

LA RICERCA ESTETICA DI GRUPPO

Antologia di un dibattito tenutosi la sera di lunedì 2 dicembre 1963 presso l'Istituto Nazionale di Architettura nella sede di Palazzo Taverna, con la partecipazione di Giulio Carlo Argan, Corrado Maltese, Manfredo Massironi, Emilio Vedova e Bruno Zevi.

BRUNO ZEVI

Il tema di questa sera costituisce l'argomento più bruciante e polemico del momento artistico contemporaneo. In Italia la polemica, come molti di voi sanno, è scattata in seguito a una serie di articoli che il Prof. Giulio Carlo Argan ha scritto sull'arte gestaltica e sul concetto di forma e formazione nell'arte. Il titolo del dibattito è « la ricerca estetica di gruppo »: in effetti, a questa ricerca estetica noi non vogliamo dare un significato critico o sperimentale, ma intenderla proprio nel senso di creatività artistica. In questa maniera eliminiamo qualsiasi possibilità di metterci d'accordo, perché lo scopo del dibattito è proprio quello di stimolare al massimo e di chiarire le avverse posizioni.

Noi ci troviamo qui nell'Istituto Nazionale di Architettura: il problema dell'arte di gruppo interessa propriamente gli architetti perché nella loro professione la collaborazione interdisciplinare è un fatto di tutti i giorni: il lavoro di équipe in architettura si potrebbe dire che è nato con

l'architettura stessa. Basti pensare a Wright che diceva che una casa sorge sempre attraverso un rapporto triangolare: il cliente, l'architetto, l'impresa; ma anche nella fase progettuale per la specializzazione tecnica dei vari aspetti dell'edilizia, la collaborazione interdisciplinare è costante e quindi il lavoro in équipe è qualcosa di acquisito.

Per restringere la discussione, del lavoro in équipe quale si esplica in architettura non bisogna parlare, perché è un fenomeno evidentemente del tutto diverso da quello che noi dobbiamo cercare di individuare questa sera: cioè il fenomeno dell'arte di gruppo e non della collaborazione o del lavoro in équipe che serve per produrre l'oggetto artistico. Neanche bisogna parlare delle ricerche estetiche di gruppo che si fanno per esempio nelle Facoltà di Architettura americane, basti pensare alla Columbia University, al M.I.T. di Cambridge dove continuamente si compiono esperimenti estetici, anzi estetici e umani, affrontando problemi visuali e specie problemi spaziali in relazione alla psicologia e al comportamento umano. Questo pure non c'entra: è una ricerca estetica che non c'entra con l'arte anche se può servire ad arricchire il campo delle ricerche e anche il campo della strumentazione artistica.

Noi siamo qui per vedere se, effettivamente, per lo specifico fenomeno creativo artistico, l'arte di gruppo può dirci qualche cosa. Il problema interessa moltissimo gli architetti anche perché, molto spesso, nel succedersi così veloce dei movimenti artistici in pittura, gli architetti non trovano il riscontro di queste nuove tendenze nel campo della loro attività; in larga misura perfino l'informazione non ha trovato in architettura un suo riflesso. L'arte di gruppo e specialmente il concetto di formazione, anziché forma, trova, a mio giudizio, un riflesso immediato in architettura.

Vorrei pregare tutti i membri della tavola rotonda, e cioè Giulio Carlo Argan, Corrado Maltese, il pittore Vedova e il pittore Manfredo Massironi, di attenersi strettamente a questo problema, e di sottolineare i punti di dissenso anziché i punti di consenso.

CORRADO MALTESE

Gruppi di artisti di più o meno recente formazione (gruppo 1 di Roma, N di Padova, T di Milano, zero di Dusseldorf, scuola di Ulma, equipo 57 in Spagna ecc.) cercano oggi in modo sistematico, e avvicinandosi alle acquisizioni e ai metodi scientifici della psicologia della Gestaltung — donde il termine tedescheggiante di Gestaltismo o neo-Gestaltismo — di elaborare forme tipiche, o forme modello, o forme esemplari, che non siano strumentalizzate o asservite all'alienazione capitalistica, alla bassa politica delle immagini, come la chiama Argan, ma orientino la coscienza individuale e collettiva a demitizzare le immagini e propongano un comportamento produttivo moderno e razionale anziché casuale e archeologico. Il realismo di oggetto di origine dadaista — in francese «nouveau réalisme» — la nuova figurazione e la pop-art sviluppatasi recentemente negli U.S.A. reagiscono anch'essi, sempre secondo Argan, alla alienazione capitalistica, ma denunciando una situazione anziché proponendo comportamenti nuovi, presentando immagini o oggetti o addirittura frammenti di oggetti tipici del nostro mondo attuale come essi sono, talvolta anche nella loro brutalità e ripugnanza, ma non ponendo il problema di come dovrebbero essere. Da un lato dunque abbiamo proposte che rischiano di trasformarsi in utopia, dall'altro denunce che rischiano di trasformarsi in accettazione passiva dell'odierna situazione di alienazione.

A favore delle correnti gestaltiche c'è oggi, sempre secondo Argan, almeno un punto di vantaggio: organizzandosi in gruppi di lavoro, e in conseguenza abbandonando la concezione individualistica del fare artistico, essi affermano un principio di positività, di socialità e di modernità nel comportamento produttivo e tornano così ad indicare la strada classica per difendere non la solitudine dell'individuo, ma la personalità dell'individuo dall'annientamento nella massa, cioè dalla sua definitiva alienazione.

La posizione di Argan è stata oggetto di una violenta ribellione e io credo che si

possa riassumere la rivolta in questo modo: una concezione tardo-romantica dell'operare artistico ha preso la mano di molti artisti e non solo di artisti, e ha fatto sì che essi dimenticassero che oggi l'operare artistico non può essere visto come un operare privo di concettualità, di valore intellettuale, di filosofia e soltanto inquadrabile nell'ambito di quella espressione pura, di quel puro lirismo che una filosofia idealistica ha proposto e propone ancora. A mio parere la rivolta, o il rifiuto di vedere nella messa a punto di Argan l'elemento di critica nei riguardi della concezione dell'arte come irrazionale e lirica, questo rifiuto dimostra una concezione attardata.

MANFREDO MASSIRONI

Alla Biennale di San Marino la critica si accorge della presenza dei gruppi; mostra però di non accorgersi molto dei prodotti elaborati all'interno dei gruppi; vengono premiati i gruppi e in questo finisce praticamente il discorso sui risultati, dopo comincia a fiorire un inatteso quanto incredibile teorizzare dei gruppi. Ci si rende conto forse che il possibile ricambio all'informale non è in nessuno dei prodotti che vengono elaborati, mentre invece è un nuovo fatto che sembra essere il più artistico, il più sensazionale del momento: il gruppo. Dal momento che si reputava interessante questo nuovo fenomeno che si viene manifestando nel campo delle arti, sarebbe stato naturale sentire l'esigenza di un'indagine di tipo sociologico sulla struttura dei gruppi: ossia vedere come e perché sono sorti questi gruppi, definire le differenze che intercorrono fra la struttura dei gruppi già esistenti e la necessità dei nuovi; vedere come si imposta effettivamente una operatività di gruppo, analizzare come si arriva a conciliare il concetto di gruppo con l'individualismo di ogni singolo componente, studiare le affinità e le divergenze esistenti fra un lavoro di équipe (vedi architettura, urbanistica, applicazioni scientifiche in cui ogni partecipante ha una sua funzione specifica da assolvere) e la ricerca di gruppo (in cui tutti i componenti

fanno praticamente lo stesso lavoro); ed in fine approfondire in quale misura i prodotti elaborati presuppongono veramente un'organizzazione di gruppo.

Però questo minimo di analisi è stato fatto solo in parte. Sorgono invece delle strane teorie in cui si dice o che i gruppi sono giusti solo se assolvono a questa o a quella funzione, o che in fin dei conti i gruppi sono sempre esistiti, che i gruppi non servono perché non soddisfano a quelle tali esigenze, che i gruppi sono una soluzione alla crisi attuale ecc. Una parte della critica rifiuta un'analisi dei fatti nelle loro componenti elementari: sembra veramente che la critica non riesca a liberarsi da una specie di crocianesimo inconscio che la pervade e le proibisce di avvicinarsi alle situazioni con uno spirito il più possibile analitico e concreto. Sulla scorta di queste informazioni che ci sono date in questa maniera e in questi limiti, noi siamo qui a parlare di gruppi. Penso da parte mia di poter trattare questo argomento solo nella misura in cui posso raccontare quello che avviene nel gruppo in cui lavoro, quindi le mie affermazioni saranno sostanzialmente tendenziose. Prima di tutto ritengo sia necessario pensare al gruppo come un organismo continuamente diviso da contrasti interni, da critiche reciproche, combattuto fra incertezze e ripensamenti e caratterizzato da discussioni in cui ci si viviseziona reciprocamente, alla ricerca di un rigore di risultato e di comportamento, che però non sempre si riesce ad attuare.

Noi non abbiamo mai fatto un'analisi dall'interno abbastanza approfondita delle ragioni per cui operiamo collettivamente, però adesso si può tentare un primo superficiale chiarimento; penso che ci siano delle ragioni prossime abbastanza caratterizzabili e delle ragioni più remote meno facilmente definibili, ma altrettanto importanti. Fra le prime possiamo porre: 1) la lentezza di elaborare, che caratterizza i nostri oggetti, il numero estremamente limitato che se ne riesce a produrre e quindi la necessità del lavoro di un certo numero di persone per poter garantire una certa continuità di azione; 2) il portare avanti alcune esperienze

necessita di un minimo di organizzazione tecnica che nel nostro caso una persona singola non potrebbe permettersi; 3) la necessità di una collaborazione che possa intervenire a risolvere le numerose difficoltà tecniche che intervengono nella realizzazione di un'opera; 4) una critica che analizzi e convalidi i risultati dall'interno, che può venire solo da un'organizzazione collettiva; 5) il bisogno da parte di ognuno di un aggiornamento o perlomeno di un'informazione in campi diversi e disparati che in un'organizzazione di gruppo può risultare più vasta e più estensibile.

Il secondo gruppo di ragioni investe dei problemi più profondi che si possono riassumere nelle contraddizioni a cui va incontro il prodotto del nostro lavoro; infatti andiamo proponendo un tipo di linguaggio che rimane nell'ambito dell'arte per rifiutare i pericoli che sono propri all'arte attuale. I risultati che proponiamo, non sono decorativi, non sono collezionabili, non potranno acquistare un carattere di investimenti perché si possono fare in un numero qualsiasi di copie, rifiutano il mercato per la funzione che ha di piazzare una merce che non dovrebbe avere nessuna prerogativa per essere tale. Ci troviamo a fare un lavoro di ricerca i cui frutti possono venire acquistati e sfruttati e a volte mistificati da qualsiasi possessore di mezzi di produzione, perché, in fin dei conti, l'unica cosa che possediamo è la nostra forza lavorativa che finisce anche per essere l'unica cosa che possiamo vendere; rientrando così di peso in una forma di alienazione. Così continuiamo a far parte del sistema e non riusciamo a trovare i termini di una lotta culturale che si inserisca attivamente nella lotta politica. Il momento che stiamo vivendo è caratterizzato da un assorbimento di fenomeni; il clima che ci circonda è così indefinito che tutto sembra andar bene, e tutto sembra giusto. Oggi risulta più difficile far il conservatore reazionario che lo innovatore progressista. Ormai tutti sono dei rinnovatori senza che nessuno abbia più niente da perdere. Ormai non si vorrebbe più che si parlasse di rivolgimento di fondo, e di tendenziosità ad oltranza.

Così ci si trova ancora più disarmati e noi diventiamo coscienti dei pericoli e non sappiamo come affrontarli. I nostri risultati corrono il rischio di finire per rappresentare l'equivalente artistico del neo-capitalismo o del centro-sinistra senza che noi ci possiamo opporre in nessuna maniera. Essi infatti si prestano a quella interpretazione che ne vede la validità, che è possibilità di sfruttamento, nell'allargamento quantitativo. Il che risponde benissimo alla cultura di una civiltà democratica di massa, ma noi non dobbiamo dimenticare che tra la civiltà dell'individuo liberale e la civiltà democratica di massa non c'è alcuna frattura, anzi l'ipotesi dell'individuo astratto è la necessaria premessa storica del culto della massa empirica indistinta. In sostanza i nostri oggetti con la loro situazione di opporsi al mercato d'arte possono rappresentare una critica al capitalismo, ma questa sola non serve, anzi è deleteria perché fatta dall'interno di una nuova e più onnicomprensiva forma di capitalismo. Siamo diventati coscienti che il nostro attuale lavoro potrebbe indicare dei falsi obiettivi, in quanto alimenta la necessità di rinnovamento dello stesso capitale.

Il gruppo rappresenta un tipo di organizzazione, all'interno della produzione culturale, che può agire nella maniera che crede, che può portare avanti le ricerche che vuole, ma che non può garantire che i suoi risultati siano liberi da qualsiasi mistificazione in quanto questi possono anzi devono venire assunti dal continuo trasformismo e dalla pianificazione del nuovo capitale. Mario Tronti dice: « molti di coloro che oggi dissertano sull'alienazione debbono ricordare che quello che essi sperimentano oggi sulla loro produzione intellettuale, l'operaio moderno l'ha sperimentato sulla sua produzione materiale da quando esiste il capitale e, insieme al capitale, la classe dei capitalisti ». Dalla coscienza di ciò nascono i nostri dubbi sulla funzione della cultura e della produzione di cultura in quanto forza rivoluzionaria, e di conseguenza nasce il problema riguardante proprio l'analisi della funzione del gruppo e del suo inserimento nel mondo

della produzione. Parallelamente alla strumentalizzazione a cui sono sottoposti i prodotti del gruppo, è il caso ora di chiedere se il fenomeno gruppo, in un certo ambito, non sia sospinto a seguire la stessa strada ossia non diventi, nel campo dell'arte, — mercato e una certa critica — un elemento di mistificazione cioè rappresentare una novità che, dopo essere diventata moda, viene abbandonata senza essere nemmeno stata analizzata a fondo. Oppure vedere se il gruppo può recuperare nella sua coscienza rivoluzionaria, determinata dai fatti che sta vivendo, degli elementi e un tipo di forza atta al superamento e al sovvertimento del sistema.

EMILIO VEDOVA

L'anonimato — dicevo a Verucchio — quando non è un falso anonimato, con l'interesse personale di missioni artistiche o commerciali che clamorosamente volta a volta si rivelano in questa società-agglomerato, a mio avviso può essere anche comoda sottrazione di responsabilità. Nel nome di un « industrial » ottimistico dove si confonde il neo-capitalismo con Carlo Marx, l'operaio alienato dal proprio lavoro con chi fa la rivoluzione? Magari anche con curiosi oggetti da boutiques di lusso, disponibili ai plus-valore dei frenetici mercati libero-borghesi.

Morale della favola: il rinnovamento delle strutture avviene con una società strutturalmente rinnovata e il metodo dell'inserimento è molto pericoloso, a mio avviso, se non vi è alla base una profonda preparazione di coscienza rivoluzionaria.

I risultati del lavoro di questi gruppi, a San Marino, hanno invece dimostrato una palese carenza ideologica rilevata anche da Argan nel suo discorso di chiusura del Convegno dove ricorda i precedenti storici del cosiddetto disegno industriale. Egli dice: « Il limite in ogni caso è una carenza, è una debolezza ideologica; di cui non si può non avere la nozione quando si paragonano le correnti attuali alle loro fonti storiche dell'altro dopoguerra, di cui la ricerca gestaltica si era proposta di scoprire

le cause che le avevano deviate dalla loro iniziale linea programmatica, finendo per subordinare l'attività progettistica alla direzione economica dell'industria, in questo caso, capitalistica». E noi non possiamo oggi non temere se, con rispetto parlando, paragoniamo queste debolezze ideologiche a quelle forti coscienze ideologiche (Gropius, ecc.) il cui lavoro pure finì con l'essere assorbito dal capitalismo e poi facilmente distrutto con il nazismo e la loro scuola.

Quanto a negare l'informale oggi, ancora d'accordo. Per quel che mi riguarda, poi c'è da fare ancora l'esame clinico del mio lavoro in rapporto con l'informale.

Scavalcando però nella divina incoscienza per poi trovarsi davanti a un azzurro, tutto azzurro, e alle macchinette di perfetta precisione, il tutto ottimisticamente sistemato e risolto, e poi condito con i bubboni di massa internazionale e ammazzamenti vari? E' ancora da vedere dal punto di vista terapeutico-psicologico, se all'operaio, quando torna a casa, una macchinetta o un azzurro dentro le linee della certezza, sia aiuto, sia formazione di coscienza e infine vita.

O, se la vita, dal momento che l'ideologia in causa è vita, si debba essa ancora una volta cercare attraverso frequenze drammatiche di percezione. Sappiamo che il gesto di Mondrian, ad esempio, o di Gropius diventò il gesto di mille. Non è escluso però che il gesto di ognuno di noi diventi il gesto di cento, uguale scuola, purché ognuno non faccia Vedova od altri, ma collabori per un'ideologia nei fatti.

GIULIO CARLO ARGAN

Naturalmente rinuncio a difendere i miei scritti per due ragioni: prima di tutto perché, credendo ancora in quello che ho scritto, potrei soltanto ripetermi e, in secondo luogo, perché il risultato esplosivo che hanno avuto mi persuade, non dico della loro giustezza, ma quanto meno della loro tempestività. Soltanto voglio accennare a due punti: primo, alla non esistenza di una incongruenza tra quello che ho scritto oggi e quello che ho scritto nel 1950

nel mio libro su Gropius a proposito della Bauhaus e del primo manifestarsi della ricerca che ora studiamo. In secondo luogo non esiste alcuna incoerenza tra la ricerca sulla corrente che ho chiamato gestaltica, e la fase storica che l'ha preceduta, cioè quella dell'informale, rispetto alla quale mi sembra veramente ingiusto e superfluo parlare di fine, di naufragio o di funerale, per il semplice fatto che la liberazione da certi limiti, che l'informale ha attuato, è la condizione di ulteriori sviluppi. Sia ben chiaro che, mentre considero la fase dell'informale storicamente conclusa, come tante altre fasi nella storia dell'arte che si sono concluse senza perciò scadesse il valore delle opere che avevano prodotte, così ritengo che le sole correnti che oggi possono avere una validità non siano quelle che recitano l'atto di contrizione e si rifanno a prima dell'informale, ma soltanto quelle che escono da questa esperienza e ne tengono conto, si propongono cioè di operare in quel ben più largo orizzonte semantico, che l'informale ha aperto rompendo, per la prima volta dopo secoli nella storia dell'arte, quel rapporto fisso tra segno e significato, che poneva il significato avanti al segno, facendo così del segno null'altro che una sorta di teofania o di ierofania, cioè di un manifestarsi di una realtà metafisica a priori. In questo senso l'informale ha compiuto un grande passo in quel processo di demitizzazione (oggi si usano molte parole: demitizzazione, demistificazione, ecc.), io direi molto più chiaramente di secolarizzazione verso una laicità totale dell'espressione artistica che è quello che ci proponiamo.

In fatto di fine, di obiettivo, visto che Zevi poneva questa domanda, io dico subito che considero valide quelle correnti che mirano ad una totale demitizzazione del fatto artistico, cioè al totale inserimento dell'arte in una cultura profondamente e totalmente laica, e considero negative le altre, e valuto quelle che tendono a questa laicizzazione in rapporto a quella che io ritengo essere la loro possibilità di conseguire il fine. Massironi, che ci ha portato la testimonianza dall'interno del lavoro del gruppo,

ha dichiarato anche i limiti di questo lavoro di gruppo. Egli innanzi tutto ha indicato nel lavoro di gruppo un coefficiente critico, cioè un ripensamento, un'obiettivazione interna, nell'operazione artistica, dei risultati evidentemente parziali delle fasi, dei momenti, in vista di un fine che si ritiene essere comune. Con questo ha anche, mi pare, se non dichiaratamente, implicitamente offerto una soluzione al problema del rapporto individuo-gruppo perché è chiaro che il gruppo è fatto di individui e che la confluenza delle intenzioni individuali al fine comune si fa tanto più prossima, l'angolo di confluenza tanto più piccolo, quanto più ci si avvicina alla conclusione; è quindi perfettamente comprensibile che in questo lavoro, nel corso del lavoro di gruppo, si abbiano delle relazioni critiche, alla base e nel processo, sulle fasi o sui momenti o sugli aspetti parziali dell'opera, interventi critici che si riassumono, si riassorbono e si eliminano sostanzialmente nel risultato finale.

Con questo ha anche accennato alla possibilità di una integrazione dell'operazione critica all'operazione artistica, integrazione che io ritengo assolutamente indispensabile perché se così non fosse la critica opererebbe soltanto su stati di fatto; operando su stati di fatto, supporrebbe che l'opera d'arte nel suo compiersi abbia smarrito tutti gli impulsi che l'hanno prodotta e poiché nella condizione attuale della cultura noi consideriamo l'arte come trasmittente, e non come risolvente, di impulsi è evidente che l'arte tende a integrarsi il momento critico. Coloro che a maggior ragione avrebbero potuto obiettare alla critica, diciamo così, « verbalizzata » contrapponendo ad essa la loro critica operativa, sono proprio gli esponenti di queste correnti di gruppo. Ma egli ci ha detto anche che questa integrazione di un momento critico all'operare artistico, integrazione che non è di oggi, integrazione la cui esigenza si è posta fin dagli inizi di una cultura illuministica nella quale, forse erroneamente, ci illudiamo di seguitare a vivere, questa integrazione della critica, ha detto Massironi è la condizione per raggiungere un

certo livello tecnologico. Ora è indubbio che senza fare, per il momento, questioni di valori, il livello tecnologico raggiunto dalle ricerche di gruppo è oggi maggiore di quello che si raggiunga oggi nella ricerca individuale.

Ora questo più alto livello tecnologico, che evidentemente offre il fianco ad un assorbimento da parte di un sistema sostanzialmente tecnocratico come il nostro, questo livello tecnologico è di fatto in se stesso una concessione alla struttura tecnocratica del mondo moderno? Questo credo che sia un punto da chiarire. Poiché il tempo che mi è concesso è poco, procederò per sommi capi. Dirò quindi che io ritengo maggiormente valido quel processo tecnico il quale non per arbitraria estensione o per mera trasposizione analogica ma per la carica, per il potenziale che ha, arriva a porsi come tipo o modello di comportamento anche al di fuori della finalità specifica che ciascun procedimento tecnico si propone.

In altri termini poiché da un lato si tende a tecnicizzare totalmente l'esistenza, anche l'aspetto etico dell'esistenza, non è forse legittimo reagire a questa condizione, che è indubbiamente una condizione attuale, sforzandosi di creare dei modelli di procedimento tecnico che possano influenzare o comunque essere riassorbiti e giustificati nell'ambito di un'esigenza morale, contrapponendo cioè un rigore etico all'identificazione di tecnologia e costume che è proprio quella che viene tentata da una grande parte della produzione industriale capitalista? Ora è chiaro che una tecnologia la quale si proponga la continua innovazione su se stessa e quindi la continua critica di sé è una tecnologia che ha quanto meno delle possibilità aperte verso il mondo etico, mentre una tecnologia ferma o ripiegata non ne ha alcuna.

Io ho riconosciuto, come ha detto Vedova e come lo stesso Massironi ha ammesso, un limite ideologico alla tecnologia dei gruppi. Limite ideologico che non si riferisce tanto alla sostanza del fatto quanto alla sua condizione attuale. Infatti innanzi tutto io penso che l'antitesi tecnica-ideologia non sia una antitesi che non sop-

porti una soluzione dialettica; ritengo che i due termini di tecnica-ideologia, antitetici al tempo di Condillac e Napoleone, possono oggi o in un vicino futuro essere dialettizzati. In secondo luogo io ritengo che, prima di rispondere al quesito sulle possibilità ideologiche inerenti nella proposta tecnologica che ci proviene dai gruppi, ci si debba chiedere se si ritiene o no che l'ideologia costituisca ancora oggi una componente attiva del mondo etico, della vita morale e quindi se quello speciale modo dell'essere nel mondo etico, dell'essere moralmente, che è la politica, si attui ancora o no attraverso l'ideologia. Personalmente credo di sì e lo credo proprio per quell'atto di fede che ho fatto da principio, nella cultura o nella civiltà dell'illuminismo che è per eccellenza la cultura creatrice di ideologie.

Se poi si affermi o si creda che la metodologia rigorosa, che i gruppi cercano, per il solo fatto di applicarsi come ricerca operativa si presti all'impiego sul piano anche tecnico di impulsi ideologici, io ritengo e credo che questa possibilità di un rapporto tra ideologia e tecnologia richieda un termine medio, e che questo termine medio, come già avevano indicato Gropius e i suoi collaboratori, sia la didattica; sostanzialmente la critica interna dei gruppi, di cui ha parlato Massironi, non è tanto una obiettivazione dei momenti particolari del processo, quanto è o dovrebbe essere un reciproco processo didattico, una continua didattica a parità di livello, una interdattica; e allora qui si spiega quello che Massironi ha detto, e che io approvo e condivido, a proposito dello sforzo, sia pure collaterale (direi una spinta di fianco), che le correnti gestaltiche esercitano nei confronti di una situazione attuale, di fatto nell'arte, oggi prevalentemente caratterizzata dalla univocità del rapporto tra artisti e mondo sociale. Oggi questo rapporto è non esclusivamente ma quasi esclusivamente affidato al mercato e indubbiamente le ricerche, queste ricerche di gruppo, si pongono automaticamente al di fuori di questa relazione. Ma che cosa propongono, che cosa possono proporre, non dirò come al-

ternativa al mercato, perché il mercato adempie tuttora ad una funzione informativa e di diffusione indubbiamente notevole, ma come ampliamento e sviluppo su altri fronti di questa possibilità di relazione? Alludo alla scuola, alludo cioè a quel tipo di gruppo tipicamente gestaltico, se per gestaltico intendiamo formativo, che è o dovrebbe essere la scuola.

Oggi io non penso che sia possibile formulare una poetica che si proponga di avere un mordente etico sulla situazione, se questa poetica non si ponga anche come una didattica. E del resto è proprio attraverso questi organismi, la scuola, il museo (che poi non è nient'altro che scuola), che il rapporto tra l'attività degli artisti ed il pubblico può svilupparsi e diventare più attivo. Può parere che la ricerca gestaltica o di gruppo rappresenti una limitazione, una restrizione in un ambito, che può parere, qualche volta, eccessivamente specialistico della ricerca artistica. Concluderò dicendo che, quando una ricerca si specializza, vuole semplicemente mettere a punto il proprio metodo, e mettere a punto il proprio metodo significa renderlo operante nel più largo orizzonte possibile. Quindi io credo che l'apparente limitazione della ricerca a questo ambito, che può parere esclusivamente formale, valga tuttavia a riproporre su tutto l'orizzonte della cultura e su tutto l'orizzonte della coscienza il problema della forma artistica; e proprio per riportarmi alle ultime cose che sono state discusse e dette a Rimini e a S. Marino, parlando di ideologia, non ignoro che non vi è ideologia la quale non abbia una finalità rivoluzionaria (le ideologie reazionarie non esistono o si chiamano semplicemente pregiudizi), ma perché l'arte possa partecipare ad una impresa rivoluzionaria non è sufficiente che applauda alla rivoluzione: è indispensabile che cominci ad adoperarla dentro se stessa. Rispetto ad una aspirazione rivoluzionaria e ad una prospettiva di lotta, credo che tutti gli artisti moderni desiderino essere combattenti di linea o, come ha detto Vedova « guastatori d'assalto » e non semplicemente i « tamburini ».

ENZO MARI

Una cosa da notare, e che non ha detto nessuno, è che questi gruppi (il gruppo N o il gruppo T, che io conosco molto bene, od anche il gruppo di recherche e l'equipo spagnolo) sono tutti formati da giovani al di sotto di 30 anni, sono tutti giovani che non hanno passato i problemi della resistenza, che non sanno nulla, non sono passati per il fascismo, non sono passati per nessun'altra parte: essi ascoltano discorsi di ogni tipo e si sono resi conto che così non va, che occorre cambiare assolutamente una volta per tutte la situazione, non nel senso della nuova generazione che cambia una situazione, ma nel senso di una nuova civiltà che si sta iniziando, che si sta creando.

Esistono altri problemi: questo eccesso di individualismo, che propugna Vedova, ha fatto sì che perlomeno nei casi migliori, come è il suo e che sono estremamente rari, l'artista si è costruito questo numero. Questo metro, queste convenzioni, se le è costruite solo per se stesso, se le è costruite al di fuori di una possibilità di comunione, di divulgazione con gli altri. Quando un pittore del Rinascimento faceva un certo discorso usava dei mezzi comprensibili a tutti, ora quando un pittore della nostra epoca fa un certo discorso usa dei mezzi comprensibili solo a se stesso. Questo è così vero che tutta la critica si rifiuta di giudicare nel caso dei pittori viventi; si vede quando si va alle mostre, o negli scritti critici che, per giudicare la singola opera di un pittore e dare un giudizio su un pittore, si deve giudicare tutta l'opera di questo pittore.

Questa è una situazione assurda perché l'arte o quello che s'intende per arte (io uso delle parole inadatte) deve essere soprattutto una comunicazione per gli altri. L'arte per l'arte, l'arte per se stessi non esiste, è reazione, checché ne dicano i suoi partigiani, per cui una necessità che s'impone a qualsiasi coscienza è quella di risolvere questo problema, è quella di trovare questo linguaggio comune, è quella di organizzare una qualsiasi convenzione, un qualsiasi rapporto tra le diverse persone,

tra la critica. In questo senso è stato giustissimo salutare quell'intervento di Argan a San Marino su quest'impegno della critica. Occorre però che quest'impegno sia un impegno vero, un impegno dall'interno: occorre cioè che il critico si prenda la responsabilità di un certo gruppo di lavoro, e non che sia un impegno a posteriori, perché è facile teorizzare, e occorre soprattutto che qualche giovane inizi questo lavoro con noi perché parlare non è il nostro lavoro: questo non è il nostro lavoro, non dovremmo essere qui in questo momento e assolutamente non abbiamo le parole per poter esprimere quello che abbiamo invece molto chiaro.

Una delle cose, assolutamente importanti, che sono state dette questa sera, è quella della scuola; occorre che chi intraprenda la professione, dico professione e non arte, del pittore o comunque del comunicatore visivo o del ricercatore in questo campo, abbia una scuola in cui prepararsi. Occorre che lo faccia a ragion veduta e occorre che le maggiori intelligenze si dedichino a questo: e non, come tutti i pittori e tutti gli insegnanti sanno, che gli iscritti al primo anno di liceo artistico, che sono in fondo quelli che per la maggior parte diventeranno pittori, sono un po' i minorati, sono un po' quelli che non riescono ad iniziare un discorso più serio, un impegno scolastico più serio.

PAOLO PORTOGHESI

Credo che a questo punto possa essere interessante l'intervento di un architetto. Infatti direi che l'architettura è stato il primo dei campi della ricerca artistica, in cui la collaborazione è stata sperimentata, è stata sperimentata attivamente e ha dato indubbiamente dei risultati, anche se non così lampanti come forse si vorrebbe. Quali sono le ragioni che hanno spinto già da molti anni, ma soprattutto adesso spingono gli architetti a lavorare insieme? Direi che sono due ordini di ragioni, la prima è una ragione di carattere umano; molto spesso formandosi insieme, si acquista una solidarietà, si acquista un'amicizia, un legame

profondo di carattere umano che, sulla base di questo elemento fondamentale di incontro, spinge a ricercare, ad affrontare dei problemi e quindi ad estendere questa collaborazione anche sul piano professionale. La seconda istanza è quella che l'architetto oggi si trova di fronte a dei problemi così ricchi di componenti, così complessi, che hanno tanti parametri che ci influenzano, da rendere quasi necessaria, da rendere indispensabile a volte, soprattutto quando si affrontano dei problemi a scala urbanistica, lo scambio delle opinioni a un livello così continuo, così istituzionale da rendere veramente necessario il «team work». Naturalmente in questo caso le ragioni sono diverse da quelle precedentemente illustrate e, anziché presupporre un lavoro fatto continuamente da tutti allo stesso livello, presuppongono una specializzazione, presuppongono un apporto specializzato da parte dei singoli per rendere più produttivo il frutto della collaborazione.

Cosa ci può essere di simile nella pittura, che può rendere utile, che può suggerire l'esigenza fondamentale di intraprendere un'esperienza del tipo di quella che gli architetti hanno già sperimentato? Direi che non mi convince pienamente la ragione proposta da Argan, cioè che sul piano tecnologico, al livello della pittura, il gruppo garantisca un risultato più approfondito, un risultato più sostanziale; direi che questa è ancora probabilmente una ragione estrinseca e direi che forse il tentativo di dare un'impalcatura teorica a questa esigenza di fondo può essere anche qualcosa di sovrapposto. Ritengo invece che il fatto fondamentale, che sia nel campo dell'architettura sia in quello della pittura, oggi spinge a questa esperienza di collaborazione, direi estrema esperienza, dopo tanti tentativi di reinserimento nel colloquio con la società, è uno spirito di generazione. Non è a caso che questo problema, che era fino a qualche tempo fa considerato ancora da un punto di vista generale, senza caricarlo di nuovi significati, abbia assunto improvvisamente intorno a questi ultimi anni, in molti campi, un'importanza, un valore così profondo; evidentemente c'è qualcosa

di più, c'è la volontà di affrontare su un piano metodologico il più verificato possibile, un problema, che nell'ambito di ricerche individuali, nell'ambito di esperienze di tutti i generi fino ad ora non è stato risolto: il problema fondamentale della comunicazione. Tuttavia direi che dai risultati quali oggi, ancora in un momento iniziale di questa ricerca, possono essere verificati, si scorge un'impasse che tradisce un problema di fondo dell'arte contemporanea che è ben lungi dall'essere risolto e risolvibile.

Questo problema della comunicazione con la società, questo problema di un rapporto con la società che non sia quello del mercato, che non sia quello che continua la tradizione borghese dell'appropriazione dell'arte come merce, questa necessità di rivoluzionare questo rapporto è strettamente legato a qualcosa di ben più generale di quello che può essere una rivoluzione artistica, è legato essenzialmente alla trasformazione delle strutture stesse della società; quindi in questo senso è ovvio che attendersi una soluzione definitiva affrontando questo problema soltanto in uno dei suoi aspetti particolari, è decisamente utopistico e forse potrebbe anche aver ragione chi scetticamente ripropone in termini individualistici il problema della critica aggressiva, il problema del sovvertimento dell'ordine o del disordine costituito, che, come sapete, è stato in fondo il nocciolo, il filo conduttore di tutta la rivoluzione dell'arte moderna, anche in tempi recentissimi.

Come risolvere questo problema? Effettivamente molte delle opere prodotte dai gruppi di ricerca nei campi della pittura danno l'impressione che si sia rimasti al livello della sperimentazione metodologica; in fondo è abbastanza sintomatico che, piuttosto che costruire dalle basi un linguaggio, si tenta di rielaborare quelli che sono i residui di lavorazione di un linguaggio, quello della comunicazione di massa che in definitiva offre la possibilità di trasmissione solo a certi contenuti e non ad altri; per far sì che questo linguaggio riesca veramente a rendersi elemento trasmittente di altri contenuti occorre indub-

biamente uno scatto qualitativo. Evidentemente questa ricerca portata al livello di gruppo può rimanere accademia se non c'è questo scatto e questo scatto è un problema ancora fondamentale; non sembri il fatto di proporre il problema della quantità un ritornare indietro: evidentemente aggirare questo problema vuol dire soltanto riproporsi in termini utopistici, un problema che, noi sappiamo, non può essere affrontato alla leggera, anche perché implica un problema fondamentale del nostro tempo, cioè quello della morte dell'arte.

In un certo senso, ogni volta che i profeti della ristrutturazione della società si sono posti il problema della funzione dell'arte sono arrivati inevitabilmente a questa specie di vaticinio, che evidentemente non ha una sua prospettiva reale, non una sua scadenza imminente, ma che indubbiamente è al centro di ogni problema di espressione artistica e di comunicazione al livello qualitativo. E' il problema della morte dell'arte, cioè il problema della sottrazione dell'esperienza artistica e viceversa l'estensione dell'artisticità a tutta la vita umana, l'estensione dell'artisticità, dell'esteticità a tutto l'orizzonte dell'esperienza della vita: è questa in fondo la conclusione a cui inevitabilmente arriva chi si ripropone, in termini in certo senso astratti, la ristrutturazione della società: in una società perfetta non c'è posto per l'arte.

Quindi stiamo attenti a considerare veramente l'espressione artistica come qualcosa di statico, come qualcosa che debba rispecchiare delle strutture sociali arrivate a un certo grado di verifica o di perfezione. Evidentemente c'è ancora, ancora oggi, vivissimo il problema della lotta, il problema del sovvertimento e in questo senso direi che, se va dato pieno atto a quelle nuove generazioni di presentarsi alla ribalta con un programma nuovo, che dà nuove speranze, che permette probabilmente di affrontare nuovi temi, bisogna anche dare atto alla generazione che l'ha preceduta di non avere agito evasivamente, ma di essersi posto il problema con molta concretezza, rifiutando certe prospettive, perché allora non erano possibili ma anche perché ne

era stato visto un aspetto completamente negativo, ne era stato visto un aspetto non pienamente convincente. Il che può essere sì riferito ad una diagnosi, a un'analisi vecchia di qualche anno, ma è evidente perché la nuova proposta dai giovani sia veramente attiva, che bisogna che questa analisi più superata sia comunque tenuta presente.

LEONARDO RICCI

Quando degli architetti lavorano in équipe, non è che facciano tanti segnali insieme, e cioè tutti fanno lo stesso segnale, perché altrimenti succederebbe una confusione del 48 e la comunicazione, invece di essere più chiara, diventerebbe più confusa. L'architetto lavora insieme ad altri perché le componenti del nostro operato sono diverse e di conseguenza ognuno, specializzandosi nel senso buono della parola, chiarisce una determinata componente, ma poi il segnale è un segnale unitario. Altrimenti succede quella confusione, che vediamo spesso nelle équipes di lavoro di molti architetti, che invece di essere persone che hanno mezzi tecnici diversi per diverse componenti, formano équipes, le quali non potranno mai lavorare bene, perché trasferiscono la questione della componente su quella del mezzo, cioè fanno confusione tra segnale e mezzo.

Bisogna stare veramente molto attenti perché se, per esempio, i pittori confondessero la questione del mezzo con quella del segnale, cioè facessero, come diceva Portoghesi, soltanto un discorso ideologico senza dare un segnale, la cosa diventerebbe, non solo assurda, ma anche pericolosa, perché invece di demitizzare o demistificare l'arte, si mistificherebbe la metodologia e il mezzo.

BRUNO ZEVI

Siccome ci sono altri due minuti per la scadenza degli interventi, mi permetto di porre io alcune domande, rivolte particolarmente ad Argan.

Primo: Argan ha giustamente ricollegato la sua attuale posizione in difesa dell'arte

di gruppo con le tesi da lui sostenute nel libro su Gropius e la didattica del Bauhaus. Ma ha riconosciuto che tra il libro del Bauhaus e l'attuale presa di posizione in difesa dell'arte di gruppo c'è stata tutta la esperienza dell'informale e ha aggiunto che evidentemente l'arte di gruppo non può essere collegata meccanicamente all'esperienza del Bauhaus, sia pure estesa a tutte le ramificazioni che essa ha avuto dal 1930 ad oggi, ma può nascere soltanto sulla base di questa esperienza drammatica che è stato l'informale. Io devo domandare quali sono le ragioni che determinano oggi la validità di questi tentativi dell'arte di gruppo. L'informale trovò la sua spiegazione, se non giustificazione storica, la sua spiegazione psicologica e morale nel crollo del mito della razionalizzazione dell'arte, come forza capace di razionalizzare la vita. Io vorrei sapere se sono intervenute nel mondo contemporaneo delle circostanze che determinano oggi, o giustificano oggi, una speranza di potere, sia pure con nuovi strumenti e nuovi mezzi, far prevedere un esito positivo di questa nuova e magari più ricca intenzione di razionalizzazione, perché, altrimenti, l'arte di gruppo avrebbe ugualmente delle giustificazioni, ma non tanto giustificazioni di ordine espositivo (e questa forse è una domanda che posso rivolgere anche al pittore Manfredo Massironi) ma soltanto una giustificazione che nasce a sua volta dall'usura dell'informale, che a sua volta nasceva dal crollo e dalla disperazione circa la possibilità di un intervento razionalizzatore dell'arte. Questo nuovo clima io non lo comprendo, non lo vedo, non mi pare che sia facilmente identificabile.

Secondo: Argan ha parlato di un'integrazione dell'operazione critica nell'operazione artistica. Io debbo dire che qui non riesco a capire, perché a me pare non soltanto che ci sia stata sempre in tutta la storia dell'arte questa integrazione, ma che addirittura l'operazione critica fa parte dell'operazione artistica, e cioè voglio dire più chiaramente che un'enorme parte della produzione cosiddetta artistica non è affatto produzione creativa, ma produzione critica, e come tale non riesco a capire perché mai,

una volta concordi sul fatto che si può dipingere o scolpire o architettare criticamente e non solo creativamente, bisognerebbe fare un'arte di gruppo per inserire la critica nell'operazione artistica.

Terzo: un livello tecnologico superiore a quello della ricerca individuale; qui Portoghesi ha già fatto una sua obiezione, dicendo che non vede perché l'arte di gruppo garantisca un livello tecnologico superiore rispetto alla ricerca individuale. Io dico di più: sulla base dell'esperienza degli architetti, il livello tecnologico della architettura di gruppo è inferiore a quello del livello tecnologico della ricerca individuale. Se io penso a qualsiasi lavoro in équipe, a qualsiasi gruppo o organizzazione di architetti, dalla « Skidmore, Owins e Merrill » fino ai grossi studi italiani anche di strutturalisti, anzitutto non vedo dal risultato delle loro opere un livello tecnologico superiore, poi manca a questi studi l'inventività tecnologica. Dubito fortemente anche che, sulla base di una vecchia tecnologia, essi attingano un livello superiore ma certamente la loro organizzazione impedisce o limita una inventività tecnologica che invece è caratteristica della ricerca individuale.

Quarto: comportamento: Argan ha parlato di modelli, di procedimenti tecnici riassorbibili nell'ambito dell'esigenza morale. E qui io non ho obiezioni da fare, ma soltanto da chiedere perché quest'arte di gruppo offre modelli di procedimento tecnico riassorbibili nell'ambito dell'esigenza morale e gli altri no.

E infine ultima domanda: Argan, parlando del livello tecnologico e della ricerca tecnologica nei gruppi, ha detto « indipendentemente dal giudizio di valore ». Allora, accettando questo « indipendentemente », gli voglio porre la domanda: adesso vogliamo parlare un momento « dipendentemente dal giudizio di valore »? Il che significa poi che, in fondo, (è l'obiezione sostanziale fatta da Portoghesi) tutte queste cose non hanno neanche bisogno di avere una giustificazione, se c'è quello che Portoghesi ha chiamato uno scatto, se c'è quello che Ricci ha chiamato un segnale, cioè un qualche cosa da dire e qualche cosa

di detto così irruente, che a un certo punto il ragionamento sulla metodologia del dirlo diventa secondario. Quindi non mi pare che ci si possa fermare ad un interesse essenzialmente tecnologico perché sia pur riconoscendo che quest'interesse c'è, questo interesse intanto è interessante in quanto dipende da un chiaro riconoscimento di un giudizio di valore.

GIULIO CARLO ARGAN

Risponderò molto brevemente alle precise domande di Zevi. Quali sono le ragioni che determinano oggi la possibilità di un esito positivo di una nuova intenzione razionalistica? Nessuna, nel modo più assoluto. La situazione storica del mondo non è migliorata: le ragioni di denuncia, irritazione, disgusto, protesta, ribellione, sono aumentate e non diminuite. Che cosa è accaduto, però, nel campo specificatamente artistico? E' accaduto che, dopo la fase di rivolta e negazione dell'informale, si sono profilate due tendenze, le quali mirano a disgiungere quella che è l'unità tradizionale del fatto artistico: da un lato la tendenza che alcuni chiamano di « reportage », che sostanzialmente si riduce al prelevamento dell'indizio della situazione, nell'ambito più largo possibile, e dall'altra la ricerca operativa, che chiamiamo gestaltica. L'arte di « reportage » (così detta arte di reportage, realismo d'oggetto, pop-art e vari nomi che ha assunto) tende a cogliere l'indizio della situazione; evidentemente rinuncia al giudizio, perché indizio giudicato non è più indizio, si chiama prova; indubbiamente esalta una falsa idea dell'individualità, falsa perché è chiaro che questo prelevamento d'indizio esclude la consultazione preventiva; si identifica allora individualità con causalità, assumendo che un indizio non scelto a caso, non preso a caso, non avrebbe valore d'indizio, perché il criterio di scelta che avrebbe portato ad assumerlo implicherebbe un giudizio: quindi gesto automatico, direi quasi nel senso surrealista del termine, nel prelevamento dell'indizio. In questo caso l'individualità è chiaramente posta come assenza e rifiuto

di relazione; assistiamo cioè ad una trasformazione profonda del concetto di individualità; cioè questo non sarebbe più quell'essere per altrui, di cui in fondo ci ha ancora parlato Vedova, questa reazione alla situazione, ma un immediato appagamento delle proprie inquietudini, attraverso l'assunzione dell'indizio: le cose stanno così, punto e basta.

Ora a questa corrente di « reportage » si può evidentemente imputare la rinuncia ad ogni procedimento operativo, procedimento operativo che è il solo attraverso il quale si sviluppano, al piano dell'individuo come del gruppo, delle possibilità di relazione. Se Vedova, che ci ha parlato del suo impegno, rinunciava al procedimento, cioè a quella fase operativa in cui realmente dipinge, evidentemente rinunciava a mettersi in relazione con quelle cose, contro le quali, egli ci ha detto, intende protestare e quindi essere in relazione, a costo di prenderle per il collo. Quindi la ragione di emergenza di questa corrente gestaltica è anche la situazione polemica che si è determinata, e aggiungo che questa situazione di antitesi, questa situazione polemica, è tanto più chiara quando si pensi che queste due posizioni si rifanno a due precedenti storici paralleli, anche se la polarità era meno acuta, come quelli del dadaismo e del costruttivismo di anteguerra. La parola « razionalizzazione » non deve essere intesa nel senso di puro geometrismo, perché queste correnti, fondandosi largamente sulla psicologia della Gestalt, evidentemente assumono come area di base, come area di partenza non già concetti a priori come le forme geometriche o i teoremi geometrici, ma invece le possibilità di associazione del pensiero umano nell'atto della percezione. Queste possibilità di relazione sono qualche volta eccessivamente schematizzate, e lo riconosco, nelle ricerche di gruppo come oggi le vediamo, ed eccessivamente schematizzate in un senso geometrico. Ciò non significa che queste correnti ripropongano un geometrismo assoluto, aprioristico; riconoscono però l'esistenza nella mente umana, sia pure nella situazione storica, di certi schematismi geometrici, ere-

ditati da una tradizione razionalistica, che si vuole mettere in discussione per sviluppare, ma non per sopprimere.

Questo risponde anche, in parte, all'osservazione circa l'integrazione dell'operazione critica all'operazione artistica; è evidente che qualche cosa di simile c'è sempre stata, in quanto un artista si forma, si educa, assume cioè a base della propria espressione opere correnti o linguaggi già esistenti, li assume mediante un giudizio, quindi attraverso un atto critico. Oggi però c'è la volontà di prendere coscienza di questo momento critico e di definirlo, cioè di definire precisamente quel concetto di una convergenza di attività operativa e di attività critica, cioè il tentativo di giungere ad una critica operativa o ad un'operazione critica.

Che cosa si propongono le correnti cosiddette gestaltiche? Si propongono di realizzare opere le quali coprano interamente la poetica, non lascino alcun margine al di là di una poetica, nel senso del controllo dell'operazione. Questo margine al di là del controllo cosciente sarebbe evidentemente ancora un richiamo all'ispirazione, un richiamo cioè a qualche cosa di metafisico. Evidentemente questa volontà di rendere tutta la procedura, in tutti i suoi processi, verificabile o controllabile può avere determinato e determinare allo stato attuale delle cose alcuni limiti nella forza impressiva del segnale, come diceva Ricci, e indubbiamente questo si può ammettere: la volontà di verificare, di rendere verificabili tutti i momenti del procedimento, la volontà di escludere ogni possibilità di caso, ogni possibilità aleatoria può anche costituire un limite. Questo limite però è tale soltanto fino al momento in cui questa critica non sia a sua volta talmente acuta, talmente intensa dal portare al superamento di questo limite stesso. Ora io credo che il punto non sia tanto quello della difficoltà creata dall'integrazione della critica al processo dell'opera quanto da una limitazione della critica. Cioè, e qui il discorso diventa molto più ampio, se questa critica cessa ad un certo momento di avere una

propria tecnologia critica, se così si può dire, se questa critica estende il proprio raggio di azione, se cioè questa critica diventa atteggiamento critico non soltanto rispetto all'operazione ma anche a tutti i possibili modi di operazione di comportamento dell'essere umano, cioè se investe anche interessi etici, politici, etc., si avrà indubbiamente un carattere che non voglio chiamare di universalità, perché questa parola ha il dono di irritarmi profondamente, poiché mi riporta sempre in un ordine teologico di pensieri, ma che condurrà indubbiamente ad un'ampiezza di orizzonti, ad una possibilità di incidenza, da parte dell'opera, in tutti i punti dell'orizzonte.

Perché — è l'ultima domanda — i modelli di procedimento tecnico, che possono essere riassorbiti nell'ambito morale, sono quelli di gruppo e non quelli individuali? Io non ho affermato radicalmente qualcosa di simile, io ho semplicemente detto che il potenziamento del fattore tecnologico favorisce l'investimento di una corrente etica in questo circuito, lo favorisce in quanto accentua quel fattore critico di cui abbiamo prima parlato; lo favorisce anche perché in questo impegno di carattere critico, invece di realizzare quella corruzione del concetto di individuo che ho imputato alle correnti dette di « reportage », alle correnti che si limitano al prelevamento di indizi e nemmeno alla denuncia ma alla constatazione inerte della situazione, propongono un nuovo concetto di individuo. Quale è il nuovo concetto, il diverso concetto dell'individuo? L'individuo come relazione. Se ciascuno di noi, dal proprio essere, elimina tutto ciò che è relazione con le altre persone, con le cose, con le situazioni, che cosa rimane? Forse l'anima bella da riportare il giorno della nostra morte al Signore Iddio che ci ha creati. Se invece si considera l'individuo come luogo di relazioni, evidentemente la scelta, la costituzione di un gruppo è innanzitutto una scelta di relazioni a un fine operativo. Ecco perché io vedo nell'ambito del gruppo non annullarsi ma meglio definirsi la figura e la funzione dell'individuo inteso soprattutto come relazione e possibilità di relazione. D'altra parte io, nel

parlarne in quei miei articoli che hanno suscitato tanto scalpore, non mi sono mai buttato contro l'individualismo, ma mi sono limitato a protestare contro il tentativo di

ridurre l'individuo alla singolarità, cioè di considerare l'individuo estremamente sensibile, ricettivo e trasmettente di informazioni e di segnali.

ARTE E SOCIETÀ'

Registrazione del dibattito sul numero 5/6 di De Homine dedicato al tema: "Arte e Società" presso la Libreria Einaudi di Roma, il 27-II-1964.

Prof. Ferrarotti: Sono stato pregato dai colleghi di iniziare per primo questo dibattito che sarà molto amichevole, trattandosi di presentare il numero particolare della rivista De Homine dedicato ad Arte e Società. Ma per la verità, nonostante che sia un sociologo, devo dire che m'interessa di più la rivista De Homine che non questo numero speciale. Anzi, forse per questo, è opportuno che parli per primo, lasciando poi la parola ad altri autorevoli studiosi di questo particolare rapporto, per altro controverso, che si istituisce necessariamente tra l'attività artistica, intellettuale in generale, e le condizioni sociali, le circostanze di fatto storiche, economiche in cui questa attività viene sviluppata.

Crede che sia bene parlare di questa rivista, il cui titolo "De Homine" suona particolarmente pretenzioso, anche perché le riviste oggi non possono essere così semplicemente come un tempo si pensava, delle imprese più o meno personali. Qual è infatti il significato di una rivista? O meglio ancora, quanti tipi di rivista si possono dare? Come vedete un sociologo soffre di una particolare deformazione professionale: deve sempre rifarsi a una tipologia, si domanda sempre quanti tipi di un dato fenomeno si danno. Ecco, direi, che una rivista oggi nelle circostanze odierne o è una piccola rivista, una rivista marginale, quindi una rivista che può concedersi il lusso della irresponsabilità, una rivista di attacco, di rottura, come si dice anche, oppure è una rivista, per così dire, istituzionale, professionale, che dibatte temi specifici che interessano una data categoria. Il mio disagio deriva dal fatto che la rivista De Homine non cade tra questi due tipi. Non è una piccola rivista, di rottura, d'avanguardia, non è d'altro canto una rivista professionale, specifica, in quanto si rivolge a un pubblico più vasto. Da dove deriva dunque il suo significato?

Che cosa vuol dire una rivista come questa?

Come vedete, in questo caso confesso il limite della tipologia e della distinzione in due tipi che ho proposto poco fa. Credo che l'importanza della rivista De Homine risieda esattamente nel tentativo arduo che cerca di compiere, di registrare una situazione di crisi in cui tutti ci troviamo e che deriva da un mondo ormai pluridimensionale in qualche modo, che ci comprende tutti e nel quale peraltro nessuno può efficacemente comunicare con gli altri, ed è quindi un mondo caratterizzato da atteggiamenti che potremmo definire schizofrenici. Ognuno approfondisce cioè il suo piccolo orto, ma a questo approfondimento in qualche modo mancano poi degli strumenti essenziali per comunicare i risultati delle sue ricerche.

Il "De Homine" qui presentato, come espressione del Centro di ricerca per le scienze morali e sociali, è un fatto importante e nuovo, perché esprime un'esigenza ancora allo stato aurorale direi, una esigenza cioè che riguarda più l'avvenire, si proietta verso sviluppi futuri mediante l'approccio, l'impostazione interdisciplinare.

Infatti il pericolo oggi è una frammentazione dell'universo culturale secondo una linea di approfondimento specialistico che dopo averci messi in grado di dominare tutte le tecniche porti a non sapere più quali siano i problemi. Quindi la rivista "De Homine" è un tentativo di salvare in qualche modo l'uomo da una classificazione delle scienze di tipo più o meno comtiano. Ma non si tratta solo di questo, né di dire se deve prevalere la filosofia o la tecnica applicata, si tratta di riscoprire il senso (che è poi il senso umano se senso vi ha da essere) di ogni impresa e quindi di non accettare alcuna frattura nell'idea di cultura secondo cui vi sarebbero da un lato delle tecniche considerate cultura di secondo grado, di secondo ordine, e dall'altro una tradizione classico-umanistica che starebbe a significare la cultura di primo piano, la cultura in senso proprio. Io credo che muovere al di là di questi dilemmi (che sono falsi, sono soprattutto artificiosi e adesso hanno un significato solo, quello di difendere