

## Collettivi e gruppi artistici a Milano

Fernanda Fedi  
Archivio Libri d'Artista, Milano

---

### Abstract

L'autrice ci presenta un panorama preciso della complessità di quei movimenti artistici e politici che hanno caratterizzato la cultura visiva dal 1968, soffermandosi sull'area milanese particolarmente ricca di fermenti e sollecitazioni. Si dispiega di fronte a noi una progressiva e avvincente successione di avvenimenti che hanno tentato di capovolgere la cultura artistica di quel periodo attraverso la nascita di gruppi e collettivi che troverà un felice terreno fino al 1977-78, data che l'autrice fa coincidere con una lenta ma costante rinascita della figura dell'artista autonomo e dei 'nuovi gruppi'.

---

### Parole chiave

Gruppi artistici, Milano, anni '70-'80.

---

### Contatti

fernanda-fedi@tiscali.it

---

### 1. I gruppi artistici: pratica sociale dell'arte

L'ondata del Sessantotto è stata la prima forza di urto, in cui si è reso palese che «non si produceva più nulla e che non si faceva che riprodurre degli insegnati della scienza e della cultura» (Baudrillard, *Lo scambio* 43), essi stessi fattori di riproduzione del sistema generale.

È in questo clima di insoddisfazione generale che prende avvio il concetto di collettività da contrapporre al senso 'egoistico' di individualismo. Sotto la spinta di questi nuovi fattori culturali prendono piede pure i gruppi, la cui formazione e il cui sviluppo, sono favoriti – secondo Gallino – «da una cultura politica, da un'ideologia che valuti positivamente la partecipazione della base alla formulazione delle decisioni che la riguardano, ossia giustificano, da un punto di vista etico e pratico forme di democrazia diretta, di autogestione, di controllo dal basso» (344).

I periodi di creazione e rinnovamento nascono appunto nei momenti di effervescenza collettiva, periodi in cui gli uomini sono portati a scambiare con più proficuità idee, periodi in cui gli uomini si sentono facenti parte comune di una società di cui vogliono cambiare i contenuti. Tutti questi nuovi valori si possono ottenere solo allo «stato nascente» sottolinea Alberoni (52-54). Qualsiasi gruppo che non si trovi allo stato nascente, non crea valori, li eredita dal passato. È solo allo stato nascente che gli interessi collettivi assumono una dimensione di valore.

Sotto questa spinta di rinnovamento, di desiderio di ribaltare in modo drastico le strutture già esistenti per crearne delle nuove più consone all'uomo, si portò il passaggio dall'individualismo al collettivismo, e questo anche nel settore delle arti visive dove molti *operatori* (questo era il termine attribuito a tutti coloro che si impegnavano nel settore delle arti visive in sostituzione del termine *artista*, termine elitario, che per la sua stessa intrinseca natura si poneva al di fuori di una realtà contingente), subita una così immaginifica catarsi, non desideravano più rivolgersi al capitale, all'industria, ma volevano essere

considerati uomini facenti parte attiva della rivoluzione in corso la cui base estetico-fantastica non poteva essere sottovalutata. Volevano entrare nelle fabbriche, nelle scuole, operare attivamente all'aperto, nell'urbano, sollecitare, provocare il pubblico ad una partecipazione attiva, far sì che non si accettasse passivamente tutto ciò che veniva proposto, ma esaltare, disprezzare, rinnegare, cercare 'altro'... È in questo clima di utopica effervescenza che pittori, scultori, operatori in generale sono scesi allo scoperto. Bruno Munari ha fatto un'attenta analisi su questo passaggio dall'individuale al collettivo e così si è espresso a questo riguardo:

Si fa sempre più strada la convinzione che l'esperienza individuale può essere anche formidabile per l'individuo, ma se non ha anche un valore per la collettività, di questa esperienza non resta niente. Einstein disse: un uomo vale per quello che dà non per quello che prende. La vita della collettività, intesa come insieme di individui, è, logicamente più lunga di una singola vita individuale. È la somma delle esperienze individuali utili alla comunità, è da questa conservata e portata nel futuro. La somma delle esperienze è la tradizione, finora male intesa, nel senso che invece che costruirla ogni giorno veniva stancamente ripetuta. La Cina, che è la più antica collettività, ci insegna ancor oggi che valore può avere l'apporto individuale all'interesse generale... Io credo che l'artista è individualista, nel senso che gli interessa solo far vedere quanto è bravo, ma non aiuta gli altri nella crescita culturale, non serve alla collettività. Lascia gli individui nell'ignoranza, anzi ne sfrutta questo lato negativo a proprio vantaggio, aiutato da mercanti disonesti... C'è molto da fare per un artista o per un operatore culturale... Potremo così preparare degli individui con una cultura vasta ed elastica, coscienti delle loro possibilità espressive, capaci di aiutare a loro volta la crescita culturale della collettività. (*Dall'individualismo*)

Educare, all'interno della nostra società, richiede un'operazione di decodificazione di messaggi e di modelli di vita che portano appunto l'individuo ad usufruire passivamente di una cultura preventivamente organizzata ed imposta. Tutto ciò viene sentito ed avvertito in maniera traumatica dai nuovi conduttori della cultura estetica, ed a questo si ribellano, a questo cercano di portare un loro rifiuto e nello stesso tempo un loro contributo, proponendo soluzioni alternative, più stimolanti e partecipative.

Questi 'nuovi operatori' desiderano estendere il concetto di creatività, non più termine da intendere ed attribuire a pochi eletti, bensì termine da estendere, quale appartenenza di una dote collettiva. Le analisi psicologiche e socio-politiche compiute da Vigotskij contestano il carattere di dote, di eccezionalità, attribuite alla creatività, per dimostrare invece come essa sia una qualità propria di ogni essere umano, una manifestazione tipica dell'intelligenza.

La creatività sussiste dovunque c'è un uomo che immagina, combina, modifica, e realizza qualcosa di nuovo, anche se questo qualcosa di nuovo possa apparire un granello minuscolo in confronto alla creazione dei geni. Se poi si consideri la presenza della creatività collettiva, che riunisce insieme tutti questi minuscoli e spesso di per sé insignificanti granelli della creatività individuale, diverrà chiaro quale e quanta parte di tutto ciò che l'umanità ha creato, spetti per l'appunto all'anonimo, collettivo lavoro degli inventori sconosciuti. (23)

L'autore introduce il concetto di *creatività collettiva* per dimostrare l'importanza che deve essere attribuita a qualsiasi manifestazione creativa, anche la più elementare, in quanto è dall'insieme di piccoli atti individuali che prendono vita le più grandi invenzioni. Quasi in un clima trascendente di lotta, di giustizia, di creatività collettiva, si impongono i nuovi

gruppi dal nord al sud, spinti o sovrecitati dalla nuova 'volontà di potenza', dal cambiamento radicale. Cambiamento che di fatto non si è verificato... che è stato manipolato, vilipeso, oltraggiato a tal punto da chiedersi se veramente siano esistite queste sommosse... La non partecipazione di fatto della base, e il lasciar 'passare l'onda' da parte del potere istituzionalizzato ha fatto sì che tutto sia accaduto senza lasciar traccia, come un delitto, un omicidio 'perfetto', di cui si ha sentore, ma non prove sufficienti.

Tutti questi nuovi gruppi, volendosi svincolare da categoriche prassi burocratiche, sentirsi liberi di agire ed operare nel 'sociale' preferivano la formula dell'«Autogestione». Autogestione, come sottolinea Miccini nell'introduzione al testo di *Gruppi Autogestiti*, edito dallo Studio d'arte *Il Moro*, significa quasi sempre autofinanziamento. «Il che ci fa almeno considerare che dietro a questo 'lavoro nero' c'è una fede ostinata, una coscienza esaltante della propria attività artistica e, magari, del proprio ruolo sociale e culturale» (9-12). Miccini prosegue incolpando gli Enti pubblici di incorrere in enormi compromessi, non rispettando quindi la delega e la conseguente responsabilità di gestione dell'informazione culturale ed artistica. Di conseguenza è abbastanza logico che un numero sempre crescente di artisti desideri intervenire direttamente cercando di superare certe resistenze congenite. «Essi così facendo non perseguono altro che la progressiva riappropriazione del proprio ruolo di liberi ricercatori che aspirino a dialogare con gli altri uomini, possibilmente senza dover superare schermi frapposti e troppo deformanti» (Cioni 16-17).

È soprattutto il critico e studioso d'arte Enrico Crispolti che ha seguito i gruppi agenti nel sociale negli anni Settanta e che farà confluire con una documentazione attiva alla Biennale di Venezia del 1976, sotto il titolo *Ambiente come sociale*. Per Crispolti non si può parlare soltanto di una volontà di cultura, in quanto volontà di conoscenza, cioè di informazione, ma occorre parlare precisamente di volontà di partecipazione, cioè di protagonismo attivo (292). Si tratta quindi di un radicale rovesciamento di prospettiva, dal momento che la volontà di partecipazione e di protagonismo di base non è soltanto politica, ma anche culturale. L'operatore culturale – afferma Crispolti – non è più in possesso di un bene da partecipare, da elargire, non è più portatore di una cultura unilaterale, ma diviene un sollecitatore, un provocatore in un certo senso di partecipazione. La Biennale assume pertanto un aspetto di ribaltamento problematico rispetto alle passate edizioni, presentando su un piano internazionale una realtà di ricerca particolarmente agguerrita della vita sociale e politica. Si chiedono prese di posizione che sconcertano la critica d'avanguardia, che – anche se sedicente – resta legata a metodologie e interessi di carattere sostanzialmente tradizionale ed elitario (292).

Le esperienze di tutti questi gruppi che cercano di coinvolgere l'intera collettività, diventando di conseguenza sollecitatori, provocatori culturali, non possono essere comprese se non li si osserva quali una reazione violenta, un po' folle e assurda, contro quella quotidianità consumistica, altrettanto assurda, insopportabile «senza il simulacro del mondo, senza l'alibi di una partecipazione al mondo» (Baudrillard, *La società* 31).

Essere parte attiva dei cambiamenti del mondo: non è infatti tanto raggiungere lo scopo che conta, quanto andare a lottare assieme ad altri per raggiungerlo.

Nella società moderna, afferma Sorel, solo i movimenti impegnati nella lotta hanno quell'elevato senso morale, quel senso di lieta spontaneità che fanno sentire gli individui impegnati in qualcosa di più grande e di più alto.

Se non si prendesse in considerazione tutto ciò non si potrebbe comprendere questo 'homo absurdus', tutti questi operatori culturali che si sono impegnati in mille modi a dare un senso al loro ruolo, al loro essere, non più categoria a sé, ma categoria facente parte

di un'intera comunità dentro la quale vollero calarsi, dare il loro contributo, cercando di 'smuovere' il livello culturale recepito sempre con maggior passività ed incentivare la creatività; infatti è nella creatività l'atto di giustizia, e di conseguenza il territorio dell'arte deve essere aperto per far procedere le possibilità creative di ciascuno verso le capacità di esprimerle (Pistoletto 132).

Senza tenere in considerazione questo periodo di effervescenza collettiva non si potrebbe comprendere la dolce 'follia' di questi operatori che senza alcun compenso, anzi spesso autotassandosi, diedero la propria prestazione nel campo estetico culturale, intervenendo attivamente non solo nell'urbano, ma anche nelle scuole stesse, negli ospedali, nei manicomi, nelle fabbriche.

Forse tutto ciò ha fatto parte di quell'ultimo grido «collettivo», di quel rifiuto categorico di diventare, di essere «escremento del denaro, escremento del tempo» (Baudrillard, *La società* 225).

Il materiale di documentazione (audiovisivi per lo più) ordinati alla Biennale di Venezia nella sezione *Ambiente come sociale* è stato suddiviso secondo cinque aspetti problematici: da quello dell'apertura individuale, alla sollecitazione spontaneistica, fino alle ipotesi di una programmazione a grande scala con l'intervento oltre che degli Enti locali, anche dello Stato.

Nel primo settore *Ipotesi e realtà di una presenza urbana conflittuale* viene posta in evidenza la crisi del sociale urbano, e si suggerisce una diversa consapevolezza dell'urbano. A questo proposito oltre gli interventi di Somaini, Staccioli e Gianmarco a Volterra, si possono anche ricordare le esperienze con suggestivi happenings di *Campo Urbano* a Como (Caramel, Mulas, Munari), interventi sulla città e sul paesaggio a Zafferana Etnea (1970) ove si cercò di approfondire problematiche proprie di quel centro, o l'*Operazione Arcevia* (1976) (Parisi).

Tutte queste manifestazioni erano nate dall'esigenza di portare l'artista a diretto contatto con la collettività di un centro urbano, con gli spazi in cui si situa, con le sue abitudini e necessità e si invitava la partecipazione attiva della collettività, la cui reazione (positiva o negativa che fosse) era indispensabile per la riuscita delle stesse. Pertanto il vero problema sociale era quello di stabilire un rapporto di intesa e non più di conflitto tra fenomeno individuale e fenomeno collettivo (Pistoletto 91).

Nella sezione *Riappropriazione urbana individuale* si verte alla riconquista di una realtà autentica, ormai persa, entro un labirinto di 'codici consumistici' e si fanno conoscere i lavori nell'urbano di Ugo La Pietra (*Abitare*) e le operazioni condotte dal gruppo *Salerno '75*. È un modo di riappropriazione meno monumentale, in cui vengono privilegiate le circostanze occasionali. A tal proposito anche le esperienze realizzate dal gruppo *Coordinamento* di Roma sottendono un tentativo di riappropriazione urbana la cui natura è sostanzialmente individuale e questo non si pone in maniera contraddittoria con l'operare del gruppo.

Il settore *Partecipazione spontanea* è stato suddiviso dall'ordinatore in due momenti specifici, *azione poetica* e *azione politica*, anche se questi due momenti sono intercambiabili l'uno con l'altro nel senso che l'*azione poetica* pur privilegiando il momento della liberazione creativa – tramite appunto questa 'liberazione' – effettuava nel medesimo tempo un'azione politica; l'*azione politica*, pur ponendo l'accento su una denuncia fortemente politicizzata, attuava tutto ciò tramite la creazione poetica. A tale proposito è bene ricordare le esperienze condotte da Riccardo Dalisi nei quartieri sottoproletari napoletani, da Crescenzo del Vecchio e le sue prime manifestazioni con *Humor Power Ambulante*, con azioni nello spazio urbano, così pure Franco Summa con la sua rilevante ricerca urbana effet-

tuata a Pescara, o Giuliano Mauri con le sue liberatorie 'fughe' nelle campagne lodigiane, oltre a quei numerosissimi gruppi che si fecero interpreti delle esigenze collettive sollecitandone la messa in opera o denunciandone i soprusi, tra cui possiamo ricordare oltre ai collettivi milanesi, che esamineremo più profondamente in seguito, anche tutti i gruppi muralisti operanti in Romagna e nelle Marche attorno al cilenio Sanfurgo. Questi gruppi muralisti sorti non solo in Italia ma in tutto il mondo hanno avuto la loro origine in Messico dopo la rivoluzione (1910-1917), quale espressione epico-popolare. Dopo il *golpe* cileno i *murales* sono utilizzati quale forma di comunicazione per spiegare alle masse, in gran parte analfabete, i contenuti della lotta contro l'oppressione. Da noi sono per lo più realizzati quale forma di partecipazione alle lotte collettive, di appoggio e collaborazione agli spinosi urgenti problemi emergenti di volta in volta, quale il problema della casa, della scuola, dell'istruzione, del lavoro, della degradazione... Arte quindi intesa come apertura, allargamento, estensione.

Per Einstein l'individualità dell'artista in questo processo non si annulla, anzi acquista una visione più ampia, mano fenomenica:

un pittore veramente grande prima di tutto è una concezione sociale e una convinzione ideologica. Più grande è la convinzione e più grande è il pittore [...] [*il pittore*] non è il fedele registratore figurativo del concetto che le masse proletarizzate hanno di una grande idea, e neppure è il grido estatico dell'individuo semplicemente infiammato dalla lava dell'entusiasmo delle masse e la loro rappresentazione percepita individualmente. Tra l'esplosione emozionale e l'intelletto disciplinato, egli vibra il colpo del suo pennello con la sicurezza implacabile di un martello pneumatico sulla linea della meta finale che gli sta davanti. (cit. in De Micheli 10)

Differente è il caso della *Partecipazione in rapporto con o attraverso l'ente locale* in cui gli operatori non scelgono una via spontaneistica, che rischia sempre la provvisorietà, ma desiderano coinvolgere l'Ente locale. In tal senso il Comune che con maggior continuità e volontà ha collaborato per l'elaborazione di un allargamento della cultura è stato Sesto S. Giovanni, centro industriale ed operaio alla periferia di Milano.

Questo Comune ha invitato numerosi *operatori* ad intervenire nell'urbano, all'interno delle strutture stesse ed ha cercato di sollecitare la compartecipazione cittadina a livello di 'base operativa' e cioè attraverso verifiche, proposte, confronti che confluiranno nelle scelte finali, scelte che verranno esaminate dettagliatamente tramite i gruppi ed i collettivi di Milano, che hanno aderito a questa iniziativa.

Infine Crispolti ipotizza utopicamente anche un *Rapporto sociale attraverso l'ente statale*, rapporto che riteniamo non possa che essere unicamente 'strumentale' (292-300).

Oltre alla documentazione presentata alla Biennale di Venezia del '76 riguardante l'operazione dei gruppi nel sociale, è bene ricordare l'attività svolta sia dallo Studio d'arte *Il Moro* di Firenze, che durante la stagione artistica 1978-79 ha organizzato la prima Rassegna dei Gruppi autogestiti in Italia (Miccini),<sup>1</sup> sia dal *Centro Lavoro Arte* di Milano che si

---

<sup>1</sup> I gruppi autogestiti che hanno preso parte a questa prima rassegna sono: *Il Cronotopo* di Perugia, *Il Portello* di Genova, *Centro Lavoro Arte* di Milano, *Ti-Zero* di Torino, *Campo Immagine* di Roma, *Il Brandale* di Savona, *Spazio Alternativo* di Roma, *Verifica 8+1* di Mestre/Venezia, *Magazine* di Prato, *Teatro La Morte e La Maschera* di Caserta, *Linea Continua* di Caserta, *Inter/Media* di Ferrara, *Associazione AM* di Roma, *Studio d'Arte Il Moro* di Firenze. Molti di questi gruppi hanno cercato nell'autogestione, nel porsi in collettivo un mezzo di confronto, di ricerca, di proporre e proporsi alternativamente alle strutture tradizionali; altri gruppi, invece, hanno cercato nell'autogestione quell'unione catartica, quel porsi in

è preso l'onere di presentare documenti riguardanti l'attività di gruppi autogestiti europei, provocando un confronto e dibattito assai interessante (Gruppi Autogestiti Europei).<sup>2</sup>

## 2. I gruppi e collettivi artistici operanti a Milano negli anni Settanta

L'uomo stesso ha un'invincibile tendenza a farsi ingannare ed è tutto affascinato dalla felicità, se il rapsodo gli racconti epiche fiabe come fossero storie vere, o l'attore sulla scena faccia la parte del re in modo ancor più regale di quel che non sia nella realtà. L'intelletto, questo maestro della finzione, non è mai tanto libero e indipendente dal suo anteriore servizio da schiavo [...].

Friedrich Nietzsche, *Sulla verità e la menzogna in senso extramurale*

Ora esamineremo più approfonditamente quegli interventi, quelle manifestazioni, realizzati e provocati dai gruppi e collettivi artistici, sorti negli anni Settanta a Milano, che si erano posti nella prospettiva della lotta di classe. Scegliamo quale campo di indagine la metropoli lombarda come riflesso di tutta quella complessità, di tutti quei processi innovativi, disgregativi e sperimentali di quella società dell'immagine di cui si parla con insistenza (Melucci 23-24).

In genere questi gruppi artistici erano formati da operatori agenti nella vasta area della *sinistra* (anarchica, socialista, comunista, extraparlamentare, indipendente) il cui scopo comune era di riproporre un discorso sul ruolo dell'artista al servizio della collettività. Questi gruppi, che volevano mettere in crisi gli usuali mezzi di espressione, cercando nella via della *giustizia* e della *libertà*, nell'azione collettiva un *sé* non frammentario, ma totalizzante, possono essere così suddivisi:

- 1) Gruppi autogestiti (con una propria sede), operanti con continuità e finalità.
- 2) Gruppi spontanei la cui formazione è incitata da necessità contingenti, cause a cui vollero contribuire tangibilmente con operazioni estetiche in appoggio alle lotte in questione.

Tali operatori rinunciando alla mitologia di se stessi pensavano di ottenere in cambio quella concretezza sociale che fino ad allora si erano visti negare o che avevano sdegnosamente rifiutato.

In termini sociologici si potrebbe dire che gli 'artisti' scoprirono il proprio ruolo all'interno del sistema nel momento in cui fu loro rivelata la sua negatività.

L'intervento collettivo pertanto poteva diventare uno dei momenti di maturazione generale, se si voleva puntare ad una crescita collettiva attraverso la individuazione dei problemi concreti più impellenti e la comune indicazione delle soluzioni possibili. Non si trattava quindi di sciogliersi nel collettivo, rinunciando alla propria fisionomia: si trattava di disoccultare quelle funzioni reali che la divisione capitalistica del lavoro aveva seppellito (Comitato promotore Piazzetta).

simbiosi con la collettività (al di là della propria ricerca individuale), introducendo nuovi concetti estensivi di creatività, nuove aree di ricerca, partecipando attivamente nel vivo del sociale.

<sup>2</sup> I gruppi invitati sono: *Cooperative d'Artistes Cairn*, Paris (France); *Bazillus Art Space*, Wuerzburg-Grombuehl (W. Germany); *Data Peter Horobin*, Dundee (Scotland); *Calibre 33*, Nice (France); *Medamothi*, Montpellier (France); *Agora-Studio*, Maastricht (Nederland); *The Basement Group*, Newcatle upon Tyne (England); *Kleiner Ausstellungsraum*, Hamburg (W. Germany); *P'Ap Circus*, Pontarlier (France); *Lieux de Relations*, Lyon (France); *Centri Autogestiti Italiani*.

L'interlocutore doveva essere la classe proletaria, il disadattato, il malato, il vituperato, il disoccupato... Quasi un 'ricercarsi' tramite una *illusoria, utopica* fede.

Non si era tenuto conto di questa nuova controparte, che di fatto vedeva in questi rinnovati *artisti* delle persone a sé, non forze-lavoro e pertanto al di fuori di qualsiasi contesto, accettati con una certa tolleranza. I tentativi di collaborazione e di co-operazione di questi collettivi non hanno ottenuto gli esiti sperati e questo in parte poiché, come sottolinea Baudrillard, i lavoratori produttivi manuali vivono, più di tutti gli altri, nell'illusione della produzione, esattamente come vivono il loro tempo libero nell'illusione della libertà. Baudrillard nell'acuta analisi sulla fine della produzione condotta nel suo testo *Lo scambio simbolico e la morte* ritiene che

Fintantoché le cose sono vissute come fonte di ricchezza o di soddisfazione, come valore d'uso, foss'anche il peggiore lavoro alienato e sfruttato, esse sono sopportabili. Fintantoché si può ancora individuare una produzione corrispondente (sia pure immaginaria) a bisogni individuali e sociali, le peggiori situazioni individuali e storiche sono sopportabili, perché l'illusione della produzione è sempre l'illusione di far coincidere quella con il suo valore d'uso. E coloro – prosegue – che credono oggi al valore d'uso della loro forza-lavoro, i proletari, sono virtualmente i più mistificati, i meno suscettibili di quella rivolta che coglie le persone dal fondo della loro totale inutilità, della manipolazione circolare che li rende puri contrassegni d'una riproduzione insensata. (44)

A questo proposito è doveroso sottolineare la totale mancanza di volontà per un capovolgimento culturale da parte delle 'sinistre', basti pensare ai numerosi *Festival dell'Unità* che avrebbero dovuto essere momenti non solo di incontro, ma di crescita culturale con ribaltamenti di prospettiva e di impegno radicalmente nuovi. Invece mentre da un lato si incitavano questi nuovi operatori ad intervenire attivamente (tutto ciò a titolo gratuito, di militanza) con murali, manifestazioni, formule 'altre', d'altro canto si imponevano alcuni 'artisti' facendoli in un certo senso partecipi di quella 'torta capitalistica' contro cui avanzavano le loro battaglie. Il terreno d'incontro è stato di conseguenza nuovamente l'oggetto, il prodotto in sé conchiuso, e non il «processo, cioè il costituirsi di un'esperienza che come tale non può che fondarsi sul denominatore *lavoro*, e nel quale non sarà difficile sollecitare il recupero di tutto un patrimonio conoscitivo popolare, di creatività artigiana, di visione del mondo, ecc. ecc. [...]» (Crispolti 125).

Pertanto i collettivi che hanno operato con funzioni 'alternative' e si sono battuti per una crescita collettiva, non solo non sono stati appoggiati da quelle istituzioni di 'sinistra' e avanguardistiche al cui fianco si erano posti, ma ne sono stati allontanati. La maschera 'mistificante', 'falsa' in questo contesto la si può attribuire a questa grossa macchina burocratica, il cui scopo era rivolto non ad un avanzamento culturale *essenziale* delle classi lavoratrici, come declamavano gli 'alti dirigenti culturali' negli innumerevoli convegni che hanno fatto da sfondo a questa grande 'farsa', bensì ad arrivare con travestimenti machiavellici al potere, unica volontà di potenza era *il potere in sé*, non la crescita collettiva.

## 2.1 Gruppi autogestiti operanti con continuità

### 2.1.1 *Collettivo Lavoro Uno – Collettivo Lavoro A – C. L. A.*

Parlare di un collettivo, di un gruppo è cosa assai ardua se si cerca di essere obiettivi. L'animo umano è un campo elettrico con poli positivi e negativi, pieno di tensioni, di reazioni violente. È difficile trovare quell'armonia, quell'uguaglianza morale che si fonda su quell'immagine dell'uomo provvisto di «una ragione unica e universale» secondo l'antropologia filosofica dell'Illuminismo, che in seguito verrà sviluppata da Marx; ma credere nei capovolgimenti, nei cambiamenti radicali è forse un'esigenza, una necessità che in certi periodi storici si impone con impeto.

Del *Collettivo Lavoro Uno* – gruppo molto eterogeneo, che ha subito continue trasformazioni, sia a causa del proprio isolamento, sia a causa delle diatribe, della comune difficile ricerca che porta a stati di sdoppiamento, di schizofrenia – esamineremo tutto ciò che è stato scopo primario, comune ed edificante, cioè un rapporto *altro* tra arte e società, rapporto reale con la collettività.

Nato nel 1972 per opera di Giorgio Calvi, Giuseppe Denti, Tullio Montanari, il *Collettivo Lavoro Uno* nel 1973 può contare sulla partecipazione attiva di Giorgio Cantonetti, Antonio D'Attellis, Fernanda Fedi, Alberto Fornai, Gino Gini, Giuseppe Giunta, Gianni Montanaro, operatori che provenivano da esperienze e ricerche poetiche molto diversificate, ponendosi in modo contraddittorio rispetto al 'mondo dell'arte': 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*. Questo sarà in seguito uno dei tanti problemi, oggetto di discussioni infinite, che verranno affrontati all'interno del gruppo. Ciononostante scopo principale e comune era 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 giusta dignità. Così il Collettivo si esprime a questo riguardo:

Bisogna sentirsi uomini civilmente e gettarsi nel vivo delle grandi lotte per cercare di cambiare la realtà. Ma questa realtà si cambia solo se vi è un rapporto di forse favorevoli e se i processi e le lotte si cementano in una grande alleanza, in un blocco storico di potere progressivo. Il bisogno di una cultura nuova e di un rapporto diverso non può non essere visto che in un legame organico tra gli intellettuali e le realtà delle classi lavoratrici ed è in questo senso che noi stiamo lavorando. Lavoriamo quindi per una trasformazione politico-culturale reale che trovi i propri presupposti nelle esigenze dei lavoratori e nelle dimensioni delle loro aspirazioni [...]. Lo scopo che ci prefiggiamo è quello di cercare di sensibilizzare i lavoratori ai problemi sociali quali lavoro, casa, trasporto, scuola, comunicazioni visive, nella speranza che un giorno si possa dire: "Basta allo sfruttamento dell'Uomo sull'Uomo". (Biblioteca Civica di Sesto S. Giovanni, *Artisti nei quartieri*)<sup>3</sup>

---

<sup>3</sup> Oltre al testo contenuto nel catalogo *Artisti nei quartieri - 13° Piazzetta*, non sono da dimenticare anche gli interventi di Giuliano Barbanti e Mario Mondani circa una *Ipotesi di intervento didattico sull'espressione visiva con bambini in età prescolare*; di Silvia Cibaldi, Antonio Mancini, Daniele Pini e Dario Zaffaroni sulla *Scuola e gli agganci col mondo esterno*; di Florenzio Corona e Lorenzo Sicari su *Un progetto di libro realizzato dai bambini*; di Marzulli e Merisi con intervento sociologico di Stefania Mariotti sul *Villaggio tricolore*; di



Oltre ai numerosissimi dibattiti ed interventi (che vanno dai murali in appoggio a lotte politiche del momento, a proposte quali *Ecologia 73*, teatrino mobile studiato *ad hoc* in occasione di un'applicazione della legge del 2%, partecipazione alla rassegna *Attrezzi di dinamica artistica: invito ad essere protagonisti di una mostra* con relativo confronto a Lonato (Brescia), ambientazione sulla strage di Piazza della Loggia di Brescia ecc... (Denti).<sup>4</sup> Di notevole rilievo sono state le manifestazioni effettuate alla periferia di Milano, a Sesto S. Giovanni, in occasione del premio culturale *Piazzetta '73* con l'edizione *Artisti nei quartieri* e l'edizione *Piazzetta '75-'76* basata sulla ristrutturazione di spazi urbani ad uso collettivo, quali piazze, parchi, giardini, muri ciechi. Bisogna sottolineare che il precedente *Premio di Pittura Piazzetta*, ormai vecchio e stanco, si trascinava da alcuni anni in una sterile mostra acquisto di quadri da destinare alla biblioteca e non rispondeva in alcun modo alle incalzanti esigenze culturali di partecipazione. Da qui la necessità di un cambiamento radicale che mettesse il lavoro degli artisti in stretto contatto con le organizzazioni di base.

Virgilio Canzi, l'allora intraprendente Assessore alla Pubblica Istruzione, evidenziava il fatto che il *Piazzetta '73* era da intendersi 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. (Biblioteca Civica di Sesto S. Giovanni, *Artisti nei quartieri*)

Il *Collettivo Lavoro Uno* prende parte a questa manifestazione e basa il proprio intervento sull'aspetto dell'alienazione del lavoratore in fabbrica, intervento che viene articolato in due momenti distinti:

1° momento: incontro col comitato di quartiere e scelta comune del luogo di intervento, la Fabbrica Ercole Marelli con 3000 operatori. Ripresa filmica dei lavoratori all'entrata e all'uscita della fabbrica con interviste sui problemi del lavoro, sanità, trasporto.

2° momento: mostra-ambientazione. Si realizzano circa cento sagome in polistirolo espanso bianco, a grandezza naturale (proiezione simbolica del lavoratore) e si ambientano davanti alla Ercole Marelli. Queste sagome non solo vogliono rappresentare l'uomo che nella fabbrica tende a perdere la propria personalità per divenire un pezzo anonimo della scacchiera della produzione, ma vogliono essere anche un avvertimento per tutti gli uomini, che poco alla volta, senza averne percezione, a causa dei continui condizionamenti, delle continue sollecitazioni dei mass-media, stanno avviandosi verso un annullamento completo del proprio sé, alla non ricezione, alla passività.

Questo ha inteso il *Collettivo Lavoro Uno*, proponendo le innumerevoli sagome bianche, un avvertimento a reagire, a non lasciarsi assorbire completamente dal sistema.

La dimostrazione più evidente di questa non ricettività, di questa assenza, di questa apatia è data dal film-documentario realizzato per l'occasione. Infatti nonostante l'intervento di componenti del consiglio di fabbrica che si facevano garanti dell'uso delle

Tino Vaglieri e E. Wagnest; del Centro Culturale Ricerca coordinato dal pittore Petrus Vitale; ed infine l'intervento di Felice Fiorini su un'ipotetica operazione estetica *Monumento dell'albero 1973*.

<sup>4</sup> Numerosi sono stati gli interventi del *Collettivo Lavoro Uno* dal 1973 al 1977, oltre a realizzazioni di litografie, serigrafie. Molto interessante il pannello realizzato in Piazza Duomo nel quadro della mobilitazione della cultura per la Innocenti e le altre fabbriche occupate, pannello che sarà esposto al Palazzo di Milano, in appoggio ad altre iniziative teatrali a favore di questa causa.

interviste, pochi lavoratori hanno dato precise risposte alle domande sottoposte; i più usavano la ‘maschera’ dell’accettazione del proprio ruolo, l’arma del silenzio, forse dovuto a timori personali o più probabilmente a quella stanchezza larvata che si rivolge contro di sé e si ‘incarna’ nel proprio corpo perché, in certe condizioni, è la sola cosa a cui l’individuo depauperato di tutto possa afferrarsi. L’operaio infatti è colui a cui si è tolta ogni responsabilità nel lavoro attraverso la monotonia fisica e psichica del corpo, nella catena di montaggio attraverso la catalessi, muscolare, vascolare, fisiologica derivante dalla necessità di stare in piedi o seduto, dai gesti stereotipati, ripetitivi, da tutta l’inerzia e dal sottoimpiego cronico del corpo della nostra società (Baudrillard, *La società* 270-272).

Scopo del *Collettivo Lavoro Uno* è stato quindi quello di dare un piccolo allarme sulla condizione di massificazione che porta alla non conoscenza, all’uomo alienato, stravolto, mutato in nemico di se stesso, divenuto ormai «l’organo sessuale del mondo della macchina» (McLuhan 52).

Questo intervento che ha richiesto un grande lavoro dal punto di vista concettuale e pratico, un grande sforzo ed impegno, sia per la realizzazione del filmato e l’esecuzione delle sagome, che per i continui contatti coi consigli di fabbrica, coi lavoratori dell’Ercolo Marelli, col comitato di quartiere, si è rivelato *assurdo*, non tanto per l’operazione in sé, ma perché non spinto e divulgato a sufficienza da tutte quelle forze di sinistra che hanno (o avrebbero dovuto avere) l’impegno morale di appoggiare queste denunce (anche se esposte ‘metaforicamente’) e cercare vie nuove per un inserimento umano del lavoratore in fabbrica. Ma l’agonia delle vecchie ideologie è appunto iniziata con questo atteggiamento di rinvio. Perché rinviare *a più tardi* la cura di ciò che è essenziale per l’uomo in nome dell’essere realistici significa praticare quel tipo di mortifera praticità che ora mantiene la nostra civiltà in un periodo di annientamento... Solo l’artista vuole ad ogni costo preservare quel tanto di ‘cielo’ aggrappandosi freneticamente alla sua irrealizzabile visione (Roszak 116-117).

Tuttavia fermenti positivi non sono mancati e di conseguenza nel 1974 si costituisce sempre a Sesto un Comitato promotore per un’ulteriore edizione *Piazzetta*, a cui partecipano Giuliano Barbanti, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Diana Forassiepi, Mario Mondani, Riccardo Perego, oltre ai critici d’arte Aurelio Natali e Maurizio Vitta, l’architetto Giorgio Ballardini, il fotografo Tranquillo Casiraghi, il rappresentante del *QT1* Erminio Burla che decide la trasformazione del *Piazzetta* da manifestazione annuale in centro di attività permanenti. Lo scopo è di promuovere interventi da realizzare nei quartieri sulla base delle esigenze emerse dai cittadini stessi, raccolte attraverso diversi momenti di coinvolgimento attivo alle varie fasi progettuali.

Dopo aver identificato una prima area di possibile intervento, il Comitato promotore elabora una serie di ipotesi progettuali, sulla base delle richieste avute. Tale progetto prevedeva (come da plastico realizzato nella misura di 1:100 da Davide Boriani e Mario Mondani):

- a) un’area di mq 234, asfaltata, con gradinata per circa 250 posti a sedere, per giochi sportivi, spettacoli, riunioni, lezioni all’aperto, ecc...;
- b) un’area di mq 168, con pavimentazione policroma, attrezzata con panchine, vasca d’acqua e di sabbia, e strutture per il gioco dei bambini più piccoli;
- c) una zona verde di mq 444, che circonda su tre lati le aree a) e b) piantumata con due tipi di essenze (tiglio e acero rosso, a bande alternate) attrezzata con panchine e dislivelli realizzati con muretti di contenimento;

d) spazio perimetrale di mq 840, pavimento, destinato a passeggio, pista per biciclette. Sulle superfici verticali dovevano realizzarsi murali dedicati a momenti della storia di Sesto. (Comitato promotore Piazzetta)<sup>5</sup>

Il *Collettivo Lavoro Uno* ha sviluppato per questo enorme murale il tema *L'antifascismo, Spagna, Cile, Vietnam*, adottando un'iconografia molto stilizzata, con enormi bandiere intersecantesi, a testimonianza non solo di un'unione ideologica di questi popoli, ma anche speranza di rendere più degno di essere vissuto, più gioioso, quella cupa e periferica Via Confalonieri.

Purtroppo, per mancanza di fondi, il progetto di Via Confalonieri non è ancora stato realizzato.

Sicché a tutti questi operatori che con tanta tenacia si erano battuti per un rapporto nuovo identificandosi nella collettività, è rimasta soltanto la verifica della marginalità dell'arte nei confronti dei momenti socializzanti e la coscienza di una contrazione irreversibile del loro spazio operativo. Da qui le analisi, i confronti, l'inizio del 'riflusso', del ritorno al privato, l'ala dirigente della 'sinistra' non poteva ulteriormente sostenere la propria maschera; chi vi aveva creduto in base a slanci giovanili, a principi di giustizia, a scarsa analisi della storia, ha dovuto far 'marcia indietro'.

Del *Collettivo Lavoro Uno* restano solo pochi operatori (Fedi, Gini, Montanari) a cui si uniscono in tempi successivi, tra gli altri, Lunardi, Ilacqua, Pagliarani. Si cambia la denominazione in *Collettivo Lavoro Arte* (testimonianza dell'inevitabile morte dei collettivi) e sulla base delle precedenti esperienze si cerca di studiare nuove metodologie operative sia di partecipazione nell'urbano che nella gestione del piccolo spazio avuto in gestione dallo stesso Comune di Milano.

L'ironia, questo sottile metaforico ed amaro sarcasmo, era l'unica arma rimasta a disposizione, per svelare altre 'verità', altre constatazioni, per poter ancor essere 'protagonisti', senza 'urla', ma col 'sorriso'.

Il Collettivo pertanto, vista l'inutilità della presa diretta a fianco della classe operaia, basa i propri interventi attraverso questa dissimulazione voluta.

Nel 1978, invitato dal Comune di Montecchia di Crosara (Verona) alla manifestazione *Tre Giorni Verdi* progetta un intervento polemico dal titolo *Ipotesi di movimento di Piccioni nello spazio urbano (Polivalenza del punto di vista)*. Il Piccione sceglie per convenienza lo spazio più adatto e si sposta in maniera conseguente (*D'ARS*, 198-99, *Il Foglio d'Arte*). L'ironia è evidente, il piccione simboleggia l'uomo che anziché lottare, porsi in un'ottica critica, preferisce collocarsi all'ombra del potere; se l'ombra cambia, l'uomo la segue. Viene distribuito uno stampato *La Piccionaia* con decine e decine di sottotitoli: il piccione padre, il piccione figlio, il piccione D. O. C., il piccione S. S., il piccione capo, ecc..., terminante con *I piccioni che non ci stanno*, quale emblema del gruppo. Le centinaia e centinaia di sagome di piccioni nei colori bianco, rosso e verde, spruzzate sull'asfalto della piazza principale, all'ombra del campanile, con l'aiuto degli stessi cittadini, sia bambini

---

<sup>5</sup> I murali di Via Confalonieri in Sesto dovevano vertere su queste tematiche: 1) Il lavoro del periodo agricolo e paleoindustriale; 2) La ferrovia (gruppo di alunni delle scuole medie); 3) L'immigrazione nel primo dopoguerra (Marzulli, Merisi, Gallerani); 4) La Resistenza, gli scioperi del '43 e la difesa delle fabbriche (Sommariva, Rubino e il gruppo liceo artistico XXV Aprile di Milano); 5) La ricostruzione (Sabatini e L. Veronesi); 6) Sviluppo e tensioni sociali nel dopoguerra (*Gruppo scuola "Faruffini"*); 7) L'antifascismo, Spagna, Cile, Vietnam (*Collettivo Lavoro Uno-ARCI*).

che adulti, hanno conferito a questo intervento un aspetto coinvolgente, non solo dal punto di vista partecipativo, ma anche dal punto di vista estetico.

Durante la Biennale di Venezia 1978 il *C. L. A.*, in accordo col Comune stesso, che gli concede per un mese lo spazio di Campo S. Maria del Giglio, realizza un'altra interessante ed ironica operazione (Viani).

Sotto il titolo di *Rivisitazione Biennale di futura veduta veneziana* è stato proposto un concentrato di luoghi comuni della falsa Venezia da 'esportazione'. In una specie di scatola magica trasparente, sospesa all'interno di un grande contenitore a forma di cubo, sono stati riuniti gli emblemi della sottocultura veneziana, che spesso finiscono per rappresentare il modo reale in cui il turista fruisce la città. Gondole di plastica, ventagli, cartoline sotto vetro, sono per gli operatori del collettivo ciò che resterà di Venezia, mentre va scomparendo la sua vera cultura, la sua immagine reale di città viva, dei suoi abitanti e del loro rapporto con una Venezia che deve riuscire a vivere al di là dei miti e della letteratura e del carnevale, allestito per un certo modo di intendere il turismo. Il grande cubo in legno bianco (m 2,5 x m 2,5) dalle cui fessure verticali si poteva osservare il piccolo cubo in plexiglas trasparente appeso tramite fili di nylon al centro del cubo stesso, ha voluto fungere da reattivo sociologico, stimolando il pubblico ed i passanti ad un dialogo e ad un ripensamento sul modo di guardare e intendere Venezia. Le reazioni degli abitanti e dei turisti, che tra diffidenza e curiosità si sono avvicinati, hanno costituito parte integrante della *performance*; molti hanno colto tuttavia l'ironia della proposta, altri hanno confessato di non trovarci alcunché di strano. La stupidità onesta – scrive Musil nel suo *Discorso sulla stupidità* – è un po' dura di comprendonio e lenta da afferrare. «È povera d'immagini e parole, e maldestra nell'usarle. Preferisce le cose banali, perché le si fissano bene in mente attraverso la loro frequente ripetizione; e quando una volta si è impresso in mente qualcosa non intende farselo tanto facilmente» (48).

Di carattere prettamente sociologico è stato l'intervento realizzato dal *C. L. A.* nel giugno 1979 a Zurigo, dietro invito della Municipalità di quella città nell'ambito della manifestazione *Thearena*, sorella meno blasonata delle *Juni-Festwochen*. *Thearena* nel 1979 ha voluto mutar pelle, immergendosi fra la folla. Ha traslocato nelle strade e sulle piazze, creandosi così svariate possibilità di intervento. In uno di questi spazi di animazione culturale si è inserito il *C. L. A.* di Milano, che ha tentato un'operazione se non proprio nuova, per lo meno rara. Franco Balan, Fernanda Fedi, Gino Gini, Armando Ilacqua, che Attilio Lunardi, Tullio Montanari e Giovanna Pagliarani, i sette membri del Collettivo, hanno scelto quattro punti particolari di Zurigo che per la loro collocazione storica, sociale, culturale ed economica, possono essere considerati uno spacco ideale della città, dalla zona storica, alla zona residenziale, alla zona popolare e periferica. Con un intervento che si potrebbe chiamare di 'arte oggettiva' il *C. L. A.* di Milano ha così cercato di registrare quattro momenti di vita, seppure molto diversi fra loro, della città. Per fare questo sono stati tesi dei teloni da un lato all'altro della strada, in maniera da costringere i passanti ed il traffico motorizzato a transitarvi sopra. Una specie di gioco mascherato che alla fine è risultato un fatto sia decorativo, con il *frottage* del fondo stradale e le impronte e tracce lasciate sui teli, che sociologico conseguentemente al diverso tipo di comportamento degli improvvisati fruitori-partecipanti (Valchera).

Non è trascurabile un altro intervento che si è svolto nel 1979 a Vertova in occasione della manifestazione *Mail-Arte-Ambiente (idee per il centro storico di Vertova)* organizzata da Bruno Talpo, dall'architetto Pino Gusmini, pro Vertova, e dall'architetto Alpago Novello, della Facoltà di Architettura di Milano (Talpo), che nella presentazione al catalogo redatto dalla stessa Università, sottolinea l'importanza determinante dei segni del nostro

passato, pietrificati e sovrapposti sulle case, sui percorsi, sugli oggetti del lavoro quotidiano. Bruno Talpo, dal canto suo, mette in evidenza che l'invito rivolto a numerosi artisti e collettivi è da intendersi come «Esperimento di Arte» senza profitto con scelte di tipo interdisciplinare che possano favorire un rapporto conoscitivo e un interscambio per un confronto di linguaggi: colto e incolto.

«Una verifica anche del significato di cultura popolare in Architettura e in genere nelle arti visive. S'intende qui per cultura – continua Talpo – l'insieme della pratiche significative di una formazione sociale».

Il C. L. A ha preso parte con l'usale entusiasmo ed ha proposto un'utopica *Registrazione del Territorio*. Luogo: il territorio di Vertova, antico borgo bergamasco. Individuato il percorso ha fotografato piccoli particolari di più grandi cose: portoni antichi, muri umidici, vecchie elaborate serrature, insegne. Individuati così gli oggetti del ricordo e della propria estetica, con dei *frottages* ha immortalato sulla carta il particolare e con l'aiuto di gessi colorati, prelievi di terra, foglie e muschi vi ha ricavato alcuni pannelli in cui la materialità degli oggetti si fa verità dei loro significati più reconditi. Sintetizzanti, quasi a ripeterlo dopo secoli, l'umile segno tracciato dal gesto faticoso, ma anche fantastico e liberante dell'uomo (Ferri).

Oltre a questi interventi sul territorio assai stimolanti, il C. L. A. propone una serie di confronti all'interno del proprio spazio e si fa organizzatore di una serie di mostre a tema, quali *Autopresenze*, *Nozione di Malessere* a cura di Domenico Cara (*Interpretazione*), *Autoritratto – Semiologia della Memoria* a cura di Pedro Fiori, *Trattamento estetico*, *Esercizio di luogo comune*, *L'inganno del Minotauro* estendendo l'invito a operatori non facenti parte del gruppo, in modo da ottenere ed attivare una maggior partecipazione e discussione all'interno del Centro stesso.

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 sia di stimolo per un dibattito e confronto. La manifestazione, nella sua difficoltà organizzativa, ha dato risultati insperati con la partecipazione attenta, viva e partecipe di gruppi stessi che hanno voluto essere presenti, tali da indurre il C. L. A. a richiedere all'Assessorato alla Cultura di Milano un convegno pubblico dedicato ai gruppi, non solo italiani ma anche europei, con la partecipazione oltre che di collettivi, di sociologi, psicologi, studiosi di fenomeni artistici, per una discussione, un confronto che senz'altro avrebbe dato adito ad un dibattito vivo, reale, non mistificatorio. Ma questi grandi Enti, in linea di massima, non rischiano nulla; preferiscono mostre 'inscatolate' ad iniziative che possono stimolare movimento nella corteccia cerebrale di ogni cervello umano.

Da qui l'inevitabile delusione, poco alla volta, il C. L. A. si smembra in modo definitivo. Termina così l'attività del collettivo.

### 2.1.2 Collettivo Autonomo di Porta Ticinese

Il *Collettivo autonomo di Porta Ticinese* sorto nel 1973 per opera di Amadori, Borgese, Crociani, Ricatto, Rubino (oltre a Costa, Lenassini, Sommariva, Tibaldi) agisce inizialmente sul territorio a servizio delle lotte operaie, battendosi contro la cultura reazionaria e contro il revisionismo culturale. Il Collettivo ribadisce l'autogestione e si definisce autonomo in quanto vuole porsi come servizio di intervento attraverso l'immagine visiva dietro richieste e istanze da parte degli organismi della sinistra da quelli istituzionali, a quelli di

organismi di base, a quelli dei movimenti. Si dichiara contro la delega al critico, alla galleria e alla stampa del proprio lavoro specifico che vuole mantenere in tutta la sua interezza.

Numerosi sono i murali realizzati dal collettivo a sostegno delle lotte operaie e per il diritto alla libertà dei popoli oppressi,<sup>6</sup> ma ben presto ci si rende conto dell'insufficienza di tali lotte, di tanto volontarismo. Questo pensiero è reso molto bene da Corrado Costa, uno dei più vivaci teorici del gruppo:

Anche i murali perduto il loro aggancio con il momento di lotta, separati cioè dal momento di provocazione, restano una celebrazione e la contemplazione estetica li renderà sempre più ambigui. Allora o puntare su un discorso enfatico, assurdamente esasperato e dilatato o addirittura assurdo (murali per i momenti di lotta che non si sono ancora verificati, murali contro il portiere spia dell'immobile, enormi murali contro il nulla della repressione... ) o tornare a fare i conti con la "maniera". Oggi ritorna di moda esplicitamente la maniera, il neo-conformismo, l'allegoria, il recupero popolare, il compromesso, il cazzo-socialismo, l'allusione psicoanalitica nel contesto etnografico, il punto di vista autobiografico e il tracciato storico fraudolento, la pantomima danzata e la morte simbolica del padrone, la masturbazione nel contesto del processo storico, collettivo... Noi dobbiamo dunque a nostra volta assumere il ruolo al quale la istituzione ci ha destinato: ripetere gesti che esprimono solo la ripetizione del gesto. Fine. La realtà così modificata ci impone di prendere dialetticamente le distanze. (*Lettera*)

Da qui nuove ricerche, nuove metodologie. Il gruppo invita e sollecita altri operatori a prendere parte alle iniziative che verranno realizzate all'interno della *Galleria di Porta Ticinese* che Gigliola Ravasino mette a disposizione e che diventerà uno scoppiettante cenacolo di iniziative culturali, dibattiti, manifesti. Si incomincia ad indagare, a sviscerare il rapporto ideologia-immagine. In linea di massima il loro punto di partenza è questo: l'ideologia è in crisi, ma il terreno dell'immagine è ideologico e pertanto se sparisce l'ideologia si perde anche l'immagine. La nuova filosofia, afferma Costa, è recuperare il momento della sacralità per dissaccarlo; «sentiamo il bisogno, anche se ce ne vergogniamo, di una trivialità d'urto. Marx non ha sbagliato, la rottura non è con lui, ma con i dogmatismi che gli sono cresciuti sopra» (Costa, *I giornali*).

Nella stagione 1977-78 presso la *Galleria di Porta Ticinese* vengono organizzati dibattiti ed esposizioni sulla *Terza r di Barocco*, polemica nata a seguito di uno scritto apparso sul «Corriere della Sera» di Giovanni Testori, che intende riproporre il Barocco lombardo, la via crucis, san Carlo Borromeo, la peste, l'ideologia della morte. A tutto ciò si oppongono i componenti del gruppo che accettano sì l'ideologia negativa, ma ironicamente.

Di conseguenza nascono operazioni dissacratorie, quali *La discesa di Lenin all'Inferno*, o *La crocefissione di Mao*, o *L'ultima cena*.

Il 1978 è stato un anno di fermenti: il 14-15 gennaio si è svolto a Milano presso il Centro Internazionale di Brera il Convegno Nazionale *Donna Arte Società*, organizzato in modo autonomo ed indipendente da alcune artiste milanesi facenti parte del Sindacato

---

<sup>6</sup> Fra i numerosi murali realizzati dal *Collettivo Autonomo di Porta Ticinese* ricordiamo *Mortedison* azione al Petrolchimico di Marghera, *Smontedison* azione e murali alla Montefibre di Vercelli 1975, murali in piazza Duomo a Milano per il Cile 1974, murali in piazza Vetra a Milano per *M. S. I. Fuorilegge* 1975, murali per la *Mobilizzazione per l'Innocenti e le altre fabbriche in Lotta*, Milano 1976, murali per la campagna elettorale di D. P. a Milano 1976. Interventi per la Fabbrica di Comunicazione 1976, interventi al Festival del Parco Lambro a Milano 1976.

FNLAV/CGIL (da cui per l'occasione si erano tolte non avendo voluto accettare né imposizioni, né condizionamenti) (Collana documentazione Cgil).<sup>7</sup> Questo convegno, affollatissimo, ha messo a fuoco, anche se in modo disorganico, tutte le difficoltà della donna che lavora nel campo delle arti visive e problematiche più ampie riguardanti la creatività, il considerarsi professioniste o meno, la rivalità, l'essere senza soldi, la voglia, il piacere, la felicità di esprimersi.

Gigliola Ravasino, come sempre attenta ad ogni nuovo fermento, invita delle artiste a riunirsi e a discutere in galleria, essendo interessata a verificare in quale misura i problemi di quegli ultimi anni, che avevano radicalizzato il dibattito culturale provocando scossoni e facendo vacillare certezze in ogni ambito della vita sociale e privata, avessero inciso nel fare arte delle donne. Dopo diversi incontri con intrecci di domande formulate e latenti, silenzi, il bisogno di parlarsi in modo diverso, la ricerca di una pratica, di un linguaggio, il desiderio di conoscersi e di portare ognuna il proprio lavoro, si delineavano le affinità e nell'abbozzare progetti si constatava la difficoltà di fondere in un'unica operazione estetica i differenti linguaggi.

Si venne alla decisione di un iniziale unico intervento con la partecipazione di tutte le artiste dal titolo *Mezzogiorno Cielo*; lunghe tele bianche riempite in maniera creativa da centinaia e centinaia di nomi, un omaggio alle donne conosciute, sconosciute e spesso ignorate che hanno fatto e fanno arte. Le successive ambientazioni sono frutto di piccoli gruppi. Vi sono stati casi in cui le componenti del gruppo si conoscevano da molto tempo e pertanto il lavorare in gruppo non ha implicato rinunce e forzature; altri casi hanno rispecchiato il tentativo di superare dissonanze e ciò ha richiesto la rinuncia al proprio linguaggio visivo. Numerosi sono stati gli interventi: dal gruppo Gandini, Parrocchetti, Secol, Sironi che puntato, ognuno col proprio linguaggio, su tematiche femministe; al gruppo Consilvio, Fedi, Pagliarani che ha trattato la tematica del vuoto, dell'inutilità, della necessità di una nuova situazione culturale, di cui si fa fatica a intravedere sia i contenuti che le forme; al gruppo Benedini, Pescador, Sterlocchi che si rivolge alla problematica del Trasparente; al gruppo Campagnano, Scherfigg che effettua due operazioni singole: quello della Campagnano (fotografia) verte sul travestimento, quello della Scherfigg sul ricordo; al gruppo Meneghini, Castellucci che analizza la figura di Biancaneve; infine al gruppo Cibaldi, Fata, Frigerio, Lucchini, Salvo con le loro cinque sagome rinchiusi dentro una gabbia rossa, imprigionate.

Già in questi interventi, per quanto si possano considerare di crescita collettiva, si può notare un ripiegarsi su se stesse, un ritornare al privato, all'inevitabile solitudine.

Tutto ciò sarà ancora più manifesto nella stagione artistica 1978-79. Ora il gruppo si dichiara stanco delle ideologie, vuole confrontarsi sulle valenze politiche della pratica artistica, in troppi casi sacrificata in nome dell'impegno. Di conseguenza il referente politico diventa l'artista stesso con i suoi problemi di ricerca e di soggetto. Si vuole rivedere il rapporto con il politico ridimensionandone l'eccessivo volontarismo e nello stesso tempo si vuole riflettere sul poetico, lavorare, capire per arrivare ad una ridefinizione del ruolo dell'arte nel contesto della ricchezza dei rapporti sociali. La *Galleria di Porta Ticinese* prende la connotazione di laboratorio aperto in modo da confrontare le ricerche individuali

---

<sup>7</sup> Non è da dimenticare l'azione svolta negli anni Settanta dalla Federazione Nazionale Lavoratori Arti Visive (FNLAV)/CGIL che ha tentato, seppur senza ottenere alcun risultato tangibile, di porsi in una posizione dialettica e con la classe operaia e con gli enti pubblici. Numerosi i convegni che si sono rivelati più una palestra teatrale di retorica che una reale base per cambiamenti radicali da parte della 'Cultura stessa'.

praticate dagli artisti. Da qui il termine *Un po' poetico – un po' politico*. La galleria è il luogo delle identità differenti: questa è la funzione politica che la galleria vuole avere. Si cambia anche il modo di porsi nei confronti della critica, non più rifiutata, ma cercata, invitata, coinvolta, nella speranza di ottenere «maggiore potere, maggiore voce».

Questo lo si può verificare non solo dai dibattiti svoltisi all'interno della galleria stessa, a cui diversi critici hanno preso parte, ma anche dal seminario/mostra organizzato a Pavia a cui sono invitati Vittorio Fagone, Antonio Del Guercio, Achille Bonito Oliva, Maurizio Calvesi (Galleria di Porta Ticinese, *Un po' poetico*).

Il seminario ha messo in rilievo la condizione difficile dell'artista 'oggi' e la sempre più urgente necessità di ottenere appoggi concreti da parte degli Enti locali, Comuni, Regioni, con la conclusione degli ormai 'conosciuti' dibattiti, si termina per ricominciare, si ripone la maschera, per poi riprenderla alla prossima occasione.

Siamo ormai giunti agli anni 1979-80, i componenti del gruppo sentono la necessità di ripensamenti, di agire isolati, hanno nuovamente bisogno di favole. Si propone a seguito di diversi incontri all'interno della galleria la tematica *Sogno-Bisogno*. È Mario Spinella che, nel suo intervento, menziona le due sottostanti citazioni prese dalla lettera che Marx inviò a Ruge nel settembre 1843:

“Sono persuaso che il nostro piano corrisponde ad un bisogno reale, e i bisogni reali devono essere realmente soddisfatti”. “Da tempo il mondo possiede il sogno di una cosa della quale non ha che da possedere la coscienza per possederla totalmente”. In questi due passi – prosegue Spinella – si parla di 'bisogno' e di 'sogno', e sia pure di un sogno che non emerge nello spazio della notte, ma è latente nella storia stessa dell'umanità: un sogno – potremmo dire – che è desiderio. Questi tre termini chiave, il sogno, il bisogno, il desiderio, si affacciano così al Marx venticinquenne, in un contesto ove il suo ardore romantico e rivoluzionario è esplicitato in maniera se si vuole persino ingenua. Eppure, a quasi un secolo e mezzo di distanza, il 'sogno di una cosa', malgrado delusioni e sconfitte, non si è spento. È il sogno di una realtà diversa, che oggi molti chiamano comunismo ma la cui traccia, forse, è consegnata alla memoria dall'arte, imperiosa volontà, desiderio inarrestabile di cambiare l'ordine delle cose, di costruire un mondo 'diverso'. Sogno, bisogno, desiderio, arte, rivoluzione entrano in tal modo in una costellazione di nessi profondi, che si intrecciano non attraverso [...] quella superficie labile e intercambiabile che sono i 'contenuti' dell'arte: ma attraverso quell'ambito strutturale, fondante, che è la forma. Forma sempre mutevole, al pari degli itinerari dei sogni, eppure retta da un desiderio/bisogno che appare – dai cavernicoli a noi – inarrestabile.

Vittorio Fagone sottolinea invece la fisiologica necessità dell'uomo di compiere dei sogni per poter svolgere la sua vita naturale ed accosta il termine sogno ad una capacità attiva, alla necessità di eccitare l'immaginazione oltre il confine del quotidiano, dello statico, dell'immobile, del chiuso, in modo da far ricomparire l'artista quale sognatore, quale conservatore del sogno. «L'artista parla il sogno, non parla nel sogno» (*Bisogno del sogno*). Sono seguiti altri dibattiti ed interventi estetici: lo *Specchio della notte* di Domizio Mori e Riccardo Barletta, indagini trasgressive a carattere ambientale di Giovanni Bonanno con relativo dibattito con Flaminio Gualdoni, la performance *Un alto muro di spine* di Xerra accompagnato da Pierre Restany, l'intervento di Fernanda Fedi con due lunghi pannelli di cm 520x40 cadauno (composti da 13 tele cm 40x40) ritmati a suon di bianco su bianco, quasi alla ricerca di una filosofia *zen* che la riporti alla realtà del sogno. Bruno Munari che ha partecipato al dibattito in occasione di questa mostra/intervento cita una fantasiosa frase di Confucio colma di verità: «Una volta ho sognato di essere una farfalla e poi mi sono svegliato ed ho visto che ero Confucio, ma adesso mi è rimasto un dubbio, se io



sono Confucio nel sogno della farfalla o se se sono Confucio che ha sognato» (cit. in Munari, *Dall'incontro*).

L'ultimo intervento su *Sogno-Bisogno* è dovuto a Gabriella Benedini con la sua sequenza di vetrinette poste sul pavimento della galleria. Il racconto *Storia della terra-mutazioni* inizia con una situazione chiaramente identificabile, certa, partendo da un dato preciso *Pinacoteca*. Le immagini che fa seguire indicano abbandono, distacco, silenzio, tempo, ricomparsa del principio.

Come si può notare con questa ultima stagione attorno alla *Galleria di Porta Ticinese*, il gruppo ha voluto privilegiare il ritorno al privato, il raccoglimento, non più lavori di gruppo, ma realizzazioni singole.

Gigliola Ravasino intuisce il gran finale dei collettivi e di conseguenza crede opportuno riprendere la sua attività di gallerista.

Il Collettivo trova un nuovo spazio all'interno della stazione della metropolitana di via Melchiorre Gioia, spazio che gestisce per alcuni anni con esposizioni a carattere individuale e collettivo. Ma sia a causa di difficoltà economiche sempre crescenti, sia per l'ormai estinta esigenza di lavorare insieme, il gruppo si divide e si scinde definitivamente. Vi è stato un simbolico funerale.

### 2.1.3 Laboratorio di Comunicazione Militante

Il *Laboratorio di Comunicazione Militante* si è costituito a Milano nel 1975 con Tullio Brunone, Giovanni Columbu, Claudio Guenzani, Ettore Pasculli e Paolo Rosa. Il lavoro svolto dal gruppo non è da sottovalutare dal momento che ha cercato non soltanto di analizzare la micidiale 'arma dell'immagine', di scavare dietro la facciata per avere un'effettiva conoscenza del messaggio, ma anche di dare chiavi di lettura per non farsi sopraffare da tutto ciò che ci viene trasmesso dai mass-media. Oggetto di studio è stato pertanto la stampa, la fotografia, la televisione.

Con la mostra *Strategia d'Informazione* presentata nel 1976 alla Rotonda della Besana a Milano e nel 1977 alla Casa del Mantegna a Mantova il gruppo del Laboratorio ha voluto costituire un momento di partenza per aprire un discorso più generale sulle tecniche e sulle forme di comunicazione dominanti. Attraverso un lavoro analitico di accostamento, scomposizione, taglio e ingrandimento delle immagini e delle parole usate abitualmente dal potere per indurre il consenso alla propria ideologia e alle proprie scelte, vengono fornite alcune 'chiavi interpretative' per svelare e comprendere i messaggi al fine di evidenziarne le distorsioni ed i contenuti impliciti e nascosti. Si è analizzata la mimica dei personaggi politici usata come strumento di persuasione e convincimento ed inoltre si sono studiati gli atteggiamenti ricorrenti attraverso cui si esprime, ad esempio, il tutore dell'ordine nell'atto di posare per i fotografi in compagnia di un presunto colpevole. Si è pertanto iniziato un lavoro che vale anche come strumento stimolante per mettere in discussione i comportamenti quotidiani di tutti noi, i nostri rapporti con il prossimo. 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 (Brunone et al.).

La ricerca operata dal potere, che si esprime e diffonde la propria ideologia soprattutto attraverso canali e strumenti di larga diffusione, è spesso assai raffinata e si avvale dell'uso del retino da stampa, del grandangolo, del teleobiettivo e della telecamera oltre che del linguaggio parlato. Il messaggio trasmesso trascende il fatto in sé ed esprime una

concezione della realtà, un'immagine carica di valori e contenuti corrispondenti a dei criteri formali ed estetici che li rendono credibili.

Come oggetto di studio il Laboratorio ha privilegiato la stampa, in particolare i giornali; in seguito l'interesse si è spostato verso la macchina fotografica come testo su cui intervenire criticamente, mostrandone le distorsioni, facendone emergere «la struttura e i complessi livelli di significato in relazione a un concreto contesto storico-politico». Tutto questo lo si è ottenuto con l'aiuto di tecniche raffinate come lo spostamento semantico, la reiterazione di una didascalia esplicativa in calce a immagini differenti, dalle quali il senso del discorso era contemporaneamente approfondito e modificato. I membri del gruppo, a riprova dei loro studi, hanno sperimentato su di loro questa terribile 'arma' che viene oggi usata dalla polizia e dai mass-media ed hanno provato a ritrarsi con le stesse tecniche e con lo stesso linguaggio espressivo con cui i criminali vengono solitamente rappresentati.

La fotografia, afferma Barthes in una intervista rilasciata a «Fotografia Italiana» nel giugno del '78, è «vittima del suo sovrapotere», perché «avendo essa la reputazione di trascrivere letteralmente il reale o una fetta di reale», dà luogo ad una doppia visione in cui essa appare ogni volta «eccessiva ed erronea» (Schwarz). Pertanto la maschera fotografica lascia campo libero all'ambiguità, all'interpretazione.

Anche McLuhan nel suo conosciutissimo testo *Gli strumenti del comunicare* ha fatto un'attenta analisi sulla fotografia che definisce «il bordello senza muri»; dire che la «macchina non può mentire», sottolinea l'autore canadese, equivale semplicemente a mettere in risalto le numerose frodi che vengono compiute in suo nome (199).

Le fotografie riportate su giornali e riviste prese in esame dal Laboratorio sono state ovviamente fotografie che hanno messo a nudo la manipolazione da parte del potere. *La divisa iconica*, ad esempio, quale strumento di importanza, di aggressività. La legge stessa difende la divisa con l'articolo n. 292 del Codice Penale (Libro II, cap. 2) in cui sancisce che «il vilipendio alla bandiera, o altro emblema dello Stato [...] è punito con la reclusione da sei mesi a tre anni». Alla divisa dunque viene attribuito un valore rappresentativo, cioè la capacità di possedere gli stessi requisiti del soggetto rappresentato o dei valori emblematicamente significativi. La divisa in quanto involucro antropomorfo, viene occupata dall'uomo che ne occupa l'«abitacolo» e la spinge con l'azione del proprio corpo orientandone dinamicamente le influenze iconiche nello spazio circostante.

In definitiva la divisa può essere assunta come da una delle forme meglio definite e socialmente codificate di autorappresentazione dell'uomo nell'ambito delle gerarchie e dei ruoli che stanno alla base della società; uno strumento per sancire il potere dell'autorità, per incutere timore e opprimere i subalterni.

Oltre ad un esame iconico in base al materiale raccolto nell'ambito delle *divise*, il gruppo ha fatto seguire un interessante dibattito su questo argomento, frutto di successive interviste a militari di carriera e non, a vigili urbani, a carabinieri, che sono stati oggetto di ulteriore studio sul 'potere della divisa' e sui suoi significati emblematici.

Anche la classicissima *Foto di famiglia* è stata al centro di un esame critico. Il rito della posa e la celebrazione retorica servono a perpetuare i valori tradizionali, tutto ciò lo si può allargare ad altre fotografie auto rappresentative, quali i diversi riti dei personaggi politici.

La sofisticazione diventa maggiore, creando anche distorsione voluta, col *metodo dell'abbinamento* delle immagini, che viene spesso usato per mostrare, se non dimostrare, la colpevolezza di un presunto delinquente. Questo metodo consiste nell'associare in una composizione unica due fotografie. La colpevolezza di un individuo viene comprovata

attraverso l'accostamento di un'immagine confusa o assolutamente insignificante. A dimostrazione di ciò il gruppo ha scelto dai quotidiani alcune immagini elaborate secondo il metodo dell'abbinamento e in seguito servendosi di macchine polaroid, ha tentato di crearne di simili imitandone il linguaggio, la poetica e lo stile espressivo.

Un'altra forma particolare di manipolazione dell'immagine fotografica si realizza attraverso l'accostamento di un poliziotto in divisa o di un carabiniere, con un oggetto indicato come 'arma del delitto', o, a seconda dei casi, come 'corpo del reato'. L'ambiguità dell'oggetto, riconoscibile o no, sta nel fatto di venire decontestualizzato, cioè rappresentato a sé stante indipendentemente dalle circostanze in cui si presuppone che sia valso come arma del delitto o corpo del reato. Anche per queste immagini, il gruppo oltre allo studio iconografico ha voluto effettuare una ricostruzione fotografica delle stesse in studio.

Sempre riguardo al tema della *criminalità*, attraverso un confronto ed un attento esame delle numerosissime fotografie rappresentanti *arsenali criminali* che quotidianamente appaiono nelle riviste e nei giornali di cronaca nera il Laboratorio è giunto ad individuare alcune *costanti formali* che a prima vista sembrano manifestarsi in maniera autonoma dal contesto dell'immagine. Il dato ricorrente e caratterizzante della fotografia di arsenale criminale, infatti, non risulta essere collegato all'esistenza di un reale arsenale criminale. La fotografia si caratterizza in relazione ad alcuni criteri di carattere formale e compositivo, cioè inerenti alla disposizione degli oggetti, alla loro illuminazione e infine al retino da stampa che attenua i contorni, sfuma e amalgama le forme accentuando il carattere confuso, misterioso, non decifrabile e, proprio per queste ragioni, fortemente espressivo, e quindi convincente della fotografia di arsenale criminale.

Prendendo spunto dalla fotografia, riportata in modo diverso su molti quotidiani, riguardante due banditi armati (successivamente identificati come Mario Rossi e Salvatore Ardolino) nell'atto di fuggire e uccidere il fattorino Alessandro Floris, e dalle interpretazioni didascaliche che accompagnavano l'avvenimento, il gruppo ha provato a raccontare attraverso delle immagini fotografiche un certo episodio, per verificare quanti e quali possano essere le versioni che dello stesso fatto si possono fornire attraverso la scelta di alcune immagini variamente tagliate ed estratte in modo diverso da una medesima sequenza fotografica.

Oltre a tutti questi approfondimenti nel campo della fotografia e nel campo della manipolazione giornalistica, il Laboratorio non poteva non prendere in esame la televisione e prende spunto dal tragico episodio dovuto allo scherzo del calciatore Re Cecconi che, entrando in una gioielleria con due amici, aveva intimato il classico *mani in alto* come se si trattasse di una rapina. Da qui la reazione del gioielliere che spara ferendo mortalmente Re Cecconi.

Lo sfortunato episodio è stato preso in esame dagli studenti di una scuola media, in particolare le due interpretazioni date dal TG1 e dal TG2. Il telegiornale del primo canale tendeva a far risaltare l'immagine del calciatore, attribuendo implicitamente al gioielliere la responsabilità di non averlo riconosciuto. Il telegiornale del secondo canale invece considerava il comportamento del gioielliere come una reazione inevitabile data la frequenza degli episodi criminali ed il clima generale di violenza vigente nel nostro paese. In effetti ogni attualità visiva prima ancora di essere fotografia di un evento, è racconto di questo evento, rappresentazione che viene effettuata secondo regole che appartengono ai «modi in cui si può rappresentare un evento, non necessariamente alla realtà dell'evento che si rappresenta» (Calabrese e Volli 45).

Anche il telegiornale ha caratteristiche ben evidenziate. La prima rete, continuando la tradizione del vecchio telegiornale, in linea di massima appare moderata, i servizi tendono ad essere poco personalizzati, privilegiando la formula 'neutra'. La seconda rete, al contrario, è in perenne stato sperimentale (Calabrese e Volli 98-100). Il fatto che possano esistere diverse interpretazioni per uno stesso episodio ha costituito un interessante materiale di dibattito e di ricerca per il gruppo del Laboratorio che ha voluto ricostruire l'episodio sulla base delle testimonianze del gioielliere e dell'amico di Re Cecconi. L'episodio è stato registrato contemporaneamente da tre punti di vista differenti, utilizzando macchine fotografiche Polaroid. La fase successiva ha coinvolto il gruppo nella registrazione col *videotape* delle diverse interpretazioni del telegiornale, appropriandosi in tal modo in maniera critica di un linguaggio che generalmente si subisce passivamente.

Il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, oltre a tutte queste registrazioni, ha preso parte assieme a gruppi di operatori artistici presenti alla Biennale di Venezia nella sezione *Ambiente come sociale* e a collettivi operanti all'interno di scuole, ospedali, ospedali psichiatrici e centri emarginati, all'occupazione della ex-chiesa di San Carpofo (Piazza Formentini), che viene denominata *Fabbrica di Comunicazione* ed è rivolta agli strati proletari, studenteschi ed emarginati della città. Nel primo documento politico redatto il 20 novembre 1976 si leggeva:

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

Era chiaro che l'occupazione di questa chiesa doveva diventare uno strumento capace di mettere in luce le contraddizioni esistenti all'interno del progetto *Grande Brera* e nello stesso tempo doveva costituire un luogo di elaborazioni per un «centro culturale» nuovo che facesse risaltare la ricerca e il significato della «socializzazione dell'arte». Dopo una serie di iniziative estemporanee (animazioni musicali, teatrali, culturali) si istituzionalizzò anche grazie al Sovrintendente alle Belle Arti Russoli. Questa evoluzione dell'iniziativa avrebbe dovuto spostare tutti gli sforzi alla definizione di un gruppo di gestione democratica e ad una linea di programma politico-culturale.

Invece la *Fabbrica* a causa del troppo numeroso comitato promotore, che non è riuscito a realizzare una struttura di gestione con responsabili dichiarati, «è diventata – sottolinea polemicamente La Pietra – come tutti gli spazi pubblici mal gestiti un luogo da deprecare, da usare, da spremere e da strumentalizzare» (*Fabbrica* 17).

Le gestioni collettive sono assai difficili da portare avanti e, come sempre, anche nella gestione di *Fabbrica di Comunicazione* si è presentata una scissione con tensioni, diatribe tra coloro che volevano elevare il livello culturale con nuove sperimentazioni, denunce, con metodi e medium più attuali, chi invece voleva solamente allargare, avere ed ottenere maggiori consensi 'proletari'... Da qui poco alla volta la chiusura, la fine di questo utopico esperimento.

Anche il gruppo del Laboratorio di Comunicazione dopo un'ultima mostra alla *Permanente* di Milano nel 1978, mostra sempre attinente alla denuncia dell'arma dell'immagine, ha deciso di sciogliersi. La controparte non esiste, il dialogo si fa sempre più difficile, si ritorna al *privato*, alla ricerca *singola*, alla *solitudine*.

## 2.2 Gruppi spontanei

Non bisogna dimenticare tutti quegli interventi spontanei, nati sotto forma di *murali*, testimonianza di quell'effervescenza collettiva manifestata da gruppi di operatori al fine di appoggiare lotte per il caro-vita, per la degradazione della casa, per il *diritto* alla casa, lotte contro il fascismo, testimonianza di estensione all'esterno, di ricerca di 'orizzontalità'.

Ma anche in questo settore si possono notare grandi differenze da parte di professionisti e non nell'impostazione e realizzazione del lavoro:

Stiamo camminando lungo due direttrici che per ora non si incontrano se non sporadicamente, per una serie di ragioni: ci sono i gruppi di pronto intervento, formati di militanti politici che partecipano alle manifestazioni, alle feste popolari, che vivono nelle case occupate: generalmente non hanno dimestichezza con il problema dell'espressione pittorica, e fanno il murale spinti da un'esigenza di azione immediata, di sintesi visiva, di una parola d'ordine o di un momento di lotta.

E poi ci siamo noi, che trasferiamo nel murale un'esperienza di tipo personale, che non possiamo dimenticarci di essere dei professionisti; il nostro modo di intervento è più travagliato perché presuppone di uscire da un certo ambito culturale in cui ci siamo formati, per ricercare in questa nuova dimensione un rapporto diverso col sociale, che non significhi solo l'alternativa al mercato privato... ma che risponda a esigenze ben più complesse. Si tratta di uscire da una serie di contraddizioni che pesano sul nostro lavoro e sulla nostra coscienza [...]. Questo incontro creativo con la gente significa a volte anche sacrificare le proprie esigenze espressive pittoriche, per cercare uno sbocco ben altrimenti vitale, ma anche tanto faticoso da raggiungere. (Fedi, cit. in De Micheli 71-72)

I murali si possono suddividere in vari gruppi, secondo la loro caratterizzazione specifica:

- *i murali di evasione*, fatti su committenza pubblica da pittori e architetti a scopo decorativo, spesso in applicazione a una distorta interpretazione della legge 2%<sup>8</sup>

- *i murali collegati con l'attività scolastica*. Molti sono stati i murali eseguiti negli anni Settanta dagli studenti del liceo artistico Brera, con la partecipazione attiva dei loro insegnanti, e da studenti di Istituti professionali, ne fa esempio la scuola professionale Caterina da Siena. È da sottolineare il lavoro svolto da due artisti, Boriani e De Vecchi (cofondatori del gruppo T di Milano) che inseriti nel corpo insegnanti dell'Accademia di Brera, hanno stimolato un rapporto dialettico di integrazione fra scuola e contesto sociale. Partendo dal recupero delle strutture antiche della scuola stessa, consolidando la prassi collettiva e il lavoro di gruppo per la ricerca e la sperimentazione, hanno cercato attraverso diversi interventi sia muralisti che nell'ambiente con dibattiti e confronti continui con la popolazione, di contribuire tutti insieme docenti, studenti, cittadini a migliorare l'ambiente quotidiano, la vita nella casa, nella scuola, nella fabbrica, nella città (Vergine).

---

<sup>8</sup> Legge 2% – Legge 29 luglio 1949, n. 717 (norme per l'arte negli edifici pubblici). Il primo comma dell'art. 1 è sostituito dal seguente con modifica legge 3 marzo 1960, n. 237: «Le Amministrazioni dello Stato [...] che provvedono all'esecuzione di nuove costruzioni di edifici pubblici ed alla ricostruzione di edifici pubblici distrutti per cause di guerra, devono destinare all'abbellimento di essi mediante opere d'arte una quota non inferiore al 2% della spesa totale prevista nel progetto». Con l'art. n. 412 del 5 agosto 1975 la legge è abrogata per le opere di edilizia scolastica.

- *murali politici*, come i moltissimi murali eseguiti dalla *Brigada cilena Neruda*, formata da esuli cileni operanti a Milano, che intese trovare e provocare, attraverso il murale, larga partecipazione e coinvolgimento della popolazione. La *Brigada Neruda* aveva un proprio stile di racconto, che si svolgeva sempre da sinistra a destra con fasce strette e lunghe e con una iconografia semplice e cromaticamente efficace. La fame, la crisi economica e sociale, le tappe della resistenza cilena, lo sviluppo della solidarietà internazionale, le torture, il coprifuoco: questi i temi trattati nei murali della *Brigada Pablo Neruda*.

La *Brigada di Poder Popular* nasce invece nel '75 all'Università Statale, con la volontà di superamento delle scritte ormai inflazionate, spesso illeggibili e graficamente 'orride'. Ha eseguito circa 16 murali in quartieri popolari, case occupate, scuole e università, fabbriche e feste popolari.

- *murali spontanei*, fatti da pittori che intendono l'arte come espressione sociale, cioè rifiuto del lavoro chiuso all'interno dello studio.

A questo proposito basti pensare al gruppo di operatori formatosi intorno al Centro Culturale *L'Isola*, un punto centrale della città di Milano, scontro tra la *city* commerciale e vecchie case degradate, ridotte a topaie. Dopo contatti precisi col Comitato di quartiere e con gli abitanti della zona, il gruppo<sup>9</sup> decide di elaborare singoli bozzetti che rappresentino lo scontro tra la speculazione edilizia, l'avanzamento di un piano regolatore ambiguo e lo squallore, la miseria di queste case, volutamente lasciate in stato di degrado, in un quartiere che conserva ancora oggi i segni dei bombardamenti dell'ultima guerra.

Si è scelto il bozzetto finale che maggiormente si adattava allo stile muralistico. Topi, scarafaggi, degradazione in contrapposizione al potere padronale è stato riportato con una iconografia chiara ed efficace, sia dal punto di vista estetico che da quello della comunicazione.

Ma probabilmente l'ideologia dei sottomessi si nutre – ironizza Barth (310) – della volontà di cambiare la situazione economica e politica esistenti. Essa è rivoluzionaria. Il fine è sempre lo stesso:

specie mascherate della volontà di potenza. Cristianesimo, rivoluzione [...] uguali diritti [...] amore di pace, giustizia e verità: tutte queste grosse parole hanno un valore solo nella lotta, come stendardo; non come realtà, ma come parole pompose, per una cosa completamente diversa. (Nietzsche, cit. in Barth 311)

Tutto ciò al termine degli anni Settanta è stato dimostrato dal colpo di spugna ricevuto da tutti quei gruppi che si erano impegnati in quel caldo decennio, spinti forse da idee 'utopiche', ma pur sempre stimolanti per un rinnovamento della società.

I gruppi degli anni Settanta sono miseramente morti, ignorati, cancellati. Ma essi hanno espresso un momento di grande vitalità, di autentica matrice rivoluzionaria, una risposta profonda e sincera – seppure a volte contraddittoria – della classe intellettuale alle sollecitazioni della rivoluzione culturale iniziata nel Sessantotto. Sulle loro ceneri nascerà il ritorno al privato da un lato, e la ricerca dell'effimero, della maschera dichiarata, voluta, del non-sense, della ricerca del vuoto dall'altro.

---

<sup>9</sup> Il gruppo del *Collettivo L'Isola* formatosi per l'occasione era composto da Cantonetti, Giunta, Gini, Fedi, Magli. Non è da dimenticare il lavoro di documentazione fotografica sui murali di Milano svolta dall'ARCI di Milano (per merito soprattutto di Giorgio Seveso, responsabile del settore CESFOR – centro sperimentazione e formazione).

Arrivano i nuovi gruppi: anni Ottanta! A Milano ospitati soprattutto dal gallerista Inga-Pin che cerca nei fermenti *giocosi, ironici, scanzonati, vuoti*, formule e etichette nuove, per poter credere, per avere alibi, per avere speranze in un nuovo vangelo: quello dell'*effimero*.

### 3. Conclusione

Gli anni che vanno dal Sessantotto fino ad oggi hanno avuto la testimonianza attiva di collettivi e gruppi artistici che si sono buttati quali attori in prima persona, quali registi, quali maschere nella favolosa fuga della morte, che si chiama vita, ed hanno cercato con tutte le proprie forze di scombinare qualcosa, di svitare qualche bullone della grande macchina sociale e culturale che soffoca, opprime, attratti dal vuoto e dal desiderio di colmare questo vuoto.

Ed è a questo punto che i miti sociali quali Marx, Lenin, Mao hanno avuto un effetto catartico, inducendo ad una lotta, ad un'impresa che Artaud definirebbe metafisica: sfida sacrificale al mondo perché esista, dal momento che niente esiste naturalmente: tutto esiste solo grazie alla sfida che gli viene lanciata e alla quale è tenuto a rispondere (Baudrillard, *Della seduzione*). Ma ciò si è rivelato falso, più falso della vita stessa. Da qui l'ergersi della volontà di potenza, della volontà di potenza *singola*, di questo continuo ed incessante superamento di se stessi.

Oggi la storia porta ai suoi fianchi una mortale carica di esplosivi e potrebbe essere in pieno volo. La voragine del futuro impregna di incertezza il presente; con gli anni Settanta la 'maschera' mistificatoria era rivolta ai valori di sicurezza, certezza, regolarità, verso una società *giusta*, quella appunto che produce pace, benessere, agi a tutti i cittadini. Ma oggi, anni Ottanta, abbiamo compreso una grande verità: nessuno può guidare l'avvenire; l'avvenire è da giocare tutto nel presente, in cui tutte le mescolanze e tutte le combinazioni sono possibili (Morin).

Stiamo vivendo in un teatro planetario, in cui tutto il mondo soggiogato dalla propria passività, inquietato come non mai dall'eterno presente, cioè privato dalla prerogativa di poter essere vissuto in funzione del futuro, aspetta... E in questa spasmodica attesa si rivolge al gioco, all'ironia, a quell'ironia che Nietzsche vedeva quale elemento capace di arrestare il disastroso precipitare della filosofia e della ragione.

Nel *caos* totale di questa epoca si sta cercando sottilmente, ambigualmente, angosciantemente, qualcosa su cui costruire da contrapporre all'istintiva pulsione di morte che ci porta a distruggere, a disfare tutto ciò che si è creato.

Ma, nonostante tutto, dietro questa ironia e scetticismo collettivo, vi è un'energia indomabile, la speranza che si possa ancora sferrare un pugno rapido ed energico che faccia arrestare questo melanconico senso di passività. È necessario, forse, mettere a punto un giusto 'pessimismo ottimista' e credere nella forza e nella volontà dell'utopia. Ed è altresì importante incominciare a penetrare dentro questo essere chiamato *uomo* che è fatto di draghi, di lupi, di uccelli del paradiso, di mostri dell'inferno, di pecore, di topi, di gatti, di fiori, di E. T., allo scopo di capire che tutto questo nostro mondo è cosperso di figure tremende, soavi e terribili, forti e tenere, che si rincorrono, che si annientano, che tengono prigionieri fate e mostri, e combattono altri lupi, comprendendo, al contempo, che tutto cambia, muore, rinasce e si ripropone.

La storia esita, rinnova, trema, va alla deriva, cambia di rotta e l'evoluzione di ogni periodo storico non è altro che devianza, creazione, distruzione, perturbazione, crisi: testimonianza viva della multiforme e differenziata attività dei gruppi artistici tematizzati ed analizzati in questo nostro lavoro.

#### 4. Bibliografia

- Alberoni, Francesco. *Stato Nascente*. Bologna: Il Mulino, 1968. Stampa.
- Barth, Hans. *Verità e ideologia*. Bologna: Il Mulino, 1971. Stampa.
- Baudrillard, Jean ---. *La società dei consumi*. Bologna: Il Mulino, 1976. Stampa.
- . *Lo scambio simbolico e la morte*. Milano: Feltrinelli, 1979. Stampa.
- . *Della seduzione*. Bologna: Il Mulino, 1980. Stampa.
- Biblioteca Civica di Sesto S. Giovanni. *Artisti nei quartieri – 13° Piazzetta*. Milano, 1974. Stampa.
- Brunone, Tullio, Nieves Ciardi, Giovanni Columbu, Ettore Pasculli e Paolo Rosa. *Strategia di Informazione*. Milano, 4-16 maggio 1976. Stampa.
- . *Strategia di Informazione*. Mantova, 16 dicembre 1976/23 gennaio 1977. Stampa.
- Calabrese, Omar e Ugo Volli. *Come si vede il telegiornale*. Bari: Laterza, 1980. Stampa.
- Cara, Domenico. “Interpretazione del Malessere”. *Giustizia nuova* (15 maggio 1979). Stampa.
- Caramel, Luciano, Ugo Mulas e Bruno Munari, eds. *Campo Urbano: interventi estetici nella dimensione collettiva urbana*. Como: Cesare Nani, 1969. Stampa.
- Cioni, Carlo. Presentazione. *1ª Rassegna Gruppi Autogestiti in Italia*. Firenze: Edizioni Il Moro, 1980. 16-17. Stampa.
- Collana documentazione Cgil, ed. *Artisti nella crisi, atti del VI congresso F. N. L. A. V-C. G. I. L. Napoli. 1-3 aprile 1977*. 1. Roma: Proprietà Editrice Sindacale Italiana s. r. l., 1977. Stampa.
- Comitato promotore Piazzetta. *Piazzetta '73-'74-'75-'76*. Biennale d'arte di Venezia, 1976. Stampa.
- Costa, Corrado. “I giornali hanno scritto...”. *Un po' poetico – un po' politico*. Milano: Galleria di Porta Ticinese, 1979. Stampa.
- . “Lettera del 5.9.1976 a Giovanni Rubino”. *Un po' poetico – un po' politico*. Milano: Galleria di Porta Ticinese, 1979. Stampa.
- Crispolti, Enrico. *Arti visive e partecipazione sociale*. Bari: De Donato, 1977. Stampa.
- D'ars* 89 (1973): 198-99. Stampa.
- De Micheli, Mario. Prefazione. *Abbasso il grigio, comunicazione e linguaggio di base nella pittura murale a Milano*. Di Gruppo Arca. Milano: Il Formichiere, 1977. Stampa.
- Denti, Giuseppe. Presentazione. *Quotazioni e prezzi degli artisti italiani contemporanei e nuovo rapporto*. Milano: Il Quadrato, 1978. Stampa.
- Fagone, Vittorio. “Bisogno del sogno”. *Bollettino n. 1 – documentazione periodica a cura della Galleria Porta Ticinese* (1980). Stampa.
- Ferri, Giovanni. “Territorio”. *Il Giornale Italiano d'Europa* 1 (gennaio 1980). Stampa.
- Galleria di Porta Ticinese. *Un po' poetico - un po' politico*. Milano, 1979. Stampa.



- Gallino, Luciano. *Dizionario di Sociologia*. Torino: UTET, 1978. Stampa.
- Gruppi Autogestiti Europei. Presentazione. *Documento-manifestazioni Centro Lavoro Arte*. 1980-81. Stampa.
- Il Foglio d'Arte* 5 (1978). Stampa.
- Laboratorio di Comunicazione Militante. *L'arma dell'immagine*. Milano: Mazzotta, 1977. Stampa.
- La Pietra, Ugo. *Abitare la città, ricerche, interventi, progetti nello spazio urbano dal 1962 al 1982*. Firenze: Alinea, 1983. Stampa.
- . "Fabbrica di Comunicazione". *Spazio Arte* 8 (gennaio-marzo 1977). Stampa.
- McLuhan, Marshall. *Gli strumenti del comunicare*. Milano: Garzanti, 1981. Stampa.
- Melucci, Alberto, ed. *Altri codici*. Bologna: Il Mulino, 1982. Stampa.
- Miccini, Eugenio. Presentazione. *1ª Rassegna Gruppi Autogestiti in Italia*. Firenze: Edizioni Il Moro, 1980. 9-12. Stampa.
- Morin, Edgar. "L'interdipendenza Passato/Presente/Futuro". *Casa di Dedalo* 1 (1984): 51-52. Stampa.
- Munari, Bruno. "Dall'individualismo al collettivismo". *Arte Centro* 75 (aprile-giugno 1975). Stampa.
- Munari, Bruno. "Dall'incontro con Bruno Munari". *Bollettino n. 1 – documentazione periodica a cura della Galleria Porta Ticinese* (1980). Stampa.
- Musil, Robert. *Discorso sulla stupidità*. Brescia: Shakespeare & Co, 1979. Stampa.
- Parisi, Ico. *Operazione Arcevia – Comunità esistenziale*. Como: Cesare nani, 1976.
- Pistoletto, Michelangelo. *Pistoletto*. Ed. Germano Celant. Firenze: Electa, 1984. Stampa.
- Roszak, Theodore. *La nascita di una controcultura*. Milano: Feltrinelli, 1971. Stampa.
- Scwharz, Angelo. "Intervista con Roland Barthes". *Fotografia Italiana* 238 (giugno 1978). Stampa.
- Sorel, Georges. *Considerazioni sulla violenza*. Bari: Laterza, 1974. Stampa.
- Spinella, Mario. "L'antico sogno". *Bollettino n. 1 – documentazione periodica a cura della Galleria Porta Ticinese* (1980). Stampa.
- Talpo, Bruno, Pino Gusmini e Alpago Novello, eds. *Mail art*. Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano, 1980. Stampa.
- Valchera, F. "Esperimenti culturali a Zurigo". *Corriere del Ticino* 18 giugno 1979. Stampa.
- Vergine, Lea. *Attraverso l'arte*. Roma: Arcana, 1976. Stampa.
- Vygotskij, Lev Semënovič. *Immaginazione e creatività nell'età infantile*. Roma: Editori Riuniti, 1973. Stampa.