

estate 1978  
lire 1200

# segno 9

notiziario di arte contemporanea



Qual'è la natura dell'arte per l'artista moderno? La natura dell'arte è un margine ampio di convenzionalità del linguaggio. Ecco perché nel percorso che noi abbiamo proposto della mostra, assume particolare rilievo una stazione: quella della «convenzione della visione» che in qualche modo è il simbolo dell'impostazione critica.

**Professor Bonito Oliva, la vostra lettura critica è stata giudicata prevaricante ed ha riproposto lo scontro arte-critica. Cosa ha da dire in proposito?**

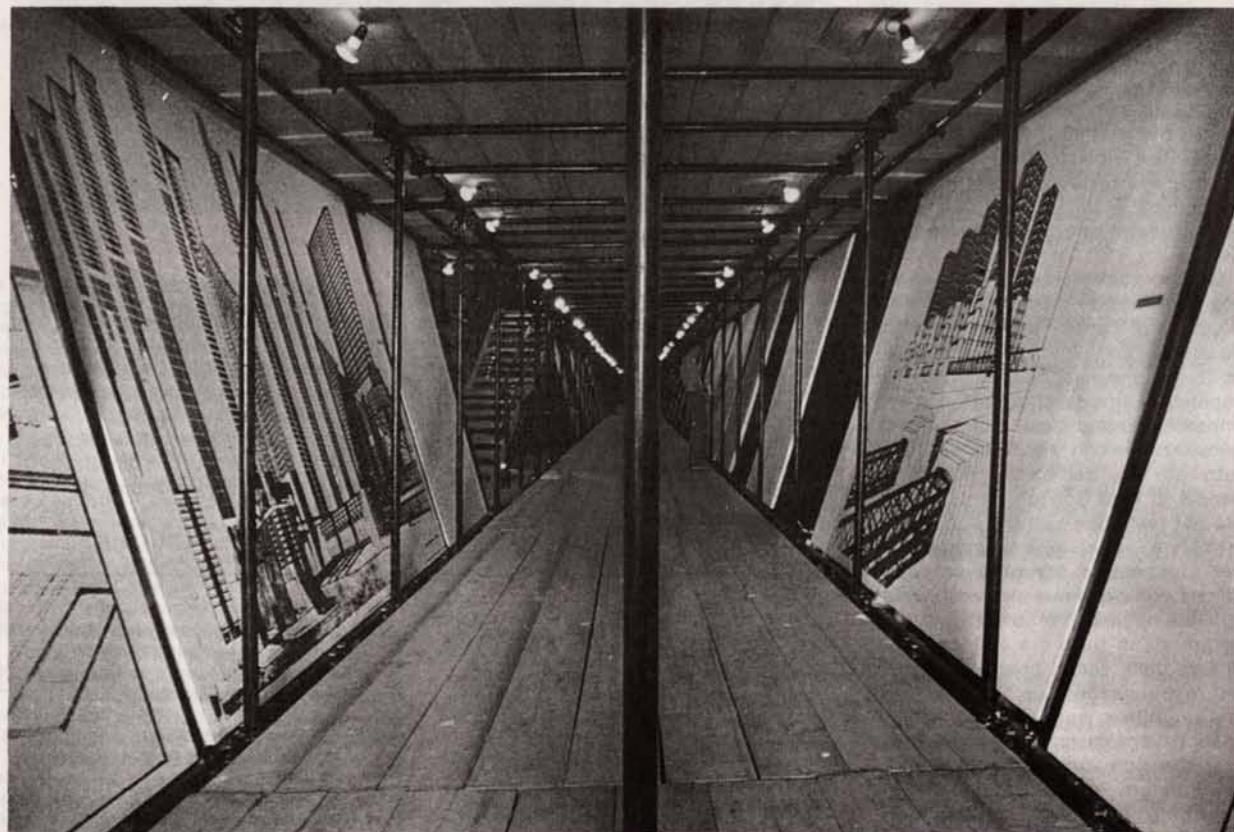
*Ho sempre sostenuto che una mostra d'arte è anche una mostra della critica d'arte. D'altra parte non è possibile fare una mostra storica senza una visione critica. Tuttavia devo dire che in questa mostra*

*abbiamo evitato una visione privata, cioè tutta chiusa sul purismo di una motivazione critica, per proporre un'idea di mostra in cui l'immagine delle opere ed il percorso critico si accostassero senza prevaricazioni. Per cui i lavori sono stati presi come segni di affinità linguistica e le ragioni critiche hanno costituito quel collante che evita alle opere di darsi in un rapporto disorganico.*

**Professor Menna, ritiene ci sia stata continuità fra la sezione storica e le scelte operate dalla commissione italiana e quelle straniere?**

*Il limite di questa Biennale '78 è legato al fatto che il tema è stato preso eccessivamente alla lettera da parte delle rappresentanze straniere. C'è stata una in-*

*terpretazione eccessivamente letterale del rapporto arte-natura che ha mortificato l'autonomia artistica e l'autonomia critica rispetto al tema. Per la sezione italiana, il discorso è delicato. Sono noti gli inconvenienti che si sono verificati nella selezione della partecipazione italiana. Difficoltà non dovute ai singoli critici, perché è giusto che ogni critico porti le proprie proposte. Posso non condividere le scelte che ha fatto Crispolti o Carluccio, ma non è questo il problema. Se si vuole che un padiglione funzioni per la registrazione di certi fatti, bisogna che sia affidato a commissioni omogenee, che abbiano la possibilità di lavorare insieme. Se c'è un merito che noi della mostra storica riteniamo di poter rivendicare, questo merito è quello della omogeneità.*



## Intenzioni architettoniche

di Francesco Moschini

La complicazione ed il rimescolamento delle carte sembrano stare alla base delle due sezioni in cui è stata articolata l'esposizione dedicata dalla biennale di Venezia alle «Intenzioni architettoniche in Italia». La prima sezione, sul tema dell'immaginazione megastrutturale, pur corretta nella sua vocazione storicizzante, è carente nel presentare con tanta discontinuità materiali fra loro molto eterogenei e nel peso distributivo dato agli stessi. Certo poteva essere una buona occasione quella di coprire tanti nodi in un'area così vasta, ma diversi dovevano essere i fili da rintracciare tra i tanti lavori presentati che rischiano spesso di subire pesanti forzature interpretative per giustificare ogni cosa. Il Protorazionalismo ossessivo e ripetitivo di Chiattonne affiancato allo sperimentalismo di Sant'Elia o alle plasmate macchine inquietanti fitomorfiche e zoomorfiche di Marchi, con le sue distorte vedute fantastiche di città in bilico tra azzardato novecentismo ed espressionismo del tutto epidermico, fa supporre comuni matrici culturali che del resto il supporto degli audiovisivi non tende a chiarire.

Così come le tardive rielaborazioni del secondo futurismo di Pozzo, Stella o Azzari, con la loro superficiale predilezione per la visione aerea, consacrata da Dottori, che si riduce ad un'esasperato verticalismo misticheggiante, accostate all'universo macchinista e conflittuale delle visioni urbane di Depero, sembra non chiarire il rapporto tra avanguardie e forze conservatrici ma soprattutto, e questo è tipico di tutta la sezione, a scivolare sul tema dei rapporti tra classe artistico-intellettuale e potere. La scelta dei soggetti appare così legata spesso a istanze purvisibiliste che sole garantiscono e legittimano l'affiancamento di materiali nella loro sola consonanza formale: lo strutturalismo gotico-espressionista di Aloisio, con l'aereodinamismo del Poggi, lo scientismo da «sogno di un'architettura navale» di T. Crali con la sua vocazione ad elaborare macro-oggetti plastici in cui le citazioni mendelsoniane della torre di Einstein si mescolano al nascente gusto per un razionalismo in versione locale, allo stesso modo delle citazioni miesiane di Fiorini. Senza mediazioni si assiste poi al

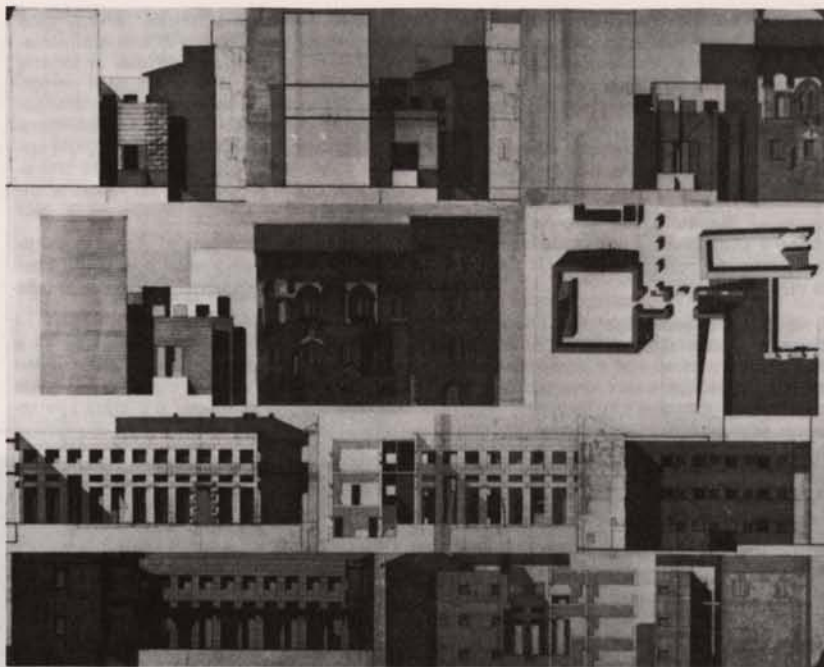
passaggio dall'esperienze degli astrattisti di Como e delle migliori elaborazioni progettuali della seconda metà degli anni trenta al dopoguerra che, sotto la aberrante etichetta dell'unità megastrutturale mescola e contrabbanda la produzione di Mies o di Hood con il peggior Moretti del Watergate. Seguono poi le stantie parti monografiche sugli strutturalisti, sui personaggi più attivi nel dibattito architettonico legato alla scommessa sulla scala territoriale come Quaroni, Fiorentino, Ricci, Savioli, Nicoletti e Loris Rossi, tutti accomunati non si sa secondo quale criterio in cui ci tocca persino di riscoprire le «originali» città lineari di Remo Buti, quasi fossero una solitaria e sommersa ricerca in una moda invece dilagante nella seconda metà degli anni 60, accanto a nodi fondamentali come il concorso per il monumento alla resistenza di Cuneo, o concorsi per alcuni centri direzionali. L'inutile passerella si chiude con rapidi flash su altri nomi, ripescati anche essi dalla seconda sezione di cui si compone la mostra. Questa, sul filo del duplice binario della «ricerca di territori impossibili»

li» e di «forma e formatività», tende a privilegiare il risultato architettonico come procedimento in atto anziché esibire materiali con una loro compiutezza formale.

Difficile riferire, nella tumultuosità delle presenze del settore «radical» in cui si succedono velleitarismi avanguardistici, pazienti lavori che fanno della propria marginalità un fatto qualificante, ritardatarie utopie, smarrimenti ed evasioni, ormai neppure più gratificanti o liberatorie, falsi recuperi di imposte creatività, ritorni ancestrali all'utero materno, divertimentifici ed altre sconclusionate inutilità. Tranne le riproposte ambientazioni da «Incontri ravvicinati d'architettura», la disacrante «Sala del secolo» di Mendini, il lavoro su concetto di soglia di Branzi, o il poetico «deserto» di Raggi, o alcune indagini ricognitive come quella di Sottas di matrice «narrative», per il resto c'è un sapore di aria fritta, di cose già viste, consumate e logorate di cui sconcerta constatarne l'ostinata sopravvivenza.

Sfilano così architetture eventuali che pulsano, si trasformano, si riproducono contro la freddezza di qualsiasi modello, inviti a cercare le forme che nascono dalle nostre esperienze invece che dagli schemi imposti, puntando sul recupero e la reinvenzione con strutture adatte a tutti gli usi, dall'arredo urbano ai negozi di Mila Schoen, false proposte per realizzare l'utopia con le sue intraviste sollecitazioni progettuali per giungere ad aberranti propositi di contenitori umani da fare invidia agli abitacoli di Verne! Ma ciò che sorprende in tutto ciò è l'incapacità di fare delle scelte precise da parte dei responsabili dell'esposizione, che significa nello stesso tempo assenza di una precisa linea culturale che non trova certo giustificazioni in un preteso e pluralistico confronto che certo andava fatto semmai su altri piani e con diverso metodo, senza creare inesistenti ricomposizioni di unità culturali complessive che sembrano stare alla base anche del finale momento espositivo, quello cioè della riaffermazione progettuale, contrapposto a quello precedente di rinuncia progettuale per imboccare «la pratica creativa del libero rapporto nella natura». Ma anche qui, se non fosse per il più ampio respiro dato alle singole presenze, in alcuni casi molto qualificate, il rischio di trovarci di nuovo in forzate storicizzazioni è certo incombente e nella contrapposizione di chi fa coincidere natura e storia, vista questa ultima come patrimonio di valori cui attingere, con uno schieramento di «rivendicazione neorazionale» e nell'ancor più immotivata contrapposizione tra le linee appena indicate e l'aspirazione alla rifondazione disciplinare di una Tendenza, avvertita sempre in agguato e stranamente posta poi in condizioni di lateralità.

Certo alcune defezioni che fanno sbilanciare pesantemente la mostra potrebbero ancora sembrare atteggiamenti da architetti «di sangue blu» restii a mescolarsi con gli altri, ma vanno invece colte come giuste prese di distanza da un'operazione che ha fatto dell'ambiguità e del compromesso il proprio terreno di lavoro anziché puntare su quei termini di utopia e Crisi sbandierati nel sottotitolo della mostra, della lottizzazione degli spazi a disposizione il criterio di montaggio della stessa in cui ai malcapitati o-



Giorgio Grassi: Composizione

spiti è toccata la sorte di fare a gomitate fra loro in inspiegabili ed imperscrutabili accoppiamenti e che solo possono avere una dignitosa presentazione quando li vediamo campeggiare isolatamente, dimentichi dell'avventura complessiva in cui sono coinvolti. La poesia «malaticca» del teatro di Cantafiora, o le cristalline costruzioni di

Grassi piene di memorie padane, il rigore costruttivo di Purini o le mirabili e appena esibite tecnologie di G. Valle, possono così presentarsi nella loro purezza incontaminata, come del resto le proposte di altri architetti, solo dopo che il velo del pudore sia calato sull'intera operazione mostra.

La Mostra, ospitata ai Magazzini del Sale, alle Zattere, è divisa in due parti distinte. La prima, curata da Enrico Crispolti, in collaborazione con Fulvio Irace, porta come sottotitolo «Immaginazione Megastrutturale» e ripercorre le vicende dell'architettura italiana, dal futurismo ad oggi, che possono essere riconducibili a questo ambiguo denominatore, con una documentazione spesso eterogenea che va dai disegni originali, ai plastici, alle gigantografie. Nel datato e dilatato termine di megastruttura, i curatori fanno riferimento a grandi strutture urbane polifunzionali, ma nello stesso tempo ad oggetti architettonici singoli la cui emblematicità è legata all'espansione dimensionale ed infine a presunti «grandi segni» di organizzazione nel o del territorio. A differenza della seconda sezione della Mostra, curata da Lara-Vinca Masini, più legata all'attualità ed in cui sono le presenze, le assenze e le evidenti intrusioni, a orientare circa il taglio complessivo di questo spaccato sul dibattito architettonico italiano contemporaneo, imperniato sui nomi dei partecipanti, con scarsa attenzione alla qualità dei materiali esposti, la prima sezione, almeno nelle intenzioni, avrebbe dovuto tendere ad un riesame storico del tema indicato. Ciò è riuscito, in parte, per le vicende documentate sino al secondo dopoguerra, muovendo dalle proposte futuriste di Sant'Elia, di Chiatone o di Marchi, presentati con artisti come Balla, Depero o Prampolini, ma pericolosamente disseminati tra sospetti recuperi di altre come Azzari, Pozzo o Stella. Se giusta è l'esigenza di non fare una storia per emergenze ed indifferibile il riesame filologico di quelle vicende, di cui per altro Crispolti già da tempo si occupa, il porre sullo stesso piano indistinto esperienze tanto discontinue tra loro, diventa deviante ai fini didattici se tutto ciò non si accompagna ad una adeguata strumentazione parallela che faccia da sussidio alle evidenti lacune che una Mostra impone. Il sospetto allora di aver mostrato soltanto ciò di cui si disponeva, diventa fastidioso, tanto più che una fotografia, accostata ad una immagine dilatata o ad accattivanti e scenografici originali, rischia di distorcere ogni corretta prospettiva di lettura.

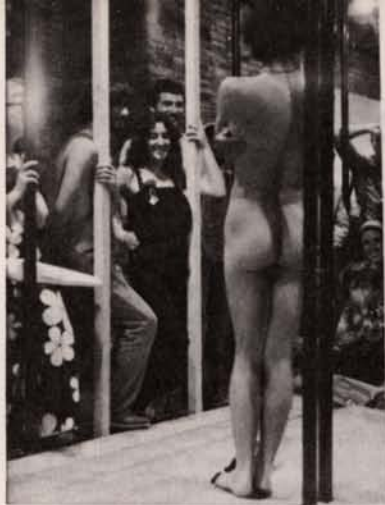
La vicenda italiana tra le due guerre tende ad evidenziare le opposte polarità

su cui si muoveva la ricerca architettonica, tesa tra interesse per le singole opere viste come elaborazioni in vitro e la ricerca di una continuità dall'edificio alla città e dalla città al territorio. Da una parte quindi la sofferta vicenda di Terragni, accanto a quella di Sartoris, di molti altri esponenti del dibattito di allora, come Fiorini, Matte Trucco, Aloisio Rancati o Paggi; dall'altra i progetti di urbanizzazione come «Milano verde» o la «città orizzontale» di Diotallevi e Marescotti. I temi di importanti concorsi, come quello per il palazzo Littorio a Roma o, per l'esposizione universale del '42, tendono a documentare una inflessione dell'immaginazione megastrutturale tra le due guerre e nelle versioni più monumentalistiche ed in quelle più attente ai fermenti del dibattito europeo.

Ma è nelle vicende del dopoguerra che questa sezione si fa ancora più confusa e perde qualsiasi validità di analisi di un fenomeno per farsi meccanica di distribuzione entro artificiosi parametri, degli esponenti più noti della ricerca architettonica, quasi per non scontentare nessuno. Ciò che è più grave è il ricomparire di tutti i partecipanti della seconda sezione della mostra, come se si trattasse di rimetterli in circuito sotto altre spoglie, creando così inspiegabili ammassi per cui ad esempio, sotto l'indicazione di unità di architettura e urbanistica, Samonà figura con Ricci Savio e Nicoletti! Certo era difficile muoversi in un contesto così ridondante di articolazioni, ma ci saremmo potuti aspettare una maggiore correttezza, almeno nella scelta e nella distribuzione dei nomi che in certi casi sembrano forzatamente imposti, pur apparendo evidente la loro estraneità, quando non insistente riproposti, come nel caso dell'accoppiata Parisi e Somaini, che più volte ricompaiono riciclati nelle più diverse ricerche.

L'insistita attenzione al momento progettuale anziché a quello della realizzazione, non riesce a sciogliere il dubbio che sia stata privilegiata una certa area legata ad uno scarso interesse alla professione intesa come ricerca, diluendola spregiudicatamente con chi della ricerca ha fatto l'elemento determinante della professione.

Nettamente distinta in due parti, la seconda sezione della mostra, dedicata



Performance Gruppo 9999

## La donna e il linguaggio

In chiusura della Biennale di Venezia, una densa rassegna allestita ai Magazzini del Sale ha documentato il prolifico articolarsi delle «operazioni poetiche» compiute dalle donne nella fertile terra di frontiera tra il linguaggio e le cose, tra la parola e l'immagine.

A cura di Mirella Bentivoglio, lei stessa operatrice, la mostra, intitolata «materializzazione del linguaggio», prende l'avvio con alcuni lavori di anonima produzione popolare (reliquari, indumenti, lenzuola, coperte) che già testimoniano l'inconsapevole anelito delle nostre antenate alla fuoriuscita dai dogmi della società patriarcale. La parola scritta, strappata al limbo di un'astratta funzionalità, recupera infatti corpo e autonomia nel ricamo, libertà e polivalenza nel gioco allusivo con l'oggetto che la contiene. Biologicamente custode delle primarie realtà vitali, la donna per sua natura ha sempre concentrato la propria attenzione sul «significante», cioè quell'elemento (lettera, segno, gesto o anche oggetto) che veicola il significato. Logicamente dunque è molto ricca la produzione femminile nell'ambito di quei movimenti (raggruppati sotto la denominazione generale di «poesia visiva») che alla fine degli anni cinquanta hanno intrapreso la rivalutazione del lato «materiale» del linguaggio.

L'itinerario della mostra inizia però a monte, nel secondo decennio di questo secolo, con alcune artiste dell'avanguardia russa, fra le prime a indagare le potenzialità della scrittura e l'innesto fra discipline diverse. Seguono le futuriste italiane e, dopo un salto cronologico, le ricerche del periodo informale. Si entra poi nel vivo della rassegna con la produzione più recente documentata nelle varie tendenze:

poesia concreta (Sandri, Solt, Stone, Tavares), scrittura visuale (Binga, Garnier, Hatherly, Kraupe), poesia-oggetto (Esposito, Lanza, Radin), volumi-oggetto (Bentivoglio, Cooper, Drei, Gut, Lai, Munoz), poesia gestuale (La Rocca, Mejia).

Molti i paesi presenti. Tuttavia, nonostante la vastissima gamma di soluzioni, si evidenziano alcune costanti: la circolarità, la specularità, la tessitura; con trame sgranate o nodi, ragtate o grovigli, come se il filo - non importa se tessile o grafico - già consegnato ai miti di Aracne e delle Parche, si srotolasse in mano alle donne da tempi remoti, divenendo segno di continuità.

Curiosità particolare ha suscitato infine la quattro-giorni di performances che ha coinciso col'inaugurazione della mostra presentando un nutrito programma realizzato da operatrici in più casi giunte appositamente da paesi lontani, come la giapponese Chima Sunada che ha dato una dimostrazione di scrittura «sho», o la canadese Marguerite Pinney che ha letto le sue poesie pluridirezionali in sincronia polifonica con altre donne. Giulia Niccolai ha orchestrato a più voci le sue composizioni poetiche tutte risolte sul registro fonico, Betty Danon ha presentato traduzioni sonore di segni grafici, Anna Paci ha «cucito» la parola «agoscrittura» su un telo bianco con un ago senza filo ma intinto nei colori di una tavolozza.

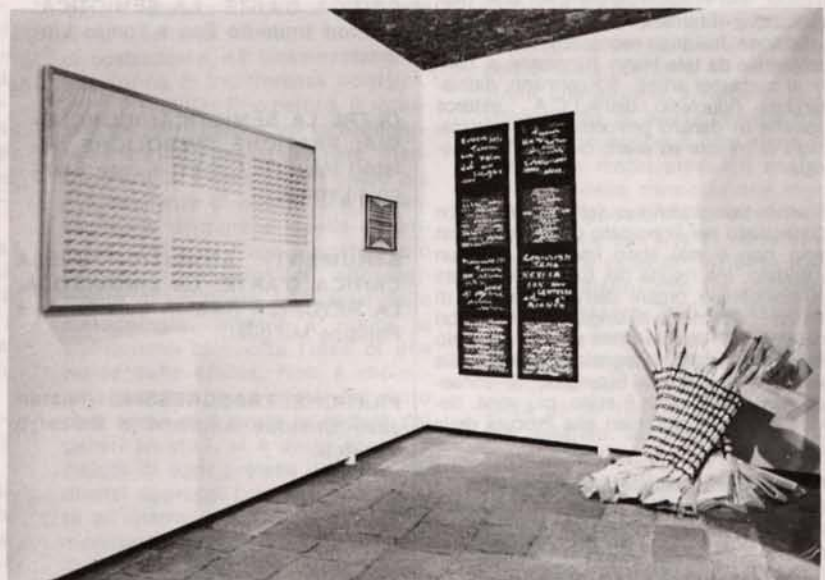
Molti altri gli esperimenti che ragioni di spazio vietano di menzionare. Tutto è stato comunque filmato e registrato; così le performances sono divenute, sotto forma di videotapes, parte integrante dell'esposizione e resteranno in futuro documentate nell'archivio della Biennale.

Franca Zoccoli

alle intenzioni architettoniche in Italia, raggruppa i 43 partecipanti (salvo alcune defezioni ed alcune ben più clamorose presenze), in due grossi filoni a secondo della possibilità di inquadrare le varie proposte architettoniche nei due termini indicativi di «topologia» e «morfogenesi».

L'individuazione topologica (di un topos alternativo che rifiuta la forma come sua definizione, privilegiandosi invece come uso) - come scrive la Vinca Masini - di territori mentali, disponibili ad una più vivace e libera creatività, costituisce per la «radical architecture» la condizione della sua impostazione ideologica (di fronte alla impossibilità di esistenza delle proprie proposizioni al reale), della riconsiderazione critica della storia nel recupero di una utopia esistenziale (da Sottsass all'Archizoom, al Superstudio, al «9999...») della «memoria antropologica» (nella didattica, come nel lavoro dello stesso Superstudio o in quello di Dalisi), della pratica della «citazione» (da Pesce fino agli Ziggurat); della rivendicazione di una creatività svincolata dalla disciplina e quindi del tutto assimilabile alle contemporanee esperienze di ricerca visiva (come per l'Ufo Lapo Binazzi, Gianni Pettena, e l'ultimo Natalini), della teorizzazione di una rivalutazione dell'uso del territorio e della comunicazione (come per gli autori-editori La Pietra e Mendini). Ebbene su un panorama così vasto che ha trovato il proprio spazio e direi le proprie condizioni di sopravvivenza sotto la direzione di Mendini, della rivista Casabella, fino al 1975, si sarebbe potuto tentare un lavoro di storicizzazione più utile al dibattito attuale, evitando così nostalgie regressive e la ricreazione artificiale di un clima ormai chiuso che, data la massiccia e poco selettiva presenza radical, nell'economia dell'intera mostra, disorienta e con l'invadenza della propria presenza, ma più ancora con l'inconsistenza di alcuni miti di cui speravamo di esserci davvero liberati. Trascinati così stancamente quelle pur fondamentali esperienze sembrano trovare ragione alla propria sopravvivenza nell'accattivante spazio di un morboso consumo immediato.

Il secondo settore raccoglie invece le esperienze a componenti «morfogenetiche», oltre all'imbarazzante presenza di una patetica, confusa, sbilanciata ed inutile documentazione sul fenomeno di «Tendenza» con gli impliciti attacchi di eredità zeviana, sul recupero monumentalistico e le istanze restaurative in esso implicite, che tuttavia fa da termine di paragone per l'intero settore che più di ogni altro viene presentato come ricerca sperimentale tesa a «verificare le possibilità di una analisi strutturale della «formatività secondo le leggi naturali, biologiche, scientifiche e antropologiche...». È evidente che sotto tale definizione c'è spazio per tutti e per nessuno e non convince il ricorso al recupero della «memoria», nelle sue varie declinazioni, come elemento di ricucitura di esperien-



Mostra «Materializzazione del linguaggio» - Lavori Annalies Klopheims (Germania), Eleonor Schott (Canada), Simona Weller (Italia), Marlise Stachelin (Svizzera).

ze progettuali così diversificate. Ed è con tale espediente che trovano sistemazione le tendenze più opposte in cui la memoria viene vista ora come rivisitazione della storia, ora come «citazione», o come prefigurazione analogica del futuro nei suoi momenti più chiari, o, più ambiguamente e più forzatamente, come analisi del segno secondo istanze organiche, gestuali o concettuali. Meriterebbe un accenno poi, a conclusione di queste brevi note, l'ordinamento archi-

tettonico degli spazi curato da P. Daniele Mozzetti Monterumici, ma, anche in questo caso, non si può non sottolineare la gravità di un intervento così condizionante negli spazi appena rastremati dei Magazzini del Sale, in cui una contrapposta svasatura della struttura inserita tende a porsi come elemento di dinamizzazione, quasi si trattasse di piattaforme pronte ad essere espulse ed insensibili a qualsiasi rapporto dialettico con la preesistenza.