alla Scozia di far pervenire al Centro una documentazione della propria attività, che *fosse* di stimolo per un dibattito e un confronto". In nota sono riportati i nomi delle realtà europee invitate: nota 55,pag. 35: "*Cooperative d'artistes Cairn,* Paris (France); *Bazillus Art Spaces,* Wuerzburg-Grombuehl (W. Germany); *Data Peter Horobin,* Dundee (Scotland); *Calibre 33,*Nice (France); *Neon de Suro,* Ciutat de Mallorca (Espana); *Attitude*, Strasbourg (France); *Medamothi*, Montpellier (France); *Agora-Studio*, Maastricht (Nederland); *The Basement Group*, Newcastle upon Tyne (England); *Kleiner Austellungraum*, Hamburg (W. Germany); *P'Ap Circus*, Pontarlier (France); *Lieux de Relations*, Lyon (France); *Centri Autogestiti Italiani*". Si nota una forte presenza di gruppi francesi, mentre non sono specificate le realtà italiane.

[331] Collettivo Lavoro Uno, Premio Piazzetta, *Ambientazione vivente*, 1973. Installazione multipla e video. Cfr. F. Fedi, *cit.*, pag. 44.

**G. G. :** Il dato estetico di questo intervento fu bellissimo! Montammo di notte queste cento sagome bianche in polistirolo ad altezza umana e poi proiettammo la video-inchiesta. Il mondo che ci si apriva di fronte era incredibile: persone che partivano da casa alle cinque del mattino, da Bergamo, e arrivavano alle sei *in fabbrica* per poter giocare a carte un'ora con gli altri e poi iniziare a lavorare alle sette, perchè poi quando sarebbero usciti non ne avrebbero avuto le forze. Di fronte a questi dati le nostre intenzioni erano quelle di svelare la realtà di un'esistenza iniqua, di una condizione di sfruttamento! Questo era quanto volevamo comunicare e forse anche il nostro errore. Non dico che l'operazione fu un fallimento: l'ambientazione scenica era veramente suggestiva, sembrava una foresta, e inizialmente fu anche apprezzata dagli operai stessi.
Il dato importante di tutta l'operazione fu il riconoscimento del Premio Piazzetta, che era un premio che nasceva nell'ordine della pittura e che in quel momento cambiava la sua destinazione rivolgendosi ad una proposta che interveniva su una realtà come quella di Sesto San Giovanni.
Non solo dunque l'uscita dal tracciato, dalla consuetudine pittorica, ma anche l'attenzione per una realtà di base: la Milano dove non si produceva moda, ma ferro. A Sesto San Giovanni erano le fabbriche, le fonderie, ecc...Una scelta che segnava un cambiamento nelle intenzioni culturali di valorizzare esperienze estetiche rivolte al sociale.

**D. V. :** *Come mai secondo voi esperienze come queste, che godevano dell'attenzione pubblica o che, in altri casi, erano in grado di intrattenere livelli di trattativa con le istituzioni (come il Laboratorio di Comunicazione Militante) e che sono state riconosciute dalla Biennale del 1976, si sono esaurite senza avere un seguito nella storia dell'arte?*

**F. F. :** Credo che una delle ragioni fosse in primo luogo che non chiedevamo il supporto dei critici. Nel nostro contesto, nonostante alcuni interessamenti, la figura del critico rimaneva secondaria.
L'altra ragione è da individuare nella difficoltà a produrre materiali per documentare le nostre iniziative, a causa della nostra autonomia e scarsità di fondi a disposizione.

**G. G. :** C'è da dire anche che certe esperienze erano più legate al *Movimento,* quello studentesco, che non al mondo dell'arte. In quel contesto in cui si mettevano in discussione tutti i valori, in cui la protesta e la contestazione dilagavano dalle fabbriche alle scuole, alle università; gli intellettuali e gli artisti erano necessariamente chiamati in causa e dovevano prendere una posizione, rispetto al conflitto e rispetto al loro intervento, al loro ruolo nel sociale. E fu da qui che nacquero i collettivi e i gruppi artistici: sulla discussione intorno alla partecipazione a questa contestazione generale.

**D. V. :** *Perchè quindi secondo voi ci si è smessi di interrogare su certe questioni?*

**G. G. :** Si sono affermate nuove parole d'ordine rispetto alla contestazione; si è affermato un modo di pensare che era figlio del fascismo, figlio della Democrazia Cristiana, figlio di un sistema d'ordine.

**D. V. :** *A Milano negli anni Settanta c'erano altre realtà che agivano su una proposta di presenza alternativa, come la* Fabbrica di Comunicazione*. Vi è capitato di avere un'esperienza all'interno di questa occupazione o di uno dei progetti che hanno realizzato?*

**F. F. :** Veramente no, lì c'era il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, che fece una bellissima mostra bellissima alla Besana, dove mettevano in evidenza come una fotografia inserita in un determinato contesto, su un giornale, in prima pagina o meno, e in una certa relazione con il testo, potesse diventare veicolo di altri messaggi oltre a quelli di cronaca narrati.

**D. V. :** *Quali erano invece i rapporti e le relazioni con l'altra faccia del sistema artistico italiano: l'Arte povera e la struttura artistica di mercato in generale?*

**F. F. :** Opere splendide quelle dell'Arte Povera e artisti molto in gamba. Quello dell'Arte Povera fu un movimento importante e anche molto sostenuto. Si trattava di un altro circuito: un circuito distinto. Il loro contributo è stato risolutivo sul piano del

linguaggio perché definirono un altro modo di porsi come artisti. Tuttavia l'Arte Povera era cosa diversa dal collettivo, che si poneva la questione sul ruolo dell'artista e sulle possibilità di azione per cambiare qualcosa nella società, non solo nel sistema dell'arte.



**Figura 120 - Collettivo Lavoro Uno, Marzo 43, olio su tela, 1973**



**Figura 121 - Pellizza da Volpedo, Il quarto stato, olio su tela, 1898-1901, Milano Galleria d'Arte Moderna**



**Figura 122 - Renato Guttuso, Funerali di Togliatti, olio su tela, Bologna, Galleria d'Arte Moderna**

# BIBLIOGRAFIA
# E
# WEB GRAFIA

## Monografie e saggi


AA.VV. *Teorie e Pratiche della critica d'arte*, atti del convegno "Critica 0", Montecatini, 1978, a cura di Egidio Mucci e Pierluigi Tazzi, Milano, Feltrinelli, 1979

AA. VV. *La pittura in Italia, Il Novecento/2, 1945-1990,* Milano, Electa, 1993

AA. VV: *Millenovecentosettantasette,* ( Bascetta, Dominijanni, Gagliardi, Grispigni, Iacono, Ilardi, Liperi, Banconi, Nicolini, Piperno, Rossanda, Virno) Roma, Manifestolibri, 1997.

AA. VV., *Crisi della rappresentazione e iconoclastia nelle arti dagli anni Cinquanta alla fine del secolo,* a cura di Bonotto, Luigi; Guderzo, Mario; Melchiori, Rberto; Santi, Tiziano; Simonetti, Gianni-Emilio. Testi di Baj, Enrico; Bandini, Mirella; Baroni, Vittore; Coronati, Martina; Dehò, Valerio; Di Maggio, Gino; Hegyi, Lòràn‌d; Marinotti, Paolo; Mascelloni, Enrico; Migliorini, Ermanno; Ricaldone, Sandro; Romano, Carlo; Blisset, Luther; SPUR. Roma, Derive Approdi, 1999

AA. VV. *Del Contemporaneo, saggi su arte e tempo,* Milano, Bruno Mondandori, a cura di Federico Ferrari, 2007 (interventi di Jean-Luc Nancy, Gorge Didi-Huberman, Nathalie Heinich, Jean-Christophe Bailly)

AA. VV: *Avete pagato Caro, non avete pagato tutto. La rivista "Rosso" (1973-1979),* Roma, Derive Approdi, biblioteca dell'operaismo, 2008 (Tommaso De Lorenzis, Valerio Guizzardi, Massimiliano Mita)

AA. VV, *L'arte della Sovversione, Multiversity: pratiche artistiche contemporanee e attivismo politico,* a cura di Marco Baravalle, (Maurizio Lazzarato, Antonio Negri, Judith Revel, Marco Scotini, Angela Vettese…) Roma, Manifestolibri, 2009.

AA.VV, *Anni '70, l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, a cura di Cristina Casero, Elena Di Raddo. - Cinisello Balsamo, Silvana, 2009

Adorno, W. Theodor; Horkheimer, Max. *Dialettica dell'Illuminismo*. Torino, Einaudi. 1966

Agnetti, Vincenzo, *Crisi del linguaggio, ironia e contaminazione dei significanti per denunciare l'abuso del potere sulle parole*, 2^ ed. (tesi di Vincenzo Agnetti, Testo critica di Tommaso Trini, prefazione di Achille Bonito Oliva), Milano, Gianpaolo Prearo Editore, 2008 (Milano, Gianpaolo Prearo Ed. 1972)

Alinovi, Francesca, "La crisi dell'opera e il progetto di superamento dell'arte negli anni '50", in, AA. VV., *L'arte in Italia nel secondo dopoguerra*, a cura di Barilli, Renato, Bologna, Il Mulino, 1979.

Anceschi, Luciano, *Autonomia ed eteronomia dell'arte – Il progetto di una teoria estetica 'aperta*', 1^ ed. Firenze, Vallecchi, 1959 (Milano, Garzanti, 1976)

Argan, Giulio Carlo, "La crisi dell'arte come scienza europea"*,* cap. VII, in *L'arte Moderna*, 1^ ed., Firenze, Sansoni 1970, (16^ ed. 1989),

Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1969, ed. it. *Il pensiero visivo*, Einaudi, Torino, 1974.

Augé, Marc, *Non luoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità,* Milano, Eléuthera, 1993 (*Non-lieux,* Seuil, 1992)

Baj, Enrico; Virilio, Paul, *Discorso sull'orrore dell'arte,*Milano, Elèuthera, 2002.

Balestrini-Moroni, *L'orda d'oro 1968-1977. La grande ondata rivoluzionaria e creativa politica ed esistenziale*, 1^ ed. Milano, SugarCo, 1988 (Milano, Economica Feltrinelli, 2007)

Bandini, Mirella, *L'estetico, il politico. Da Cobra all'Internazionale Situazionista 1948/1957,* Milano, costa & nolan, 1999 (Roma, Officina edizioni, 1977).

Baudrillard, Jean, *La società dei consumi*, ed. italiana, Bologna, Il Mulino, 1976.

Baudrillard, Jean, *All'ombra delle maggioranze silenziose*, ed. italiana, Bologna, Cappelli, 1978.

Benjamin Walter, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica, arte e società di massa*, raccolta di scritti, Torino, Einaudi, 2000 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, 1955).

Bicocchi, Maria Gloria, *Art/Tapes/22. TraFirenze e SantaTeresa dentro le quinte dell'arte ('73/'87),*Venezia, Cavallino, Collezione "Arte", 2003.

Bonfigiloli, Rossella (a cura di), *Frequenze barbare: Teatro Ambiente, Cinema, Mass Media, Metropoli, Musica, Pornografia nel Carrozzone Magazzini Criminali Prod*., Firenze, La casa Usher, collanina "I quadri Usher", 1981

Bracher, Karl Dietrich, *Il Novecento, secolo delle ideologie,* Bari, Laterza, 2008 ("Zeit der Ideologien", 1982).

Brandi, Cesare, *Teoria del restauro,* Torino, PBE, 1977 (I ed. pubblicata in "Edizioni di Storia e letteratura, 1963).

Calvesi, Maurizio, *Le due Avanguardie, dal futurismo alla pop art*, Bari, Laterza, 1981.

Caramel, Luciano, *Arte come creazione di forme nuove, avanguardie, teorie dell'immagine della critica, concetto di arte*, Pisa, Giardini editori e stampatori, 1980.

Carboni, Massimo, *Il sublime è ora*, Roma, Castelvecchi, 1993.

Caroli, Flavio, *La politica dell'arte- fra creatività e istituzioni: l'arte e l'artista nella società dei consumi,* Garzanti, 1976.

Carpenter, Edmund e McLuhan, Marshall, eds, *Explorations in communication*, Beacon Press, Boston Mass., 1960 (trad. It. di Ambrosiani *La Comunicazione di massa*, scritti raccolti a cura di Edmund Carpenter e Marshall McLuhan, con introduzione di Armando Plebe, Firenze, La nuova Italia ed., 1966).

Germano Celant, Germano Celant, *Precronistoria 1966-69,* Centro DI Firenze, 1972

Celant, Germano, *Offmedia, nuove tecniche artistiche: video, disco libro*, Bari, Dedalo, 1977.

Chiurazzi, Gaetano, *Il postmoderno,* Milano, Bruno Mondadori, 2002 (Torino, Paravia, 1999).

Crispolti, Enrico, *Arti visive e partecipazione sociale. 1. Da Volterra '73 alla Biennale del 1976*, Bari, De Donato, 1977.

Crispolti, Enrico, *Extra media: esperienze attuali di comunicazione estetica*, e contributi di Gianfranco Baruchello, Torino, Studio Forma, 1978.

Crispolti, Enrico, "Anni dello smarginamento e della partecipazione", in *La pittura in Italia, Il Novecento/3, Le ultime ricerche*, volume a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1994, pp. 17-156.

Crispolti, Enrico, "Gli anni del disimpegno e del disinganno", in *La pittura in Italia, Il Novecento/3, Le ultime ricerche*, volume a cura di Carlo Pirovano, Milano, Electa, 1994, pp. 158-261.

Cristallini, Elisabetta *Avanguardie nel dopoguerra 1945-52*, Roma, Lithos editrice, 1999.

De Luna, *Le ragioni di un decennio - 1969 - 1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria*, Milano, Feltrinelli, 2009.

De Micheli, Mario, *Le avanguardie artistiche del Novecento,* (Milano, A. Schwarz, 1959), 36ª ed. Milano, Feltrinelli.

Debord, Guy, *Commentarii sulla società dello spettacolo*, (*La societé du spetacle,* Parigi, 1967), con introduzione di Carlo Freccero e Daniela Strumia, Milano, Baldini & Castoldi, 1997

Deleuze, Gilles, *Lo strutturalismo,* (A quoi reconnait-on le structuralisme?, Hachette, 1973), ed. italiana, Milano, SE - Piccola Enciclopedia, 2004,

Derrida, Jacques, *Margini della filosofia,* (*Marges de la philosophie*, Paris, Editions de Minuit, 1972), Torino, Biblioteca Einaudi, 1997

Dewey, John, *L'arte come esperienza,* (1ª ed. italiana, Firenze, La Nuova Italia, 1951), Palermo, Aesthetica edizioni, 2007, a cura di Giovanni Matteucci.

Dorfles, Gillo, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi, dall'informale al neo-oggettuale*, (Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1961), 16ª ed., Milano, Universale Economica Feltrinelli, 1999.

Dorfles, Gillo; Vettese, Angela, *Arti Visive, Il Novecento, protagonisti e movimenti*, Tomo 3A, Bergamo, Atlas, 2001.

Dorfles, Gillo; Vettese, Angela, *Arti Visive, Il Novecento, percorsi tematici*, Tomo 3B, Bergamo, Atlas, 2001.

Fedi Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano: ideologie e percorsi, 1968-1985,* Milano, Edizioni Endas, 1986, supplemento a Panorama Lombardia, n. 31 – sett. 1986.

Fisher, Hervé, *Teoria dell'arte sociologica,* con introduzione di Franco Torriani, Milano, La Salamandra, 1979.

Fratelli, Maria; Rusconi, Paolo, "Il Mercato" in AA. VV. *La pittura in Italia, Il Novecento/2, 1945-1990,* Milano, Electa, 1993, pp 592-598.

Foucault, Michel, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane,* (*Les Mots et les Choses*, Paris, Gallimard, 1966), Milano, BUR, 1998.

Foucault, Michel, *L'archeologia del sapere* (1969); traduzione di Giovanni Bogliolo. - 2. ed. - Milano : Biblioteca Universale Rizzoli, 1969

Foucault, Michel, *Questo non è una pipa,* (*Ceci n'est pas une pipe,* s.l., Editions Fata Morgana, 1973), Milano, SE, 1988

Foucault, Michel, *La strategia dell'accerchiamento, conversazioni e interventi, 1975-1984,* (*Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994). Palermo, Duepunti, 2009.

Foucault, Michel, *Sicurezza, territorio, popolazione. Corso al Collége de France, 1977-1978,* (*Sécurité, Territoire, Population*, Seuil, Gallimard, 2004), Milano, Feltrinelli, collana, "Campi del sapere", 2ª ed. it. 2007.

Gruber, Klemens, *L'avanguardia inaudita. Comunicazione e strategia nei movimenti degli anni Settanta,* Milano, costa&nolan, 1997 (*Die zerstreute Avantgarde*, città non indicata, Bohlau,1989)

Hauser, Arnold, *Storia Sociale dell'Arte* (1ª ed. italiana, Torino, Einaudi, 1955-56), 5ª ed. Torino, Einaudi, 1973.

Hauser, Arnold, *Le teorie dell'arte. Tendenze e metodi della critica moderna,* (1ª ed. italiana, 1969), Tonino, Einaudi, 1979.

Hauser, Arnold, *Arte popolare, di massa e d'avanguardia* (1^ ed. italiana, Torino, Einaudi, 1977), Torino, Einaudi, 2ª ed., 1979

Lancioni, Daniela, *Roma in mostra 1970-1979, materiali per la documentazione di mostre, azioni performance, dibattiti,* Roma, Edizioni Joyce & Co. 1995.

Lancioni, Daniela, *Archivio Anni '70 (I, III-IV)*, *Dematerializzare l'arte*, in "Opening", nn. 23, 25, 28, 1994-1996

Lombardo, Sergio, *L'avanguardia difficile*, Roma, Lithos Editrice, 2004

Maffei, Giorgio, *Riviste d'arte d'avanguardia: editoria negli anni Sessanta e Settanta in Italia*, Giorgio Maffei, Patrizio Peterlini, con la collaborazione di Marco Bazzini, Milano, Sylvestre Bonnard, 2005.

Maffesoli, Michel, *Il tempo delle tribù: il declino dell'individualismo nelle società di massa,* (Le temps des tribus, Paris, 1988), Roma: Armando, 1988

Mania, Patrizia, *L'arte imperfetta,* Roma, Editori Riuniti, 2008.

Mania, Patrizia, *Imperfetta - Orizzonti dell'arte contemporanea europea,* Roma, Bulzoni editore, 2010.

Marcuse Herbert, *L'uomo a una dimensione,* (1964, 1ª ed. Italiana, Torino, Einaudi, 1967), 3a ed. Torino, Einaudi, 1999.

Mari, Massironi, Castellani, Boriani: *Un rifiuto possibile,* (1968), Almanacco Letterario Bompiani 1969.

Mazzoni Grazia, *Il postmoderno e la critica,* Milano, Guerini e Associati, 1988

Meister, Albert, *Sotto il Beabourg,* (*La soi-disant utopie du centre beauborg*, Paris, Edition Entente, 1976), Milano, Elèuthera, 1988.

Meloni, Lucilla, *L' opera partecipata : l'osservatore tra contemplazione e azione*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2000.

Meloni, Lucilla, *Gli Ambienti del Gruppo T: Arte immersiva, arte interattiva*, Milano, Silvana editoriale, 2004

Meloni Lucilla, *MID – Alle origini della multimedialità dall'arte programmata all'arte interattiva*, Milano, Silvana editoriale, 2007

Meloni, Lucilla, "L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione Militante e di Videobase" in *L'esperienza dell'arte. Il sentire contemporaneo tra immagine, suono, informazione, trasmissione* (a cura di L. Meloni, S. Perna, M. Vergiani con S. Galmuzzi), Atti del Convegno, PAN- Palazzo delle Arti Napoli, 17-18-19 dicembre 2010, Electa-Mondadori 2010, pp. 31-51.

Menna Filiberto, *La linea analitica dell'arte moderna,* (1ª ed. Einaudi, Torino, 1975, 3ª ed. PBE, Torino, 2001.

Menna, Filiberto (a cura di) *Ufficio per l'immaginazione preventiva,* Cat. mostra, *Ufficio per l'immaginazione preventiva,* Roma, Galleria d'Arte Permanente, ed. Morani, 1976

Migliorini Ermanno, *Conceptual Art,* Firenze, Edizioni d'Arte il Fiorino, 1972

Montani, Pietro, *Arte e verità dall'antichità alla filosofia contemporanea*, Bari, ed. Laterza, 2002.

Pettena, Gianni, *Architettura Corretta*, Mantova, ed. Casa del Mantenga, 1981, distribuzione Centro DI. Cat. mostra, Mantova, Palazzo Tè, 17 feb.-8 mar. 1981.

Poli Francesco, *Minimalismo, Arte Concettuale, Arte Povera,* (1^ ed. italiana, Bari, Laterza, 1995), 5^ ed. Bari, Laterza, 2002.

Politi, Giancarlo, "La Biennale di Venezia", in *Flash Art*, n. 68-69, ott-nov 1976, Milano, pp. 13-16.

Prestinenza Puglisi, Luigi, *This is Tomorrow, avanguardie e architettura contemporanea*, , Torino, Testo&Immagine, collana, "Controsegni 5", saggistica, 1999.

Raunig, Gerald, *Mil Maquinas,* Madrid, Traficantes de suenos, 2009

Riout, Denys, *L'arte del ventesimo secolo – Protagonisti, temi, correnti*, ed. Italiana, Torino, Einaudi, 2000.

Roszak, Theodore, *La nascita di una controcultura,* ed. italiana, Milano, Feltrinelli, 1971.

Salaris-Echaurren, *Controcultura in Italia (1967-1977). Viaggio nell'underground*, Milano, Bollati Boringhieri, 1999.

Salaris, Caludia, *Il movimento del Settantasette. Linguaggi e scritture dell'ala creativa*, Bertiolo, AAA Edizioni, 1997.

Gianni Sbrogiò e Devi Sacchetto (a cura di), *Quando il potere è operaio. Autonomia e soggettività politica a Porto Marghera (1960-1980)*. Manifestolibri, Roma, 2009

Scarpelli, Filippo (a cura di per l'ed. italiana) *L'internazionale situaizonista, la vera scissione,* Roma, Manifestolibri, 1999 (*Internationale Situationniste, La Véritable Scission dans l'Internationale,* città non indicata, Librair Arthème Fayard, 1998)

Schraenen, Guy, *Out of print: An archive as artistic concept*, Bremen, Neues Museum Weserburg, Archive for Small Press & Communication, 2001. Pubbl. in occasione della mostra itinerante tenuta a Brema, Chatou, Barcellona nel 2001 e a Lubiana, Zagabria, Porto, Erlangen nel 2002.

Scudero, Domenico, *Avanguardia nel presente,* in "Artisticamente", collana diretta da Simonetta Lux, Roma, Lithos ed. 2000.

Seth Siegelaub (a cura di) *Carl Andre, Robert Barry, Douglas Huebler, Joseph Kosuth,Sol LeWitt, Robert Morris, Lawrence Weiner*, anche noto come *Xeroxbook*. Ed. New York, Siegelaub / Wendler, dicembre 1968. 186 fogli. 21 x 27.5 cm. Carta fotocopiata e stampata. Tiratura di 1000 "A book exhibition in which each of the 7 artists were asked to make a 25-page work on 8 1/2" x 11" paper, which was then photocopied and printed".

Sini, Carlo, *I filosofi e le opere, l'età contemporanea,* (Milano, Principato, 1979), Milano, Principato, 1992.

Smith, Owen F., *Fluxus: the History of an Attitude*, San Diego State University Press, San Diego, CA, 1998.

Steiner, *VerePresenze, contro la cultura del commento, una difesa del significato dell'arte e della creazione poetica*, (*Real Presence,* 1989), Milano, Garzanti, 1999

Strano, Carmelo, *Gli anni Settanta, gli orientamenti dell'arte occidentale tra società, pensiero, tecnologia,* Skira, 2005, Milano.

Vergine, Lea, *Attraverso l'arte, pratica politica. Pagare il '68,* Roma, Arcana Editrice, 1976.

Lea Vergine, *L' arte in gioco: la funzione del critico e il ruolo dell'artista: dal '68 ad oggi vent'anni di critica militante*, Milano, Garzanti, 1988

Vergine, Lea, *L'arte in trincea, lessico delle tendenze artistiche 1960-1990,* 1^ ed. Milano, Skira, 1996 (2^ ed. Milano, Skira, 1999).

Venturi, Lionello *Storia della critica d'arte* (1^ ed. Roma, Edizioni U, 1945, collana: collezione giustizia e libertà), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000.

Vinca Masini, Lara, *Arte Contemporanea, La linea dell'unicità; La linea del Modello, voll. I-IV,* Firenze, Giunti, 1989.

## Cataloghi


AA. VV. *Vitalità del negativo nell'arte italiana 1960/70,* , catalogo a cura di Achille Bonito Oliva, con testi di Giulio Carlo Argan, Alberto Boatto, Filiberto Menna, Maurizio Calvesi, Cesare Vivaldi, Gillo Dorfles, Firenze, CENTRO DI, 1970. Cat. della mostra tenutasi a Roma, Palazzo delle Esposizioni 1970/1971

AA. VV. *X QUADRIENNALE NAZIONALE D'ARTE*, a cura di Bonito Oliva, Achille, Roma, Stefano de Luca Editore, 1972. Catalogo mostra: Roma, Palazzo delle Esposizioni, nov. 1972 – mag. 1973.

AA. VV. *36. Esposizione Biennale Internazionale d'Arte, Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1972. Catalogo a cura dell'Archivio storico d'arte contemporanea. Con testi di Francesco Arcangeli Renato Barilli.

AA. VV. *Documenta 5 : Befragung der Realitat Bildwelten heute : Kassel 30. Juni bis 8. Oktober 1972 Neue Galerie Schone Aussicht, Museum Fridericianum Friedrichsplatz,* Kassel, Verlag Documenta, 1972

AA. VV. *Groupe de recherche d'art visual 1960 1968 GRAV*, a cura di Caramel Luciano, Milano, Electa editrice, 1975. Catalogo della mostra Lago di Como, 20-30 settembre 1975.

AA. VV, *37. Biennale di Venezia 1976 – Settore arti visive. Ambiente, Partecipazione, strutture culturali,* Venezia, La Biennale di Venezia, 1976, a cura di Vittorio Gregotti. Con testi di Enrico Crispolti et al..

AA. VV. *38 Biennale di Venezia, 1978, Dalla natura all'arte, dall'arte alla natura.* Cat. generale, Venezia, La Biennale di Venezia, 1978. Con testi di Luigi Carluccio, Enrico Crispolti, Lara-Vinca Masini, Achille Bonito Oliva, et al.

AA. VV. *39 Biennale di Venezia, 1980, L'arte negli Anni Settanta*, cat. generale, Milano, Electa, 1980. Con testi di Achille Bonito Oliva, Harald Szeeman et al.

AA. VV. *Critica 0. Convegno europeo sui problemi della critica d'arte, rassegna internazionale della rivista d'arte specializzata*, Montecatini Terme, maggio 1978, catalogo a cura di John H. Liesveld, Egidio Mucci, Pier Luigi Tazzi, Pubblicazione, S. l., s. n., 1980, Borgo a Buggiano, Baggiano, Vannini.

AA. VV. *Linee della ricerca artistica in Italia 1960-1980*, a cura di Ponente, Nello; Roma, de Luca ed., 1981. Catalogo della mostra, Roma, Palazzo delle Esposizioni, 1981.

AA. VV. *Nascita di una morfologia costruttiva, Firenze 1972. Storia e presenze. Mostra di opere e documenti*, Firenze, Sala Lorenzo, 13 febbraio - 12 marzo 1999, [S .l. : s. n.], San Giovanni Valdarno, Tip. valdarnese stampa, 1999, 46 p., ill., 24 cm.

AA. VV. *La parola come immagine e come segno : Firenze, storia di una rivoluzione colta, 1960-1980*, Ospedaletto (PI), Pacini, 1999, 191 p. : ill. ; 24 cm, coll. "Appunti di arte toscana del Novecento", n. 4, cat. mostra tenuta a Monsummano Terme nel 1999

AA. VV. *L'ordinamento sensibile: ricerche estetico concrete e i gruppi autogestiti 1970/1980,* a cura di Beringheli G. Aosta, Regione Autonoma Valle d'Aosta 2000. Cat mostra tenuta dal 6 al 28 maggio 2000 presso Tour Fromage di Aosta.

AA.VV. *Memoria ribelle II edizione - addio lugano bella - parole immagini sguardi suoni suggestioni schegge dai '70*, padiglione America latina, Napoli, edizioni Morra, 2003.

AA. VV. *Arte in videotape: art/tapes/22, collezione ASAC-La Biennale di Venezia: conservazione, restauro, valorizzazione,* a cura di Cosetta G. Saba, Cinisello Balsamo, Silvana, 2007

AA.VV. *Pop Art 1956-1968*, a cura di Walter Guadagnini, Silvana Editoriale, Milano, 2007. Cat. Mostra *Pop Art 1956-1968,* Roma, Scuderie del Quirinale, 2007-2008

AA.VV. *Anni settanta, il decennio lungo del secolo breve*, a cura di Marco Belpoliti, Gianni Canova, Stefano Chiodi, La Triennale di Milano, Milano, Skira, 2007.

Bicocchi, Maria Gloria, *Tra Firenze e Santa Teresa: dentro le quinte dell'arte ('73-'87) : art-tapes-22*, Venezia, Edizioni del Cavallino, 2003

Bonito Oliva, Achille, *CONTEMPORANEA*, mostra realizzata da Gli Incontri Internazionali d'Arte. Roma, Parcheggio di Villa Borghese, Nov. 1973/ Feb. 1974, Firenze, Edizioni CENTRO DI, 1973.

Celant, Germano*, Identité italienne, L'art en Italie depuis 1959,* Parigi, Centre Georges Pompidou; Firenze, Centro DI, 1981. Catalogo della Mostra tenuta a Parigi nel 1981.

Crispolti, Enrico, *L'ambiente come sociale: proposte, azioni, esperienze, documenti per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale,* Venezia, La biennale, 1976, cat. mostra, Padiglione centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio-10 ottobre 1976.

Crispolti, Enrico (a cura di), *Ambiente come sociale. Proposte / azioni / esperienze. Documenti di una ricerca per nuovi modi di intervento creativo nell'ambiente sociale. Padiglione Centrale ai Giardini di Castello, 18 luglio – 10 ottobre 1976*, Venezia, La Biennale, 1976

Meloni, Lucilla, *L'opera partecipata: Sergio Lombardo, Paolo Monti ...* / , S.l. : s.n., 1998, cat. mostra tenutasi a Roma negli spazi della Sala 1 (Scala Santa) dal 9 marzo all'11 aprile 1998.

Meloni, Lucilla, *Gli Ambienti del gruppo T, arte immersiva, arte interattiva*, Milano, Silvana editoriale, 2005. Catalogo della mostra tenuta a Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna, 14 dicembre 2005-21 maggio 2006.

Micacchi Dario, *Immaginazione e potere. Pittura, scultura e design in una esperienza di gruppo in Umbria....*, Roma, Editori riuniti, 1973, cat. della mostra tenuta a Gualdo Tadino nel 1973.

Gabriele Schor, *Donna: Avanguardia femminista negli anni '70 dalla Sammlung Verbund di Vienna,* Milano, Electa, 2010, catalogo della mostra tenuta alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, 2010.

## Articoli su rivista

Bandini Mirella, "Quegli anni Settanta a Torino", in, *Flash Art*, n.162, giugno/luglio 1991, pp.87-92.

Bellini, Andrea, "Meglio in gruppo che in comitiva", in *Il Giornale dell'Arte Contemporanea,*suppll. n.1 a "Il Giornale dell'Arte", n. 196, febbraio 2001.

Coen Vittoria, Bologna Anni Settanta, in, *Flash Art,* n.154, febb./mar. 1990, pp.78-85.

Lancioni Daniela, "Archivio anni 70", in, *Opening*, n.23, ottobre 1994, pp.20-21.

Lancioni Daniela, "Archivio anni 70 II", in, *Opening*, n.24, febbraio 1995, p.26.

Lancioni Daniela, "Archivio anni 70 III", in, *Opening*, n.25, estate 1995, p.19.

Lancioni Daniela, "Dematerializzare l'arte - Archivio anni 70 IV", in *Opening*, n.28, aprile 1996, pp.9-11-

Ugo La Pietra, Fabbrica di Comunicazione in "Spazio Arte", Roma, gennaio marzo 1977, n. 8 p. 17

Munari, Bruno, "*Dall'individualismo al collettivismo"*, in *Arte Centro 75,* aprile-Giugno, 1975

Negri, Antonio, *Fabbriche del soggetto,* in "XXI secolo, rivista bimestrale di politica e cultura", n.1, sett-ott. Carrara, 1987, pp. 1-245.

Piqué Floriana, "Torino anni Settanta", in *Flash Art*, n.162, giugno/luglio 1991, pp.93-102.

Tazzi Pier Luigi, “L'Isola Firenze- Firenze anni Settanta raccontata da un'abitante che ha posto nell'isola il proprio punto di osservazione", in, *Flash Art*, n.136, dic.1986 - genn. 1987, pp.30 - 34.

Vivaldi, Cesare, *Gli anni Sessanta a Roma e in Italia, Roma anni '60 riflusso o storia?*, in “Flash Art”, Milano, 1983, n. 112 marzo , p.41 – pp. 40-43.

## Dizionari e fonti enciclopediche

AAVV, *Contemporary Artists*, Chicago and London, St James Press, 1989.

Kostelanetz, Richard, *A dictionary of the Avantgardes*, New York, II ed, Schirmer Books, 2000.

Corgnati, Martina; Poli, Francesco, *Dizionario dell’arte del Novecento*, Milano, Bruno Mondadori ed., 2001.

AA. VV. Encyclopedia of Music in the 20th Century, Chicago-Londra, Fitzroy Dearborn Publisher

## Articoli su web

Meloni, Lucilla, “I luoghi del conflitto nei linguaggi dell’arte”, *Aperture*, n. 16, 2004 (http://www.aperture-rivista.it/).

Meloni, Lucilla, “L’immagine tra informazione e controinformazione: l’esperienza del ‘Laboratorio di Comunicazione Militante’, e di ‘Videobase’ ”, in *Da Napoli, periodico del Pan,Centro Archivi Multimediali, documentazione delle arti*, 0, 2009 (http://www.palazzoartinapoli.net/)

Elisabeth Steger, “Radical easthetical”, in *transform.eipcp.net*, 7/03/08 (http://transform.eipcp.net/correspondence/1198604273#redir)

## Siti web

http://arteideologia.interfree.it
(Tommaso Trini e Carmelo Romeo, con esperienze del Gruppo di Coordinamento)

http://www.morfologiacostruttiva.com
(Morfologia costruttiva)

http://www.wikiartpedia.org/index.php?title=Astrattismo_a_Firenze
(Studio d’arte Il MORO)

http://associazioni.comune.firenze.it/ilmoro/

(Studio d'arte Il MORO)

http://www.mamco.ch/expositions/fichiers/zona.html
(MAMCO Museum, mostra, *Zona People 1974/1985, Non profit art space/Firenze*)

http://egressfoundation.net/egress/index.php?option=com_content&view=article&id=64&Itemid=310
(Egress Foundation, - THE SIEGELAUB COLLECTION AND ARCHIVE)

http://www.farememoria.it/
(Giovanni Rubino, Mortedison, 1973)

# Pubblicazioni edite o curate dei collettivi autogestiti

## Gruppo di Coordinamento

Gruppo di Coordinamento (a cura di), *S.p.a,*, Roma, 1975 (1972-75). Raccolta delle serigrafie e ciclostilati, eseguiti ad opera di numerosi artisti, per documentare le azioni realizzate nel corso dell'iniziativa "Società per Azioni" (1972-1975). La raccolta è sul modello dello *xerox-book* di Seth Siegelaub, New York, 1968. Una copia è conservata presso la biblioteca della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, ed è classificata come catalogo di mostra.

Gruppo di Coordinamento (a cura di), *Imprinting, rivista di sperimentazione e linguaggio,* 1975-1979. Si tratta di un volume a copertina rigida, che raccoglie tutti i numeri usciti della rivista. Più che una rivista, una fanzine, perché priva dell'autorizzazione del tribunale. Sono in tutto 29 numeri, ordinati con le lettere dell'alfabeto: A, B, C, D, E,F, G, H, I…..U, XYZ, V, WX, W, X, Y, Z SOC. Ogni numero è suddiviso i due parti I e II. L'intero volume contiene i contributi di Vincenzo Agnetti, Art&Language, Carlo Maurizio Benveduti, Gianni Blanco, Aldo Braibanti, Ian Burn, Alberto Caronna, Tullio Catalano, Giuseppe Chiari, Claudio Cintoli, Ettore Consolazione, Bruno Corà, Elvira de Luca, Pippo di Marca, Alberto Faietti, Franco Falasco, Paolo Ferri, Nino Gianmarco, Alberto Grifi, Gruppo di Coordinamento, La Linea d'Ombra, Fabio Mauri, Cesare Milanese, Paolo Morawsky, Mario Moroni, Giulio Paolini, Mimmo Pesce, Mimma e Vettro Pisani, Mel Ramsden, Carmelo Romeo, Harold Rosenberg, Terry Smith, Luciano Trina, Fosco Valentini, Andrea Volo, Mariano Zela. Sono citati i testi e i documenti di APEP (Agencia de Erensa Espana Popular), Louis Argon, Antonin Artaud, Banca Nazionale dell'Agricoltura - 12.12.1969, Amedeo Bordiga, Eliane Bouquei, Aldo Braibanti, André Breton, Giordano Bruno, Massimo Cacciari, Alberto Cinese "cfr. dibattito sulla cultura popolare 8.3.1976", Renzo del Carria, Eduardo del Rio (Rius), Paul Eluard, Friederic Engels, FLE (Fronte di Liberazione Eritreo) FLM, Giulio Girardi, Antonio Gramsci, Clarissa Henry, Marc Hillel, Julia Kristeva, Nicolai (Vladimir I.U.) Lenin, Lee Locwood, Lucio Lombardo Radice, Emilio Lussu, Karl Marx, cfr. "N.d.R.", Mao Tse Tung, Pier Paolo Pasolini, Benjamin Peret, Wilhelm reich, Paolo Spriano, Palmiro Togliatti, Pierre Unik. Il catalogo risulta come "Autoedizione imprinting / partecipazione editoriale BIANCOeNERO, Roma"[332].

Gruppo di Coordinamento, *Aut trib 17139,* Roma, 1978-1983, numm. 1-8

[332] Risulta nelle biblioteca d'arte dei musei civici di Torino, Alla quadriennale Romana c'è un fascicolo, con I contributi di Andrea Volo.

**Studio d'arte il Moro**

*1^ Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia*, Firenze, Edizioni Studio d'Arte il Moro, 1980, Catalogo della mostra *1^ Rassegna dei gruppi autogestiti in Italia,* promossa e organizzata dallo studio d'arte il Moro (Firenze, 1980) in occasione dei dieci anni di attività dello spazio. Il catalogo raccoglie senza modifiche sostanziali i contributi dei collettivi che hanno preso parte all'iniziativa. Non sono contributi originali, come le serigrafie, ma la riproduzione in stampa della presentazione che ciascun gruppo ha fatto di sé e del progetto presentato per l'occasione. Attualmente il catalogo è riportato nell'archivio *Il Moro – Archivio Arti visive* come a cura dei gruppi partecipanti e di Nadia Benelli, Mauro Bini, Paolo Favi, Farizio Gori, Bruno Pecchioli, Piero Viti

*Nascita di Una Morfologia Costruttiva*, "Manifesto" pubblicato in occasione della mostra Ugo Barlozzetti, 1973[333], Archivio Arti Visive, Il Moro, Firenze, Via del Bersaglio 8r, 50133 Firenze.

*Firenze/ricerca. Arti visive, documenti dal dopoguerra ad oggi,* Firenze, ed. Studio d'arte il Moro, 1985 (III, 385 p. : ill. ; 35 cm), Dossier a Cura di Fabio Gori e Mauro Bini, con collaborazione di Paolo Favi, Bruno Pecchioli, Piero Viti. Edizione in collaborazione con l'Assessorato alla Cultura del Comune di Firenze

*Una situazione fiorentina: Mauro Bini, Paolo Favi, Fabrizio Gori, Bruno Pecchioli,* a cura di Corrado Marsan, Firenze, Edizioni Studio d'arte Il moro, 1987 ([15] c. : ill. ; 24 cm BN 88-9670).

*Mail Art, Mostra internazionale*, Cat. della mostra, organizzata dallo Studio d'Arte il Moro, in collaborazione con l'Assessorato alla cultura del Comune di Firenze, Firenze, 7/20 gennaio 1989. Cat. a cura dello Studio d'Arte Il moro di Firenze. Firenze, ed Studio d'arte Il moro-Centro culturale autogestito. 1989.[334]

*Mauro Bini, un percorso artistico. Opere degli anni Sessanta,* catalogo della mostra tenuta a Firenze nel 1990, presso lo Studio d'Arte Il Moro, 28 aprile -10 maggio 1990. Firenze, ed Studio d'Arte il Moro, 1990.[335]

*Il Moro/Arti Visive – Vent'anni di attività. 1970-1990*. Introduzione di Pierpaolo Castellucci a cura del Direttivo dello Studio d'arte il Moro, 1990[336], Firenze ed. Studio d'arte il Moro, 1990, 72 pag. ill ,; 22x22 cm.

---

[333] IL Manifesto è stato redatto nel 72, in occasione della mostra Nascita di Una morfologia costruttiva, e pubblicato nel 73 in occasione della mstra "Nascita di una morfologia costruttiva alla Strozzina (Palazzo Strozzi) Firenze.

[334] *Mail art, Mostra internazionale*, Firenze, 7/20 gennaio 1989. Catalogo a cura dello Studio d'Arte Il moro di Firenze. Firenze, Studio d'arte Il moro-Centro culturale autogestito ed. (catalogo presente alla Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

[335] *Mauro Bini: un percorso artistico : opere degli anni Sessanta,* Firenze, Studio d'arte Il moro ed., 1990, catalogo della Mostra tenuta a Firenze nel 1990 ( Biblioteca Naz Centrale di Firenze, ASAC)

[336] *Il moro/arti visive : vent'anni di attività, 1970-1990*, Firenze : Studio d'arte Il moro, [1990?]. 72

**Laboratorio di Comunicazione Militante**

Brunone, Ciardi, Columbu, Pasculli, Rosa, *Strategie di informazione*, cat. mostra Rotonda di Via Besana, Comune di Milano, Ripartizione cultura, 4-16 maggio 1976

Laboratorio di Comunicazione Militante, *L'arma dell'immagine, Esperimenti di comunicazione visiva,* Mantova, ed. Mazzotta, 1977. Cat. mostra *Strategie di Informazione,* Mantova, Casa del Mantegna 18-23 gen. 1977.

Laboratorio di comunicazione militante, *Immagine arma impropria*, mostra/laboratorio / coordinata dal Laboratorio di Comunicazione Militante. Milano, Comune di Milano, Ripartizione Cultura, 1978. Relativo alla mostra tenuta al Palazzo della Permanente dall'1 al 19 marzo 1978. Pubbl. a fogli mobili.

## Archivi

Archivio Maurizio Nannucci, *Zona archives*, archivio inedito (tutti i materiali realizzati da Zona, ephemera, small press, cataloghi, multipli).

Archivio Sofia Gobbo, raccoglie tutti i documenti, le lettere, i cataloghi, i fogli delle mostre del gruppo Verifica 8+1, più la documentazione fotografica delle iniziative e la schedatura delle opere.

Archivio Daniela Lancioni, raccoglie il materiale del gruppo di Coordinamento, le fotografie di N.d.R., parte della corrispondenza, i fogli informativi delle inziative.

Archivio Centro per l'arte contemporanea Pecci, Prato, raccoglie parte del fondo del centro Di e parte del fondo Zona.

Archivio Contemporaneo Mestre, raccoglie l'archivio e la collezione del centro verifica 8+1.

Archivio Studio d'Arte il Moro.

ARBIQ, Archivio della quadriennale, comprende materiale misto, fascicoli degli artisti.

---

p. : ill. ; 22x22 cm (autore non indicato) (biblioteca naz. Centrale, Biblioteca Marucelliana, Firenze; Castello di Rivoli, Torino; Asac, Venezia; Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio, Bologna; non presente a Roma)

Archivio Macba, comprende i fondi dei gruppi Dau al Set, Grup de Treball, Video Nou.

Archivio Incontri Internazionali d'Arte, comprende i cataloghi dell'epoca.

Biblioteca Soprintendenza alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna. Contiene S.p.A. e cataloghi