

Negli anni Settanta Roma rappresenta un laboratorio artistico d'avanguardia, a cui si affianca un momento politico straordinario con Giulio Carlo Argan sindaco. Al tempo stesso, la città si trova a fare i conti con un assetto urbanistico-sociale problematico, derivato dalle recenti e rapide trasformazioni del centro e della periferia. Lo spazio urbano, inteso come «spazio sociale», diviene per gli artisti un orizzonte in cui testare i limiti della disciplina; un'area in cui dare avvio a processi di reinvenzione creativa insieme alle comunità. Rintracciando i punti di discontinuità e di contatto con il panorama nazionale, il volume si propone di ricostruire le esperienze artistiche romane legate all'operatività estetica, tendenza teorizzata da Enrico Crispolti e presentata alla Biennale di Venezia del 1976. I casi indagati – alcuni per la prima volta oggetto di un approfondimento critico – rispecchiano l'originalità e la complessità della situazione romana: dalle iniziative promosse dal Comune (gli interventi a piazza Margana, l'Estate romana), ai collettivi che si confrontano con la dimensione urbana (Ufficio per l'immaginazione preventiva, Non gruppo-Erostrato, poi Frazione Clandestina), agli esempi radicati nel territorio con una forte vocazione sociale (Cooperativa Alzaia e Operazione Roma Eterna). Osservare la capitale attraverso il rapporto tra arte e città equivale allora a indagare, secondo nuove coordinate, Roma negli anni Settanta e la sua natura di "palinsesto".

€ 30,00

ISBN 978-88-99377-09-0



9 788899 377090

arianna desiderì

ROMA 70

ROMA 70

interventi e pratiche artistiche nello spazio urbano

arianna desiderì



del Fiume



Tullio Catalano, *Manifesto sul Surrealismo*, affissione, Roma, 1972

Sommario

In questa ricerca sul Surrealismo si è partiti dall'analisi degli anni Settanta, in cui si è verificata una situazione di rottura tra cultura e spazio urbano, con l'instaurarsi del territorio a noi conosciuti, segnato e modellato che gli anni Settanta sono stati, e che hanno dato luogo a una nuova concezione di spazio urbano.

In quella stagione si è moltiplicato il rapporto e l'interazione di cui oggi, professionalmente, si parla, e che ha portato a una nuova concezione di spazio urbano, che è stata definita "spazio urbano" e che ha dato luogo a una nuova concezione di spazio urbano, e che ha dato luogo a una nuova concezione di spazio urbano, e che ha dato luogo a una nuova concezione di spazio urbano.

Il libro è organizzato in quattro parti, ciascuna delle quali è dedicata a un tema specifico.

008 **Francesca Gallo | Prefazione**

014 **Introduzione**

022 **Anni Settanta, arte e spazio urbano**

037 La città come trama sociale: studi e teorie negli anni Settanta

045 Presupposti e obiettivi dell'operatività estetica nel sociale

053 Per una geografia italiana degli interventi

083 Mappature e ricognizioni attraverso alcune mostre collettive

098 **Il panorama romano**

109 Roma città palinsesto

123 Gli interventi a piazza Margana

137 L'Ufficio per l'immaginazione preventiva

155 Il Non-gruppo Erostrato e la Frazione Clandestina

177 La Cooperativa Alzaia e *Operazione Roma Eterna*

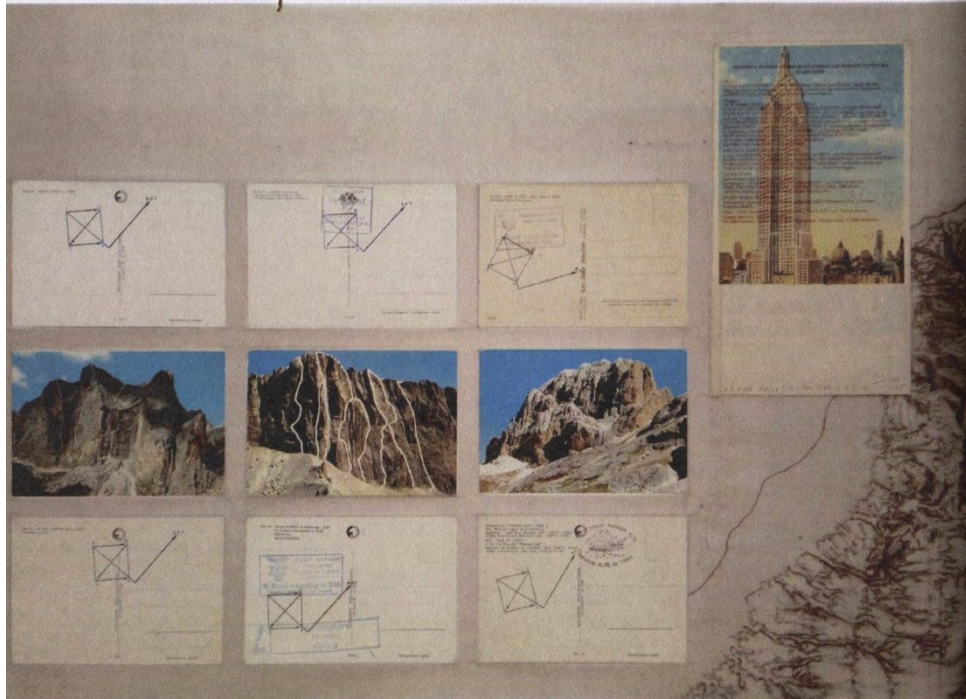
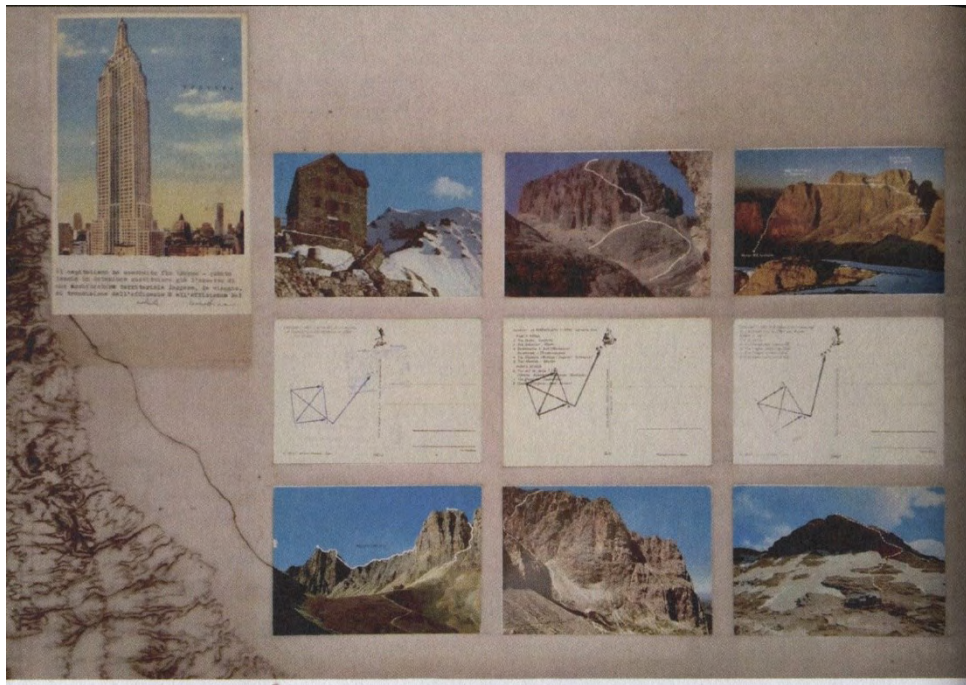
199 *L'Estate romana*

210 **Conclusioni**

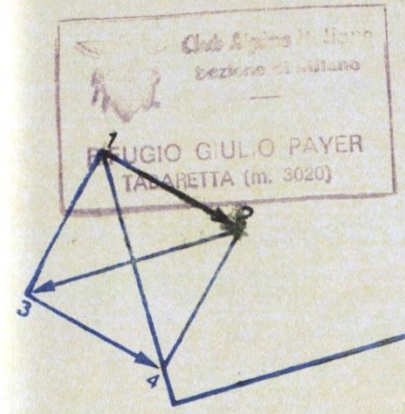
216 Bibliografia

224 Indice dei nomi

227 Ringraziamenti

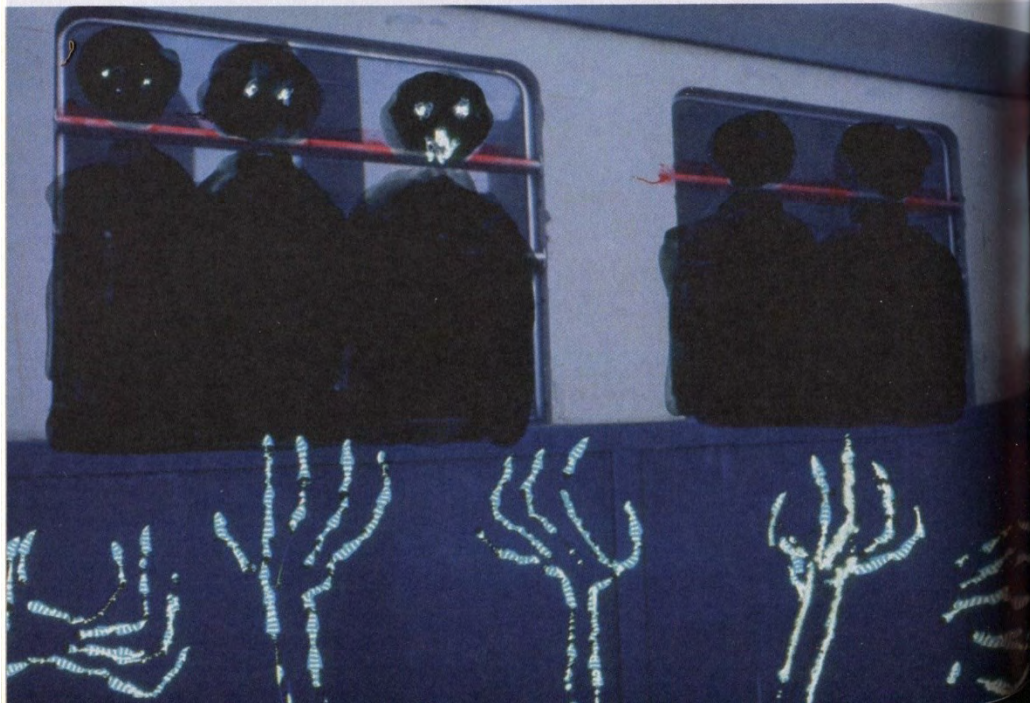
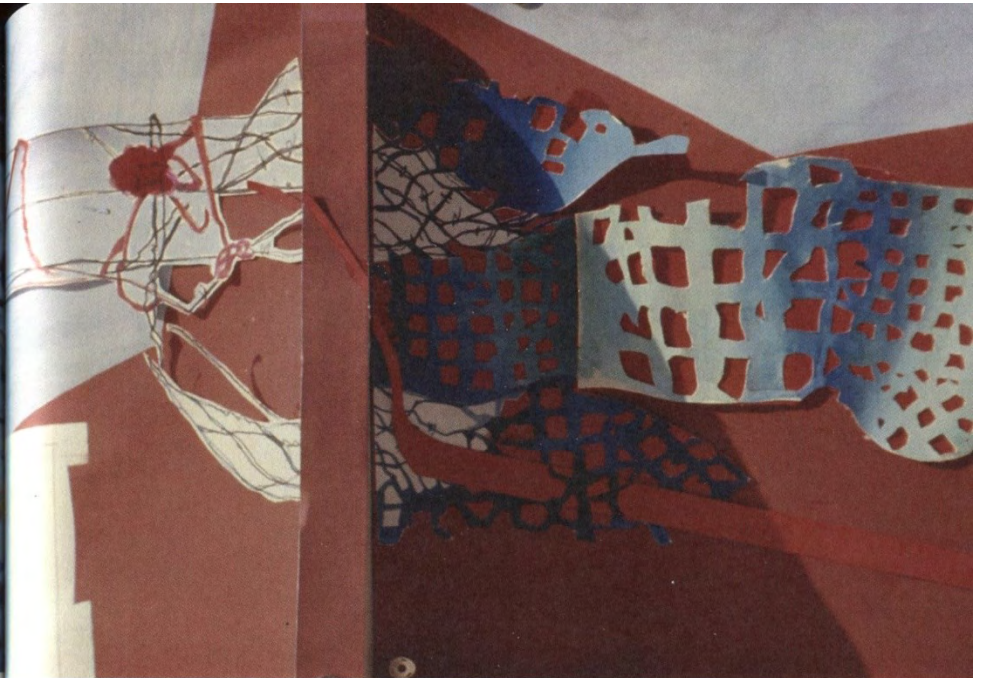


RIFUGIO PAYER m. 3020 Cima Ortles m. 3905
PAYERHÜTTE mit Ortlerspitze



Aufnahme u. Verlag
 foto e edizione
foto dieter drescher
 I 39012 Meran
 Schallhofweg Tel. 34566

nachdruck verboten riproduzione vietata







Roma interotta

La fotografia in alto a sinistra mostra l'edificio del Palazzo dei Congressi, progettato da Ugo Colombari e Giuseppe De Boni. L'immagine in basso a sinistra è un'illustrazione di un ufficio per l'immaginazione preventiva, progettato da Carmelo Romeo.

nella pagina a fianco: *Estate romana, Massenzio 9, ultimo atto*, Roma, EUR, Palazzo dei Congressi, 1985, allestimento di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni. Courtesy Archivio studio di architettura Colombari - De Boni.

pag 99: In alto: Ufficio per l'immaginazione preventiva, *Maieutica*, 1975, recto della cartolina. Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Ufficio per l'immaginazione preventiva, *Maieutica*, 1975, verso della cartolina. Courtesy Carmelo Romeo.

pag 100: Carmelo Romeo, *Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare a partire dalle leggi di ospitalità*, 1982. Courtesy Carmelo Romeo.

pag 101: In alto: Carmelo Romeo, *Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare a partire dalle leggi di ospitalità*, 1975, recto della cartolina. Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Carmelo Romeo, *Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare a partire dalle leggi di ospitalità*, 1975, verso della cartolina. Courtesy Carmelo Romeo.

pag 102: In alto: Cooperativa Alzaia, *Roma sarebbe più bella dipinta*, attività di animazione per *Ottobre Ragazzi*, Roma, 1980. Courtesy Tiziana Piccone. In basso: Cooperativa Alzaia, documentazione dell'intervento sul trenino metropolitano di Centocelle, Roma, 1976. Courtesy Tiziana Piccone.

pag 103: Cooperativa Alzaia, *Cos'è un murale? Realizziamolo*, 1975-1976, bozzetti. Courtesy Tiziana Piccone.

pag 104: In alto: Cooperativa Alzaia, *Cos'è un murale? Realizziamolo*, affissione, Roma, Centocelle, 1975-1976. Courtesy Tiziana Piccone. In basso: Antonio Davide, S.P.Q.R. *La storia di Roma*, 1976, progetto d'intervento per *Operazione Roma Eterna*. Courtesy Antonio Davide.

pag 105: In alto: *Estate romana, Massenzio 7*, Roma, Circo Massimo, 1983, allestimento di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni. Courtesy Archivio studio di architettura Colombari - De Boni. In basso: *Estate romana, Massenzioland*, Roma, Circo Massimo, 1984, allestimento di Ugo Colombari e Giuseppe De Boni. Courtesy Archivio studio di architettura Colombari - De Boni.



L'Ufficio per l'immaginazione preventiva

Se Roma si presenta come una "anomalia" rispetto al panorama italiano dal punto di vista dell'operatività estetica, si potrebbe dire che l'Ufficio per l'immaginazione preventiva rispecchi *in toto* tale caratteristica, discostandosi persino dagli esempi romani più affini alle tendenze nazionali¹. Nel corso degli anni Settanta, Maurizio Baveduti, Tullio Catalano e Franco Falasca conducono non solo un'indagine su-nella città, ma contribuiscono a caratterizzare la fisionomia della scena artistica della capitale impostando un *modus operandi* eccentrico rispetto alle esperienze dell'arte nel sociale: sviluppano una ricerca di stampo concettuale, danno vita a progetti di *mail-art*, fondano la rivista «Imprinting» e si inseriscono nel circuito delle gallerie romane².

Infatti, la prima occasione di collaborazione tra Baveduti e Catalano risale al 1971, quando entrambi curano l'attività espositiva della galleria G.A.P. di Gianni Fileccia e Adriana Miccolis. Nel dicembre di quell'anno, grazie alla pregressa esperienza di critico, Catalano organizza negli spazi di via Monserrato la mostra *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e sovrapposizione*, manifestando un precoce interesse per uno dei *leitmotiv* del dibattito di fine decennio³. Gli artisti si affiliano a G.A.P. anche negli anni successivi, ubicando nei suoi scantinati la sede operativa del Gruppo di Coordinamento (1972), dell'Ufficio Consigli per Azioni (20 gennaio-18 febbraio 1973) e dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva (18 febbraio 1973-1980), ovvero i tre assetti formali che Baveduti, Catalano e Falasca fondano per autodefinire il comune percorso artistico⁴.

L'organizzazione del lavoro non solo entro il modello del collettivo ma anche entro ulteriori strutture è infatti una costante della loro poetica, che si rivela una spia significativa per interpretarne metodi e finalità. La dimensione collegiale che essi adottano diviene prima di tutto un antidoto all'individualismo, una spinta all'azione per il cambiamento dello *status quo*. Secondo il gruppo, infatti, è doveroso ripensare le funzioni affidate all'artista, che deve mirare a modificare la realtà attraverso «la prassi [e] l'attività organizzativa», fino ad assumere il ruolo di «coordinatore» e «organizzatore» delle proposte culturali⁵.

In virtù di tale prospettiva, l'Ufficio per l'immaginazione preventiva si articola programmaticamente in sette sezioni, distribuite tra Roma e le sedi

In alto: Ufficio per l'immaginazione preventiva, Macerata, 1971. Da sinistra: Franco Falasca, Tullio Catalano, Maurizio Baveduti. Courtesy Franco Falasca. In basso: Ufficio per l'immaginazione preventiva, Roma, piazza Farnese, 1972. Da sinistra: Maurizio Baveduti, Franco Falasca, Tullio Catalano. Courtesy Franco Falasca.



distaccate di Nantes, New York e Rio de Janeiro, ognuna avente un responsabile e uno specifico argomento d'indagine. Anche il processo operativo del gruppo è scandito da una suddivisione precisa degli incarichi: Catalano è la mente creativa e l'ideatore delle proposte, Falasca si occupa dell'invenzione dei testi e dei modelli teorici da adottare, mentre Benveduti cura i contenuti dal punto di vista politico e sociale⁶.

Se gli anni Settanta sono comunemente riconosciuti come «la stagione dei collettivi»⁷, l'Ufficio rappresenta allora un ulteriore passo verso la dissoluzione dell'ego nella pluralità, poiché non solo ammette al suo interno una dialettica *inter pares*, ma ricerca anche un confronto, episodico o di lunga durata, con altri artisti (per citarne alcuni: Vincenzo Agnetti, Tomaso Binga, Claudio Cintoli, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Vettor Pisani). L'apertura verso l'esterno permette a Benveduti, Catalano e Falasca di instaurare una fitta rete di contatti con alcuni protagonisti della scena romana e non solo, che partecipano alle iniziative con un personale contributo, in una cornice tematica e mediale comune, predisposta dall'Ufficio. Questa dinamica, ad esempio, si verifica per le operazioni *S.p.A.* (1972-1975), *N.d.R.* (1974-1979) e nell'ambito di «Imprinting» (1975-1978), esemplificativa di tale dialettica. Ogni fascicolo della rivista è infatti diviso in due sezioni, al fine di organizzare e ripartire schematicamente la trattazione: la prima, autogestita da un artista esterno chiamato a collaborare, presenta un intervento originale, inedito; la seconda è invece a cura della redazione e pone a confronto un testo di natura filosofica, politica e sociale di autori terzi⁸. La bipartizione di «Imprinting» rispecchia anche un preciso intento programmatico, ovvero provare che l'ideologia di un determinato momento storico e l'arte che vi si manifesta non si annullano a vicenda né sono tra loro separate, ma coesistono e si scontrano all'interno di uno stesso orizzonte culturale, dando vita a configurazioni eterogenee e sorprendenti⁹.

Allora, l'«ufficio» non può che configurarsi come la forma più calzante per un organismo collettivo. Questo, infatti, potrebbe essere definito come un assetto strutturale predisposto a svolgere, nell'ambito di una prassi condivisa e quotidiana, un'attività di organizzazione e coordinamento delle proposte artistiche, con il fine ultimo di incidere sui meccanismi della società. A ciò si affianca poi il concetto di «immaginazione preventiva», che si riferisce a una *forma mentis* che guida e plasma la ricerca. Lo studio del linguaggio e dell'ideologia in essere, nonché l'analisi delle potenzialità culturali di un'epoca ancora non totalmente espresse, sono per il gruppo il

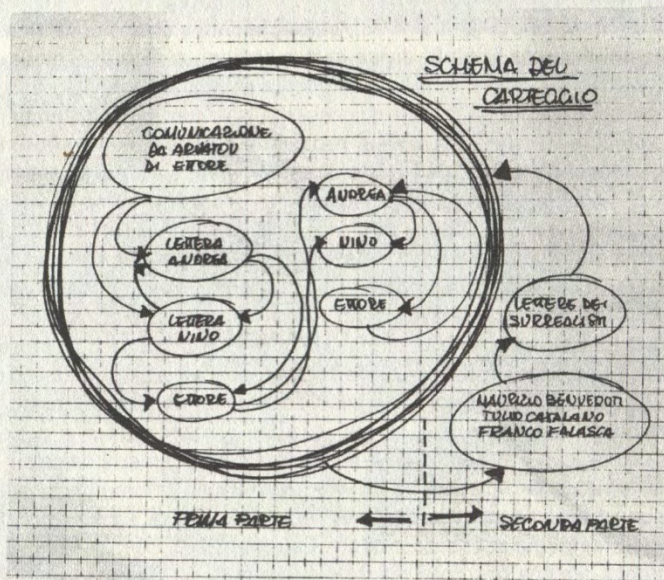
II PARTE

a cura del gruppo di coordinamento: C. Maurizio Beneduti
Tullio Catalano
Franco Falasca
e di « anagramma »
Ettore Consolazione
Nino Gianmarco
Andrea Volo

Il gruppo di coordinamento, ponendosi come strumento per avviare un confronto dialettico fra i modi di esprimersi e la realtà, propone di riferirsi a testi, ricerche ed analisi su particolari problemi storici. Essi, direttamente o indirettamente, si rapportano alla riflessione politico-culturale dell'intellettuale. Conoscere infatti la realtà attraverso il comportamento di un uomo potrebbe essere corollario indispensabile per la ricostruzione storica degli eventi cui egli stesso ha partecipato. Tuttavia la contraddittorietà propria dei suoi gesti e del suo modo di pensare e di sentire deve spingere ad una comparazione più approfondita tra l'individualismo, una delle cause dell'anomia — visto non come emancipazione o sottrazione dalla pressione sociale ma come un

tipo particolare di pressione sociale — e la storia.

Ritenendo infine che l'intellettuale non possa superare l'unilateralità che gli è propria rinunciando alla sua funzione, ma solo correggendosi di continuo attraverso la prassi, l'azione e l'attività organizzativa, il gruppo di coordinamento individua questa metodologia come prima fase per un confronto dialettico fra la realtà e la riflessione su di essa. Tale tipo di confronto farà sì che i due momenti, culturale e reale, non si elidano a vicenda, privilegiando l'uno all'altro o viceversa, ma rimandino a quelle sole spinte di emancipazione che non a caso, talvolta, sono anche collocate e ingabbiolate in diverse dottrine.



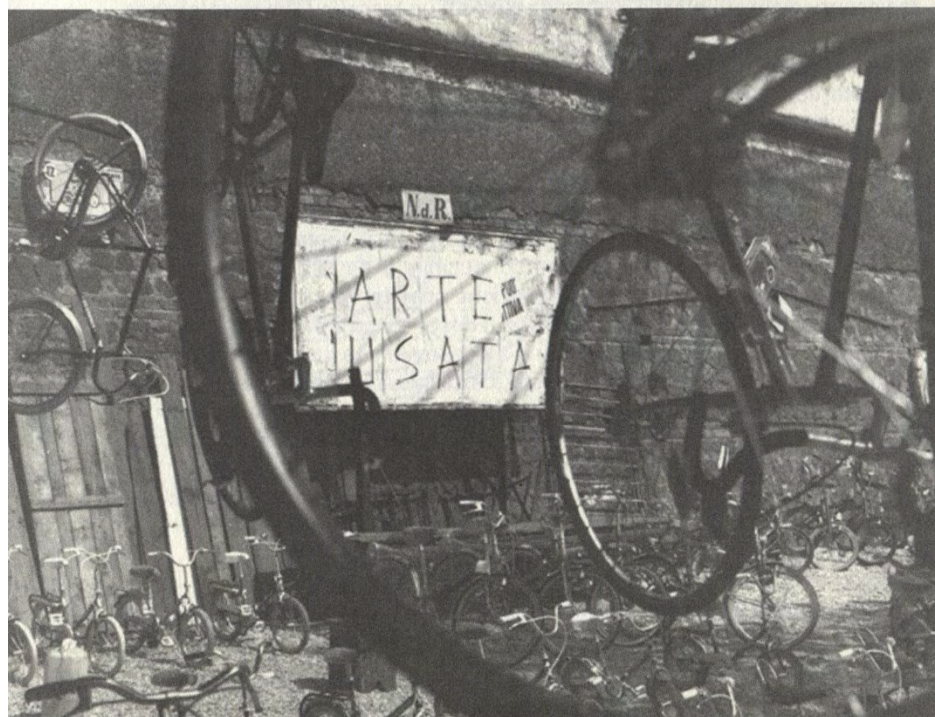
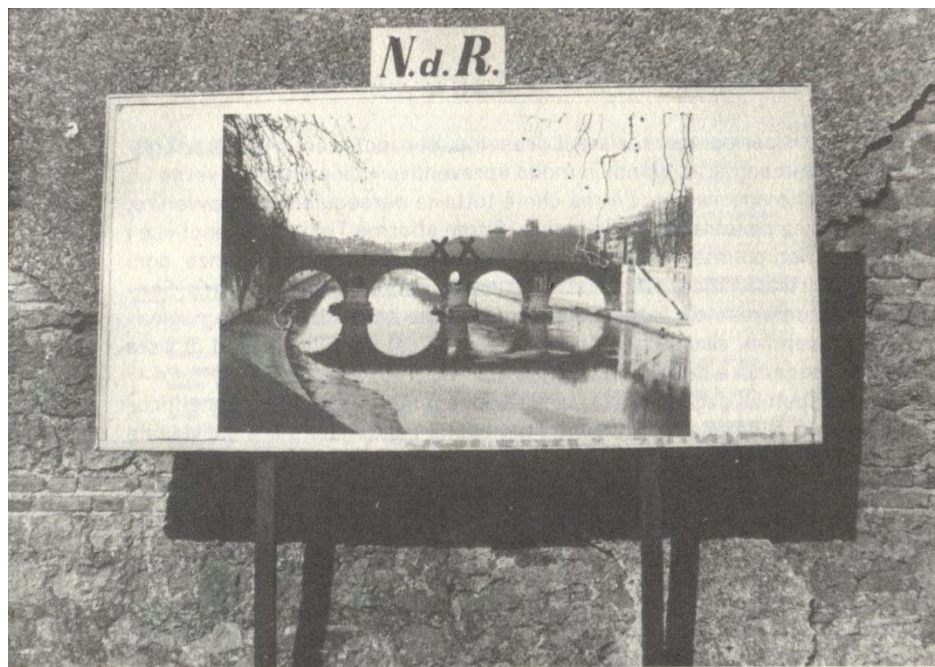
primo passo per spingersi oltre il presente, per ipotizzare nuove configurazioni: «immaginare» quindi in modo «preventivo», cioè dirigersi verso un qualcosa che ancora non c'è ma che è tuttavia perseguibile nell'avvenire, poiché già se ne intravedono le tracce. Come afferma Tullio Catalano: «se i linguaggi non ponessero già per proprio conto determinate esigenze, ogni tentativo di trasformarli si risolverebbe in uno sforzo donchisciottesco. Senza avere compreso ciò, ogni programma, anche nel senso dell'immaginazione preventiva, risulterà inefficace sia pure dal semplice punto di vista della propaganda e della teorizzazione»¹⁰ *PARAFRASI DA MARK* (GROU PAA)

La prospettiva organizzativa, la vocazione collettiva e l'indole analitico-concettuale allontanano l'Ufficio da tematiche legate alla sfera individuale e intimistica, per intraprendere invece un'indagine tra arte e politica, tra estetica e ideologia, cogliendo la dialettica tra questi termini¹¹. Lo spazio urbano è interpretato come una trama complessa in cui tali codici si manifestano ed emerge come uno dei possibili osservatori da cui dedurre una teoria macroscopica sulla società. Questo diviene un orizzonte in cui agire in un'ottica di sovvertimento o rinegoziazione, per porre in luce le logiche (o non-logiche) dell'organizzazione della vita e della cultura; si presenta come un campo di prova in cui testare i limiti dell'arte stessa. La sperimentazione mediale all'interno della città è infatti un tassello fondamentale per comprendere l'originalità dell'Ufficio, in quanto il territorio è un supporto attivante di metodi operativi ed esiti eterogenei. La simbiosi tra arte e vita adottata da Beneduti, Catalano e Falasca si fonde, quindi, anche con lo spazio urbano, scenario dell'esistenza quotidiana dove relazionarsi con il pubblico secondo modalità ogni volta da riscrivere.

Le interazioni con lo spettatore e con l'ambiente sono tuttavia effimere, mai declinate in pratiche laboratoriali di lunga durata, in quanto sembra prevalere l'interesse per la suggestione istantanea di stampo concettuale piuttosto che una finalità sociale riconducibile ai dettami dell'operatività estetica. Ad esempio, tramite la spedizione postale del ciclostile *Provocazione* (12 maggio 1972), Beneduti invita il destinatario a un incontro diretto, indicando l'ora dell'appuntamento e il luogo, ovvero la piazza antistante La Galleria Nazionale di Roma. Sul posto, l'artista scrive alcune frasi riprese dal racconto biblico di Caino — «Dov'è tuo fratello?», «Non lo so, sono forse io il custode di mio fratello?» (Genesi, 4,9) — stimolando a una riflessione sull'enunciato¹².

Analogamente, con l'*happening Auto-propagazione* (18 maggio 1973), Ca-

¹⁰ «Imprinting», numero «P», a cura di Ettore Consolazione, Nino Gianmarco, Andrea Volo, s.d., p. 145.

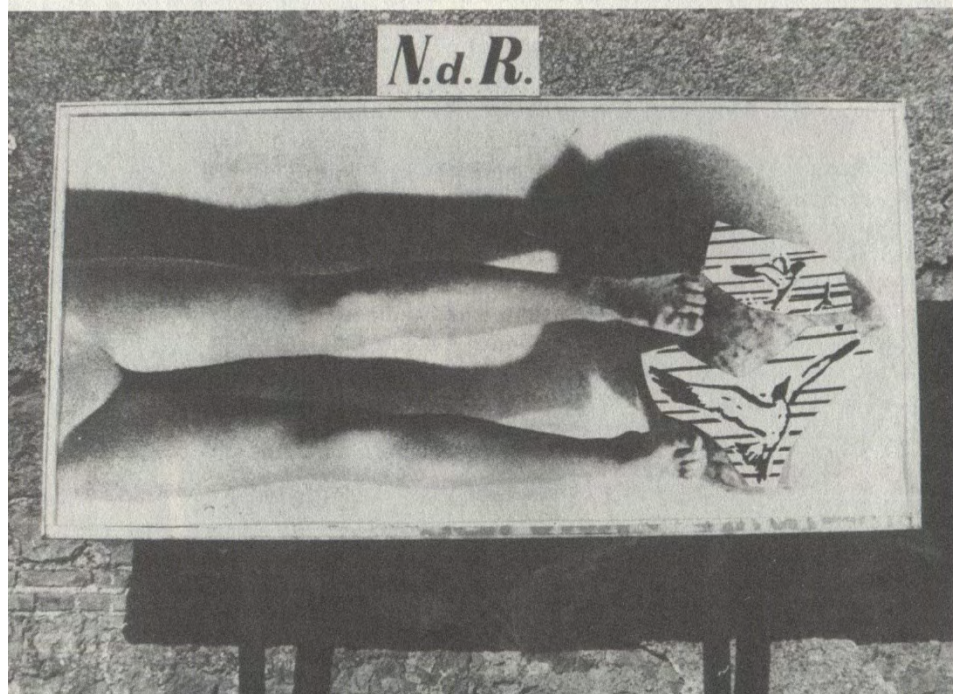
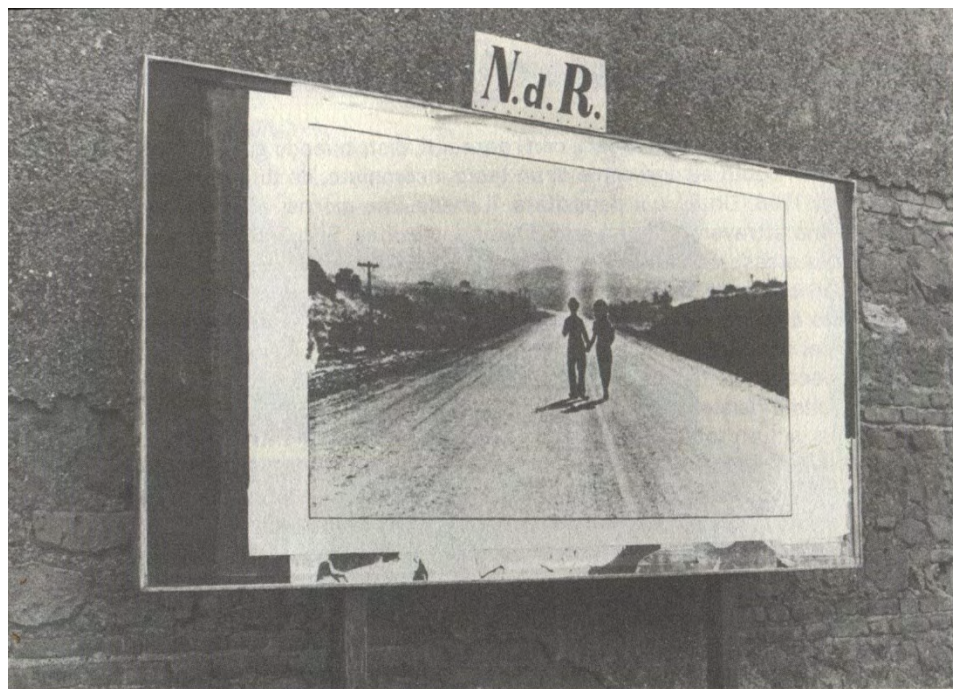


talano interagisce in modo fugace con i passanti, distribuendo casualmente a piazza del Popolo alcune copie di un testo incompiuto, da lui redatto tra il 1967 e il 1968. Una è poi depositata, il medesimo giorno, alla Biblioteca Hertziana attraverso l'intervento *Decatalog-azione*. Si può notare, allora, come lo stesso contenuto assuma connotazioni diverse in relazione al contesto in cui viene fruito: se infatti nella prima modalità di ricezione il documento è sottoposto a eventuali aggiunte, revisioni e reinterpretazioni da parte del pubblico – spinto ad un'ulteriore apertura di senso – nella seconda, invece, viene fissato nella sua incompiutezza tramite l'introduzione in un circuito ufficiale¹³.

L'analisi sulla problematica circolazione dei messaggi entro lo spazio urbano viene condotta da Catalano anche in *Informazione testuale iterativa* (marzo 1973-marzo 1975), un *happening* itinerante in cui l'artista fa viaggiare in giro per la città, su un taxi, la scritta «Arte come arte come critica». L'enunciato vagante, enigmatico, creativo, si uniforma alla segnaletica stradale convenzionale fino a sostituirla, rappresentando un motivo di spaesamento e curiosità; è letto dagli automobilisti negli spostamenti quotidiani, di sfuggita o con maggiore attenzione, facendo emergere la provocazione concettuale sottesa¹⁴. L'intervento può essere paragonato ad una sorta di «manifesto mobile» che fonde azione e affissione, due modalità ampiamente impiegate dall'Ufficio per l'immaginazione preventiva. La seconda, in particolare, rappresenta un *medium* essenziale per innescare un dialogo diretto, poiché è in grado di raggiungere un pubblico esteso ed eterogeneo, agendo come fattore trasfigurante del palinsesto urbano. Le affissioni avvengono secondo un principio randomico – come nel caso dell'*affiche* sul Surrealismo di Catalano¹⁵ (1972) – oppure sono di natura più strutturata come in *N.d.R.* (1974-1979).

Quest'ultimo progetto vede trentatré interventi alternarsi su un cartellone pubblicitario in via di Porta Portese, in centro, dove ha sede lo storico mercato delle pulci di Roma¹⁶. Per tre anni, a cadenza irregolare, l'Ufficio invita degli artisti a realizzare appositamente dei manifesti, in una successione selettiva che richiama ironicamente il metodo utilizzato dalle gallerie d'arte, che viene però ribaltato. Il perimetro espositivo chiuso, frequentato da un ristretto *target*, è sostituito qui da un campo aperto, di pubblica e sporadica fruizione, direttamente innestato nel tessuto cittadino. Della galleria, però, *N.d.R.* riprende la condizione di stanzialità, differenziandosi in questo aspetto dagli interventi effimeri che l'Ufficio realizza nello spazio urbano.

In alto: Tullio Catalano, *Dal ponte....*, 1975, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Giuseppe Chiari, *Arte usata*, 1976, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo.

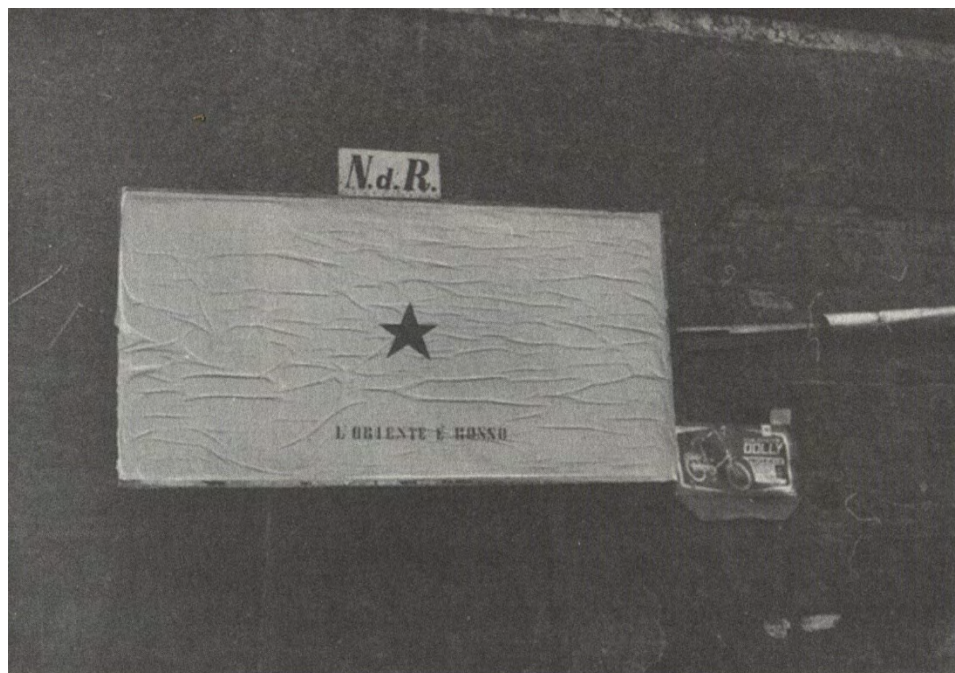


L'operazione si confronta infatti in modo continuativo con il sito, fino a trasformarlo in un punto di riferimento nei percorsi cittadini, soggetto a continue reinterpretazioni da parte dei passanti. Si rivolge quindi «*ad incertam personam*»¹⁷, ad un pubblico che passeggia e che attraversa.

A partire da questa consapevolezza, gli artisti adottano differenti strategie di comunicazione nel progettare i manifesti, a seconda della suggestione che intendono veicolare. La maggior parte decide di adattare il soggetto e lo stile alle variabili in gioco, creando nel complesso delle immagini semplici, atte a una ricezione immediata e istantaneamente traducibile. Ad esempio, Vettor Pisani fa apparire sul cartellone una grande stella rossa, a simboleggiare la Cina comunista di Mao Zedong (*L'oriente è rosso*, 1975)¹⁸. Per innescare poi la massima efficacia comunicativa, gli artisti invadono la superficie o con scritte cubitali, comprensibili anche in una lettura distratta e fugace, o con enunciati brevi, di carattere concettuale: Fernando De Filippi nell'intervento *Senza titolo* (1976) annota la frase «la stessa specie di lavoro può essere produttiva o improduttiva»; mentre Giuseppe Chiari scrive su sfondo bianco l'affermazione provocatoria *Arte usata* (1976) e suggerisce un'analogia tra un piano materiale (lo spazio espositivo, la sua presenza entro un mercato di seconda mano) e un piano estetico. Al contrario, manifesti come *Insonnia per due forme contrarie di universo* di Fabio Mauri (1975) risultano particolarmente ermetici al primo sguardo. L'immagine, bipartita tra il ritratto fotografico di un uomo e l'ingrandimento delle formule fisiche dell'universo in moto e in stato di quiete, si presenta come un enigma che il passante deve risolvere per intercettarne il contenuto¹⁹.

In linea con tali caratteristiche, il titolo *N.d.R.* è emblematico delle finalità del progetto e dell'atteggiamento che l'Ufficio adotta rispetto al luogo di intervento. Nel gergo tecnico, l'acronimo sta per «nota del redattore», cioè un'annotazione a margine a opera dell'autore di un testo. In questo caso, la scritta «*N.d.R.*» viene posta all'interno della targhetta d'intestazione del cartellone di via di Porta Portese. Se se ne interpreta il significato alla luce della sua collocazione, è come se il manifesto sottostante costituisca, quindi, il contenuto della «nota del redattore», in questo caso dell'artista; il suo commento tra le righe del testo urbano per una narrazione non convenzionale. Riappropriandosi del supporto pubblicitario, il collettivo intende inoltre sottrarre la superficie alla sua funzione tradizionale, sostituendo un linguaggio creativo, alternativo, a una comunicazione consumistica e persuasiva.

In alto: Patrizio Mangogna, *Chaplin*, 1974, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Tullio Catalano, *Sulle contraddizioni indotte*, 1974, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo.



Per riassumere, allora, il termine «azione» assume nella poetica dell'Ufficio una stratificazione di valori che ne attraversa trasversalmente l'*iter* artistico. «Azione» è innanzitutto l'agire in senso concreto, politico, in quanto Beneduti, Catalano e Falasca si identificano non solo come artisti, ma come «organizzatori» di proposte culturali che abbiano un impatto sensibile sulle strutture della società. «Azione» è declinato poi nell'accezione di gesto artistico, ovvero nel senso di accadimento, *happening*, possibilità di fusione tra arte e vita, che trova nello spazio urbano una possibilità espressiva. Da ultimo, «Azione» diviene un frammento linguistico verso cui tendere, attentamente ricercato dall'Ufficio nel lessico corrente e in quello che esso stesso impiega per definire pratiche e titoli. In uno dei ciclostilati dell'iniziativa *S.p.A.*, il gruppo conduce in merito una vera e propria operazione filologica, individuando i casi in cui «-azione» è contenuto all'interno di parole frequentemente utilizzate: ad esempio, «contr-azione», «cit-azione», «figur-azione», «mitizz-azione». La ricorrenza con cui questa sotto-unità appare testimonia la pervasività e la incisività con cui il suo significato, anche in modo subliminale, entra a far parte della dimensione collettiva²⁰.

L'Ufficio per l'immaginazione preventiva dichiara la chiusura delle attività nel 1980. Catalano proseguirà i suoi interessi per la dimensione urbana attraverso il giornale «Aut.trib.17139» e riproporrà la struttura dell'«ufficio» nel 1991 con i progetti *Uffici unificati* e *Bunker*, in collaborazione con Carmelo Romeo e Luciano Trina²¹.

Il sodalizio tra i tre artisti rappresenta un episodio cardine all'interno del panorama romano degli anni Settanta, nonché testimonia un valido e differente caso di studio delle esperienze autogestite e collettive, diffuse a livello nazionale. Inoltre, affrontando sistematicamente il rapporto tra arte e ideologia e apportando un peculiare contributo nella riflessione sulla città, si inserisce in modo calzante nelle grandi tematiche del decennio, configurandosi altresì come testimonianza poliedrica e originale, tra punti di contatto e linee di frattura con il contesto italiano dell'operatività estetica.

In alto: Vettor Pisani, *Oriente è rosso*, 1975, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Roberto Comini, *Essere artisti non è appartenere a una data classe?*, 1975, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo.

- | | |
|----------------------------------|------------------------------------|
| 67) prostr -azione | I00) gest -azione |
| 68) sopport -azione | I01) imit -azione |
| 69) accett -azione | I02) lacer -azione |
| 70) macell -azione | I03) mut -azione |
| www.caklwwwwwwww | I04) oper -azione |
| 71) realizz -azione | I05) pacific -azione |
| 72) reific -azione | I06) qualific -azione |
| 73) ere -azione | I07) mitizz -azione |
| 74) mestru -azione | I08) tribol -azione |
| 75) fornic -azione | I09) vaccin -azione |
| 76) sottr -azione | I01) public -azione |
| 77) moltiplic -azione | I02) lubrific -azione |
| 78) infiltr -azione | I03) politicizz -azione |
| 79) frustr -azione | I04) folgor -azione |
| 80) sofistic -azione | I05) perfor -azione |
| 81) mummific -azione | I06) pigment -azione |
| 82) peregrin -azione | I07) putref -azione |
| 83) contr -azione | I08) aliment -azione |
| 84) allucin -azione | I09) aberr -azione |
| 85) abit -azione | I10) allitter -azione |
| 86) colloc -azione | III) viol -azione |
| 87) spieg -azione | II2) volatilizz -azione |
| 88) chiarific -azione | II3) crem -azione |
| 89) dichiar -azione | II4) urbanizz -azione |
| 90) fluttu -azione | II5) esalt -azione |
| 91) unific -azione | II6) irror -azione |
| 92) narr -azione | II7) abneg -azione |
| 93) degust -azione | II8) moder -azione |
| 94) degust -azione | II9) misur -azione |
| 95) dilat -azione | I20) pastorizz -azione |
| 96) cit -azione | I21) delucid -azione |
| 97) elimin -azione | I22) ubic -azione |
| 98) dil -azione | I23) comunic -azione |
| 99) figur -azione | I24) abdic -azione |

NOTE

- È necessario tuttavia specificare che il presente contributo non pretende di avanzare una cronologia esaustiva, bensì di rintracciare alcuni temi cari al gruppo a partire dalla relazione con lo spazio urbano. Per una panoramica generale, cfr. E. Crispolti (a cura di), *L'ambiente come sociale*, op. cit., p. 15; F. Menna (a cura di), *Ufficio per la immaginazione preventiva*, M. Marani, Roma 1976; D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit.; Id., *Anni '70. Arte a Roma*, op. cit. Nel panorama delle recenti restituzioni, cfr. F. Falasca, *Ufficio per la immaginazione preventiva*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.
- A causa della prematura scomparsa di Benveduti e Catalano non è stato possibile il riscontro e la verifica del loro operato secondo una testimonianza diretta. Nonostante ciò, l'aiuto di Franco Falasca è risultato fondamentale per la ricostruzione degli intenti teorici e della poetica sottesa alle pratiche; così come è stato incisivo il contributo di Carmelo Romeo che, legato da un'amicizia personale e da un duraturo rapporto professionale con Benveduti e Catalano, ha permesso la consultazione del materiale da lui conservato, archiviato e disponibile anche sul sito arteideologia.it. Inoltre, Benveduti ha autoprodotta due volumi di memorie, in cui vi è sovente riferimento all'Ufficio per l'immaginazione preventiva: cfr. M. Benveduti, *Frammenti*, ilmiolibro.it, Roma 2010; M. Benveduti, *Le 4 stanze. Schegge della memoria*, ilmiolibro.it, Roma 2010.
- T. Catalano (a cura di), *Appunti per una tesi sul concetto di citazione e di sovrapposizione*, catalogo della mostra (Roma, galleria G.A.P., dicembre 1971), G.A.P. Studio d'arte contemporanea, Roma 1971.
- Per una panoramica generale delle attività, oltre ai volumi citati, cfr. D. Lancioni, *Archivio anni '70*, in «Opening», n. 23, ottobre 1994, p. 20; F. Menna, *Maurizio Benveduti, Tullio Catalano, Franco Falasca*, in «DATA», n. 30, gennaio-febbraio 1978, p. 52.
- Gruppo di Coordinamento [M. Benveduti, T. Catalano], documento dattiloscritto inedito, Archivio privato di Carmelo Romeo, p.n.n. Da qui in poi, l'archivio sarà citato con l'acronimo A.C.R.
- Le sezioni con i rispettivi responsabili e sedi sono: *Per lo sviluppo e la futura saturazione dell'immaginazione analitica* (Tullio Catalano, Roma); *Per i rapporti tra l'immaginazione liberatoria e l'immaginazione repressiva con riferimento alle emozioni* (Franco Falasca, Roma); *Per i rapporti tra l'immaginazione liberatoria e l'immaginazione repressiva con riferimento ai significati* (Maurizio Benveduti, Roma); *Per l'immaginazione nuova* (Giancarlo Croce, Roma); quinta sezione (Franco Lorient, Nantes); sesta sezione (Mario Diacono, New York); settima sezione (Fabio Mauri, Rio de Janeiro). Cfr. F. Falasca, *Ufficio per la immaginazione preventiva*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.
- A. Pioselli, *L'arte nello spazio urbano*, op. cit., p. 57.
- La rivista non è ordinata secondo una successione numerica, ma secondo l'andamento alfabetico A-Z. Di seguito, alcuni artisti partecipanti: Vincenzo Agnetti, Maurizio Benveduti, Tullio Catalano, Giuseppe Chiari, Claudio Cintoli, Ettore Consolazione, Elvira De Luca, Franco Falasca, Nino Giammarco, Alberto Grifi, Fabio Mauri, Giulio Paolini, Mimma e Vettor Pisani, Carmelo Romeo, Terry Smith, Luciano Trina. Tutti i fascicoli realizzati sono raccolti nel volume M. Benveduti, T. Catalano, F. Falasca (a cura di), *Imprinting: sperimentazione e linguaggio sul (dentro il) linguaggio: dicembre 1975-marzo 1979*, Autoedizione Imprinting, Roma 1979.



- 9 M. Benveduti, comunicato stampa per la presentazione del volume «Imprinting» alla libreria Feltrinelli, Roma 1978, ora citato in F. Falasca, *Ufficio per la immaginazione preventiva*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.
- 10 C. Romeo, *La montagna disincantata ovvero l'immaginazione preventiva*, trascrizione inedita dell'intervento su delega di M. Benveduti e T. Catalano al convegno *Lo spazio per l'arte, oggi*, a cura di B. Corà (Perugia, Galleria d'arte moderna e contemporanea di Palazzo Penna, 1983), A.C.R.
- 11 F. Menna, *Maurizio Benveduti, Tullio Catalano, Franco Falasca*, op. cit., p. 52.
- 12 S.p.A., *S.p.A.: 12.5.1972-15.5.1975*, S.p.A., Roma 1975, p.n.n. (il riferimento bibliografico indica che l'autore del volume è il collettivo S.p.A., nonché Ufficio Consigli per Azioni. Il titolo si riferisce invece agli estremi cronologici entro cui si è svolto il progetto S.p.A., mentre la dicitura «S.p.A.» in qualità di editore testimonia l'autoproduzione del volume).
- 13 D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit., p. 63.
- 14 F. Menna (a cura di), *Ufficio per la immaginazione preventiva*, op. cit., p. 124.
- 15 Catalano affigge in alcune vie del centro storico un manifesto che reca una fotografia d'epoca del gruppo dei Surrealisti, sulla quale l'artista propone ad altri collaboratori di apporre la propria firma, quasi a simboleggiare un'affiliazione e una sostituzione simbolica con i membri del gruppo. Partecipano: Maurizio Benveduti, Corrado Costa, Giancarlo Croce, Franco Falasca, Gianni Fileccia, Patrizio Mangogna, Giulio Paolini. L'influenza del Surrealismo assume un forte peso nelle pratiche del collettivo, derivata soprattutto dall'interesse personale di Catalano, come si può notare anche dalla scelta della forma dell'«ufficio», ripreso dalla struttura del *bureau surrealiste*. Cfr. D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit., p. 54; Incontri Internazionali d'Arte (a cura di), *Perimetri*, op. cit., p.n.n.
- 16 Alcuni interventi di N.d.R. sono documentati alle mostre *Perimetri* (Roma, Palazzo Taverna, maggio-giugno 1978), *Post no bills* (Milano, ex chiesa di San Carpoforo, 1979) e *Ambiente come sociale* alla Biennale di Venezia del 1976. Tali occasioni rappresentano per l'Ufficio un momento di confronto con l'esterno, in particolar modo con il panorama romano e milanese. In più, in mancanza di un catalogo generale di N.d.R., le rassegne sono un elemento prezioso per la ricostruzione della cronologia dell'iniziativa, nonché attestano i ramificati rapporti del collettivo con le altre realtà italiane impegnate nell'operatività estetica. Di seguito, alcuni artisti partecipanti (in ordine cronologico d'intervento): Francesco Clemente, Claudio Cintoli, Maurizio Benveduti, Patrizio Mangogna, Tullio Catalano, Vettor Pisani, Carmelo Lillo Romeo, Robert Filliou, Fabio Mauri, Fernando De Filippi, Giuseppe Chiari, Domenico Pesce, Luciano Trina, Elvira De Luca. Cfr. L. Meloni, *L'arte si fa politica / L'arte resta arte*, in D. Lancioni, *Anni '70. Arte a Roma*, op. cit., p. 70; D. Lancioni, *Anni '70. Arte a Roma*, op. cit., pp. 269, 321-322; F. Falasca, *Ufficio per la immaginazione preventiva*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.
- 17 Gruppo di Coordinamento (M. Benveduti, T. Catalano), documento dattiloscritto, op. cit.
- 18 La stella rossa era stata precedentemente utilizzata da Vettor Pisani in un altro intervento urbano (Roma, 1970), in cui questa viene posizionata dall'artista al limitare del disegno michelangiolesco di piazza del Campidoglio. Incontri Internazionali d'Arte (a cura di), *Perimetri*, op. cit., p.n.n.
- 19 Gli interventi sono attestati in D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit. e documentati da materiale fotografico reperito da chi scrive grazie alla collaborazione di Franco Falasca e Carmelo Romeo, da cui ne è derivata una disamina visiva. Per il manifesto di Fabio Mauri, invece, cfr. D. Aceto, *Insomnia per due forme contrarie di universo*, scheda dell'opera sul sito

- fabiomauri.it. Cfr. <<https://www.fabiomauri.com/>> (ultimo accesso gennaio 2020).
- 20 S.p.A. (12 maggio 1972-3 febbraio 1974) è un ciclo di arte postale promosso dall'allora Ufficio Consigli per Azioni (poi Ufficio per l'immaginazione preventiva) al quale vengono invitati a partecipare più di settanta artisti attraverso la produzione di un ciclostilato da inviare a galleristi, critici e personalità di spicco del mondo dell'arte. Alcune opere assumono anche una funzione documentaria poiché testimoniano, con fotografie e testi, azioni avvenute nello spazio urbano e non. Di ogni ciclostilato è conservata una copia d'archivio e l'insieme di esse formano un volume riassuntivo, edito al termine dell'iniziativa. Cfr. S.p.A., *S.p.A.: 12.5.1972-15.5.1975*, op. cit. Di seguito, alcuni artisti partecipanti: Vincenzo Agnetti, Carlo Maurizio Benveduti, Tomaso Binga, Alighiero Boetti, Tullio Catalano, Bruno Ceccobelli, Giuseppe Chiari, Christo, Claudio Cintoli, Francesco Clemente, Corrado Costa, Giancarlo Croce, Franco Falasca, Robert Filliou, Sergio Lombardo, Patrizio Mangogna, Fabio Mauri, Marisa Merz, Maurizio e Massimo Nannucci, Carmelo Romeo, Luciano Trina, Wolf Vostell.
- 21 Testimonianza di Carmelo Romeo in conversazione con l'autrice, Roma, ottobre 2019.

a pp. 150-51: Claudio Cintoli, Marcanciel Stuprò, *Liberazione*, 1974, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone N.d.R. Foto di Franco Falasca.

registrazione
IPOTESI DI INNESCO CRITICO
 sviluppata a scala urbana degli attoschini del comune



questioni storiche di politica dei rifacimenti restauri conservazioni consolidamenti farse — (realizzazione progressiva)

PIAZZA VENEZIA

di Carelli & Romeo

roma 1974, dal 28 febbraio al 18 brumaio

Il Non-gruppo Erostrato e la Frazione Clandestina

La genesi del lungo sodalizio tra Carmelo Romeo e Luciano Trina affonda le radici negli anni di formazione, durante i quali la Facoltà di Architettura dell'Università di Roma Sapienza diviene un banco di prova dei limiti della didattica accademica e della disciplina, da cui entrambi si distaccheranno. L'attenzione verso l'architettura e le sue articolazioni resterà, però, un sottotesto parallelo del loro percorso artistico, costituendone un'importante chiave interpretativa¹.

Tra gli anni Sessanta e Settanta Romeo e Trina frequentano la scena artistica romana, vivace soprattutto intorno alla zona di piazza del Popolo, e intessono contatti più o meno occasionali con i critici Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Bruno Corà, con la gallerista Nancy Marotta. A Fabio Mauri e a Tullio Catalano, invece, saranno legati da un rapporto duraturo sia in ambito privato che professionale e, in particolare con quest'ultimo, alimenteranno un contatto continuativo che durerà anche oltre gli anni Settanta².

Sensibili alle sperimentazioni linguistiche delle Neoavanguardie, Romeo e Trina sviluppano una poetica vicina al concettuale, passando per la *mail-art*, la pittura e la scultura, reinterpretate alla luce dell'interesse che attraversa trasversalmente la loro ricerca: il binomio arte-ideologia, ovvero il nesso che intercorre tra i due termini, le reciproche influenze e contrasti, ma soprattutto come entrambi si interfacciano con la realtà e come possano innescare processi di metamorfosi³.

L'arte, dunque, non può essere altro che una prassi dello «sbaraglio»⁴, un elemento di contrasto dell'ideologia dominante – per utilizzare un lessico marxista, vicino a quello del collettivo. Secondo Romeo e Trina, essa è atta a creare sacche di resistenza ai meccanismi di potere, culturali ed economici, e costituisce un mezzo per plasmare una società alternativa⁵. Il fattore politico, però, rientra nel quadro operativo di Erostrato non nella logica della committenza o dell'affiliazione ai partiti istituzionali, poiché i due artisti elaborano una problematica e più complessa connessione tra pensiero artistico e dottrina. Come afferma Luciano Trina, è necessario instaurare «non [un] rapporto morboso con l'arte, ma [un] rapporto d'azione con la vita»⁶, nel senso che, secondo il Non-gruppo, la pratica artistica non deve essere modellata a misura della contingenza politica, quanto piuttosto aprire una via d'analisi e di intervento a lungo termine e ad ampio raggio, in

Frazione Clandestina, *Innesco critico a scala urbana*, 1974, manifesto.
 Courtesy Carmelo Romeo.



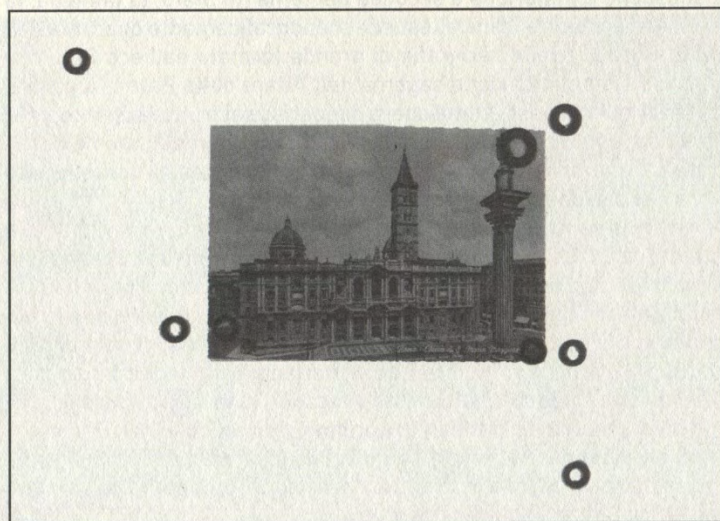
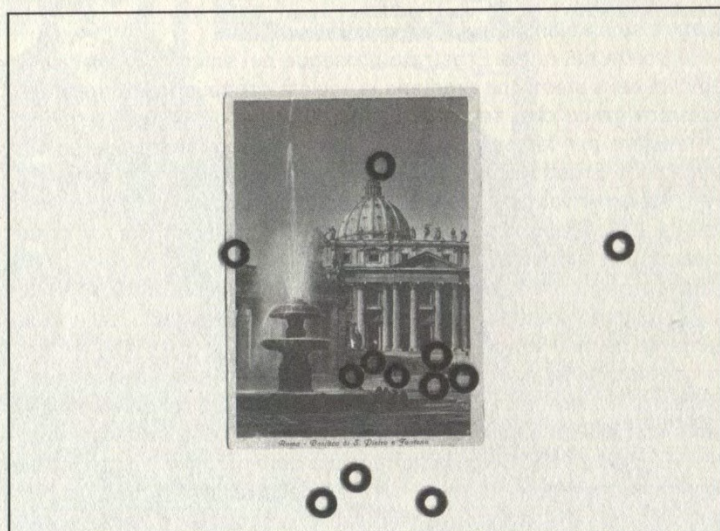
grado di agire su un piano individuale e collettivo.

Anche la scelta del nome Erostrato prosegue nel solco di una ridiscussione radicale dei sistemi che regolano la società capitalistica. Il riferimento è al pastore greco che, secondo il mito, avrebbe distrutto il tempio di Artemide a Efeso per far pascolare il gregge «da sacrificare agli uomini, mai più agli dei»: Erostrato, assunto quale *exemplum virtutis*, è definito da Romeo e Trina un «rivoluzionario», un «demolitore di forme»⁷. Essi si pongono allora sulla medesima scia, con il proposito di radere al suolo strutture come la proprietà privata, lo Stato, la famiglia, la merce o l'identità – al centro, ad esempio, dell'azione *Revoca delle anagrafie* (1971-1974), in cui gli artisti appongono dei timbri abrogativi sui propri documenti per sancire l'annullamento dei dati anagrafici⁸.

L'azzeramento parte poi dal concetto stesso di collettivo, in un'inedita autodefinizione nei termini di «Non-gruppo»⁹ e prosegue nella serie di opere presentate alla libro-galleria Ferro di Cavallo, in occasione della mostra *Appunti per Erostrato* (1970), durante la quale ogni membro suggerisce un possibile annientamento di diverse «forme» della società. Romeo espone *Indice del volume*, delle strutture piramidali in legno che presentano delle variabili stilistiche e materiche a seconda del tema (lo Stato, la famiglia, la proprietà privata), mentre Trina allestisce scenograficamente quaranta *Teli da parata* e *Alopecia*, delle serigrafie di grande formato dall'eco Pop, con una ripetizione sistematica della sagoma dell'Altare della Patria. A partire dalla scelta del titolo, quest'ultima opera suggerisce al fruitore un'interpretazione precisa, alludendo ironicamente al fatto che, come l'uomo è destinato a transitare verso una condizione di perdita e di assenza, così anche lo Stato cadrà e si dissolverà in un rovinoso declino¹⁰.

I lavori di Trina sono parte della serie *Questioni di restauro* (1970-1972), in cui l'oggetto d'analisi è il monumento, interpretato come manifestazione visiva e rappresentazione simbolica del potere nel tessuto urbano. All'interno del ciclo sono presenti opere eterogenee – prettamente di piccolo formato, per lo più studi, cartoline e *collages* – in cui ricorrono iconografie celebri di Roma, come il complesso del Vittoriano: i titoli, che fanno riferimento ad alcune malattie della pelle, evocano l'idea di un contagio che affligge i siti, avvenuto per mano di un turismo ipertrofico e inarrestabile. I monumenti divengono così prove e campioni da inserire nel più ampio studio sul rapporto tra arte, ideologia e città che il Non-gruppo sviluppa in tutto l'arco degli anni Settanta, a più riprese¹¹.

In alto: Luciano Trina, *Teli da parata*, 1970, fotografia in occasione della mostra *Appunti per Erostrato*, Roma, libro-galleria Ferro di Cavallo. Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Luciano Trina, *Alopecia*, 1970, fotografia in occasione della mostra *Appunti per Erostrato*, Roma, libro-galleria Ferro di Cavallo. Courtesy Carmelo Romeo.



Lo spazio urbano, dunque, non costituisce il principale interesse di Erostrato, ma si configura come uno dei possibili osservatori da cui verificare l'assetto e la «produzione della vita materiale» di un'epoca, divenendo ambito di ricerca per una decifrazione in chiave marxista delle strutture e sovrastrutture in essere¹². Attraverso un processo di prelievo, Romeo e Trina traggono dal contesto ambientale dati utili all'analisi dei meccanismi economici e sociali, da inserire poi in uno schema generale e da reinterpretare all'interno di una teoria a largo spettro. Molti interventi, infatti, non prevedono neanche una concreta realizzazione nel tessuto urbano, proprio poiché mirano più a svolgere un'analisi critica e multimediale intorno a esso che a interagirvi con un'azione diretta.

Ad esempio, la serie di *mail-art Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare a partire dalle leggi di ospitalità* (1975) prende le mosse da una riflessione sull'abitare, un tema diffusamente indagato dall'operatività estetica nel sociale, emerso con urgenza dalle gravose condizioni in cui versa la città negli anni Settanta. In linea con l'indole di Erostrato, l'atto d'origine della «proposta» di rifondazione è marcato da una serie di negazioni – che costituiscono inoltre i titoli delle singole opere – da cui poi inizia ad elaborare una possibile rifondazione, come: *Senza architettura*, *Senza confini*, *Senza domicilio*, *Senza edilizia*, *Senza instant city*, *Senza lavoro*, *Senza mobile city*, *Senza proprietà*, *Senza radici*, *Senza Stato*¹³.

Una *pars destruens* a cui segue una *pars costruens* in cui Romeo delinea l'ipotesi di un'architettura da lui detta «comunista», che abolisce il diritto alla proprietà privata e si smaterializza nel nomadismo; che non percepisce la stanzialità come obbligo e che innesca, perciò, una condizione di libero attraversamento del mondo. Il rifugio, individuato da Romeo come luogo di sosta e tappa nel felice vagabondare, è assunto quale modello abitativo ideale, poiché condiviso, inclusivo e fondato sul principio dell'ospitalità e dell'accoglienza. Per di più, attraverso l'atmosfera conviviale e solidale che ricostruisce, esso offre anche una condizione sociale persa nella metropoli, di appartenenza alla comunità.

È significativo infatti che, ad aprire la serie, vi siano due opere sotto il titolo di *Senza architettura*, una sorta di dittico introduttivo che contrappone due realtà opposte: da una parte vi è la fotografia di un agglomerato urbano che cresce su se stesso, disordinato e urbanisticamente saturo, e di una coppia nella propria dimora, seduta in poltrona, annoiata dalle occupazioni quotidiane; dall'altra vi è una cartolina che nel *recto* presenta il rifugio alpi-

In alto: Luciano Trina, *Eczema*, 1970-1972, dalla serie *Questioni di restauro*. Courtesy Luciano Trina. In basso: Luciano Trina, *Eritema*, 1970-1972, dalla serie *Questioni di restauro*. Courtesy Luciano Trina.



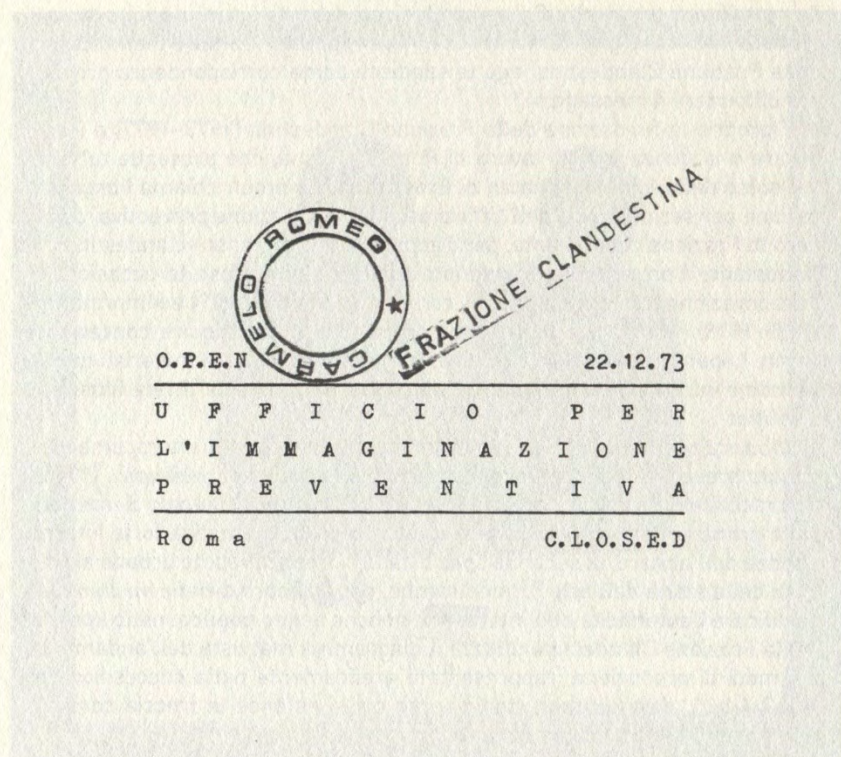
no Payer (BZ), immerso in un paesaggio incontaminato. La disparità emersa dal confronto tra le due opere suggerisce dunque un istintivo percorso di riappropriazione dello spazio, guidato dall'immaginario visivo del rifugio di montagna, un *locus amoenus* metaforico a cui tendere nella ricerca di un abitare più sostenibile¹⁴. La serie *Modesta proposta* è infatti composta da cartoline a tema, che Romeo colleziona durante i suoi viaggi e su cui l'artista interviene graficamente. Dopo aver apposto il timbro identificativo della Frazione Clandestina, egli le spedisce come corrispondenza privata, per diffondere il messaggio.

È proprio la fondazione della Frazione Clandestina (1973-1977) a inaugurare una nuova fase di lavoro di Romeo e Trina, che prosegue tuttavia nel solco della «linea ostinata» di Erostrato¹⁵. Il nome richiama l'organizzazione per sezioni tipica dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva, di cui però la Frazione rappresenta, per l'appunto, una corrente «clandestina»¹⁶. Nonostante i progetti siano autonomi, saranno numerose le occasioni di collaborazione tra i due collettivi – come *N.d.R.* (1974-1979) e «Imprinting» (1975-1978) – tanto che la Frazione si propone di proseguire concettualmente l'operazione dell'Ufficio *S.p.A.* diffondendo via posta materiali cartacei come informative, messaggi, avvisi, sollecitazioni di carattere filosofico e politico.

Modesta proposta evidenzia chiaramente tale rapporto di interscambio, in quanto presenta una stretta corrispondenza formale con *Maientica* (1975), una raccolta di cartoline realizzata da Tullio Catalano e Maurizio Benveduti: se la prima serie è contraddistinta da una coerenza tematica forte intorno all'idea dell'abitare, la seconda spazia dalla ripresa di vedute urbane a citazioni della storia dell'arte¹⁷. In entrambe, poi, il timbro diviene *medium* per certificare l'autenticità dell'intervento, nonché segno poetico: nello specifico, la Frazione Clandestina utilizza il diagramma marxista dell'andamento dei modi di produzione, rappresentato graficamente nella successione di 1-2-3-4-n+1, dove l'ultimo stadio verso cui si estende la freccia consiste nell'avvento della società comunista.

Dalla metà degli anni Settanta, oltre ad una vocazione teorico-analitica preponderante, la Frazione sviluppa un'ulteriore modalità di confronto con la dimensione urbana, agendo concretamente tra le maglie della sua trama. Dunque, non più prelievo, ma immissione: gli artisti scelgono di ribaltare il processo, introducendo all'interno della città suggestioni estranee, di carattere concettuale, al fine di creare una discontinuità con lo stato di

Non-gruppo Erostrato, *Revoca delle anagrafie*, azione, Roma, Galleria G.A.P., 1971. Da sinistra: Luciano Trina, Carmelo Romeo. Courtesy Carmelo Romeo.



fatto e riorientare la lettura dello spazio. L'affissione diviene la modalità d'interazione privilegiata da Romeo e Trina, poiché permette di divulgare diffusamente contenuti altrove elaborati, lasciandoli proliferare nel tessuto come *input* di comunicazione.

L'intervento *Innesco critico a scala urbana* (8-10 marzo 1974) è esemplificativo della stretta interconnessione tra pensiero teorico e azione, in quanto prende le mosse dalla serie *Questioni di restauro* per tradurle in atto sui muri della città. Il manifesto prodotto, affisso in 1.300 copie negli spazi autorizzati del centro, sovrappone alla cartina di Roma un fotomontaggio che accosta l'Altare della Patria al balcone di Palazzo Venezia, nella cornice di un'analisi più vasta sulla carica simbolica di tali siti. Creando una continuità visiva tra i due luoghi, la Frazione suggerisce un nesso concettuale tra lo Stato e il Fascismo, prendendo come pretesto il restauro allora in corso del balcone da cui Mussolini pronunciava i suoi discorsi. Il passante è invitato ad avvicinarsi per una reale decodificazione del manifesto, dato che l'immagine è concentrata in un piccolo quadrante dell'*affiche* e risulta di difficile fruizione per un'osservazione distratta. L'intento di Romeo e Trina è quindi quello di articolare un codice intimo, una pausa dal ritmo urbano e una parentesi di senso alternativo rispetto ai linguaggi persuasivi e cubitali della pubblicità¹⁸.

In occasione dei due interventi nell'ambito dell'operazione *N.d.R.*¹⁹, la Frazione Clandestina adotta invece due soluzioni differenti. Da una parte, Romeo (dal 14 maggio 1975) propone una rielaborazione grafica della teoria delle catastrofi di René Thom, interpretandola in chiave marxista²⁰: l'immagine, enigmatica ai più, ha bisogno di essere integrata con una didascalia esplicativa a lato, invitando il fruitore a un avvicinamento analogo a quello dell'*Innesco critico*. Dall'altra, Trina opta per una comunicazione d'impatto, scrivendo a grandi caratteri «Tutto ciò di cui si tratta mi riguarda. Di anonimo [tutti i diritti non sono riservati]», richiamando all'abolizione del concetto di autorialità e di proprietà intellettuale, in linea con la poetica di Erostrato²¹.

Allo stesso modo, i manifesti *Avviso alle popolazioni* (1977) rappresentano un avvertimento ecumenico sui muri di Roma, che la Frazione veicola attraverso la variazione di una breve frase, riportata in maiuscolo, in cinque esempi: «Arte non è negata», «Immaginazione [è] clandestina», «Immaginazione [è] improbabile», «Immaginazione [è] determinata», «Arte non coincide con arte»²². Gli annunci ricalcano l'immediatezza del linguaggio

Una serie di materiali pervenuti ai nostri Uffici

sono stati catalogati come provenienti da un

INTERUPPICIO PER LA CLANDESTINITA' PREVENTIVA,

avendo riscontrato in tutti una omogeneità e invarianza nel

tempo oltre ad un costante carattere che potremmo definire

"controcorrente".

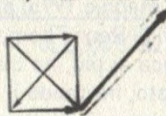
Quindi sono archiviati sotto la sigla comune

I C P :

mentre ognuno è contrassegnato dalla sigla suddetta seguita dalla

data di emissione, o, in mancanza di questa, dalla data di rice-

sione espressa in numeri.

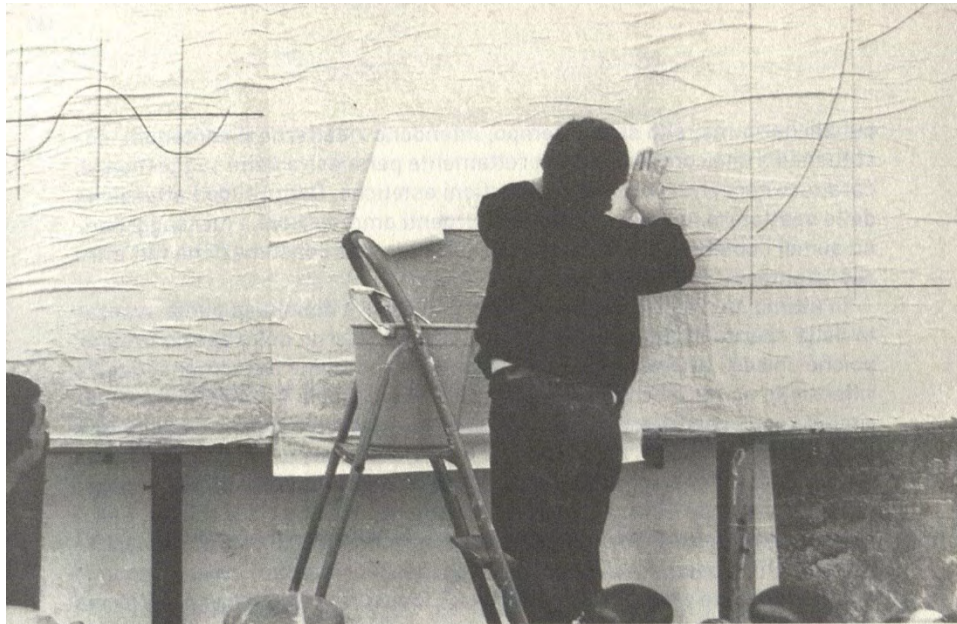


pubblicitario ma, allo stesso tempo, intendono ribaltarne il contenuto, sostituendo a una comunicazione prettamente persuasiva delle suggestioni di carattere concettuale riguardo questioni estetiche. Catturando l'attenzione dello spettatore nella simulazione di urgenti ammonizioni, i messaggi hanno quindi l'obiettivo di radicarsi e perdurare in una consumazione tutt'altro che istantanea del messaggio.

In ultimo, la rivista «Aut.trib.17139» può essere definita la punta avanzata della sperimentazione di Romeo e Trina all'interno dello spazio urbano, poiché unisce l'azione diretta (l'affissione), la vocazione teorico-analitica (la riflessione su tematiche riguardanti l'arte, la politica, la società) e la sperimentazione mediale (l'utilizzo del formato del quotidiano), dando vita a un'operazione inedita, un *unicum* al livello nazionale²³. La rivista, definita un «giornale murale», è composta da fogli non numerati, affissi separatamente; non può essere sfogliata, ma solo letta in facciate sciolte, con il risultato che nessuna e tutte fungano da copertina. Viene così abolito anche il tradizionale metodo di acquisizione delle informazioni, ovvero secondo una successione progressiva e ordinata. L'unica vera prima pagina, afferma Romeo, è «quella che manca», che può essere solo «il risultato di un'azione materiale, storica e sociale»²⁴.

L'idea sottesa ad «Aut.trib.17139» è quindi quella di impiegare la forma (e il formato) del quotidiano, dove usualmente sono raccolti eventi e cronache di ordine estemporaneo, per proporre invece contenuti a fasi di elaborazione più lunghe, secondo il meccanismo di immissione caro alla poetica del collettivo. Nella rielaborazione del modello di partenza, interviene inoltre l'aspetto grafico, in quanto i riquadri che affiancano la testata della pagina, comunemente impiegati come spazi pubblicitari, in questo caso sono liberati dalla loro funzione per essere convertiti in liberi inserti a cura dell'artista invitato²⁵.

Le attività della Frazione Clandestina, seppur con ulteriori e diverse articolazioni, proseguono anche negli anni Duemila nel progetto digitale *Forniture critiche*, che prende forma in «arteideologia.it». Il sito web, definito un «ambiente totale», propone contenuti che si muovono avanti e indietro nel tempo, al fine di orientare l'intero lavoro di Erostrato verso un avvenire che «si fa sempre più urgente quanto più necessario»²⁶; esso cresce e si sviluppa tra riflessioni recenti e rimandi critici al passato, continuamente riletto alla luce del presente nella rivista «NoMade»²⁷ a cura di Carmelo Romeo.



NOTE

- 1 Per la ricerca riguardo le attività del Non-gruppo Erostrato (poi Frazione Clandestina) un particolare ringraziamento va a Carmelo Romeo, che ha permesso la consultazione dei materiali d'archivio. Grazie alla sua collaborazione, si è potuto inquadrare e ricostruire, storicamente e criticamente, il lavoro del collettivo. Romeo, infatti, ricopre un ruolo cardine sia nella conservazione che nella divulgazione dei documenti e della storia di Erostrato e dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva, rendendo altresì fruibile l'intero *corpus* su www.arteideologia.it. Il presente contributo rappresenta quindi un momento di riscoperta del gruppo attraverso documenti inediti, letteratura grigia, fonti scritte e testimonianze orali, un *unicum* nel panorama degli studi recenti. Precedentemente, una ricognizione degli interventi del Non-gruppo è stata avanzata in: cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, Roma 2007, <<http://www.arteideologia.it/>> [ultimo accesso gennaio 2020]; Id. *Non-gruppo Erostrato*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.; D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit.
- 2 La cronologia completa degli interventi dagli anni Ottanta a oggi è disponibile, con i materiali correlati, su www.arteideologia.it, insieme a un diagramma riassuntivo delle attività. Cfr. <<http://www.arteideologia.it/>> [ultimo accesso gennaio 2020].
- 3 N. Martino, *Il lavoro di Erostrato. Intervista a Carmelo Romeo e Luciano Trina*, in «Operativa», 17 novembre 2016. Cfr. <<http://www.operavivamagazine.org/il-lavoro-di-erostrato/>> [ultimo accesso gennaio 2020].
- 4 C. Romeo (intervista a), *L'immaginazione è autorizzata?* in «Quotidiano di Puglia», 25 dicembre 1979 ora in C. Romeo (a cura di), *Il lavoro di Erostrato raccontato ai compagni. 1969-1983 - dal Non-gruppo ad Aut.trib.17139*, fascicolo inedito di documentazione, 2019, p. 11, Archivio privato di Carmelo Romeo (A.C.R.)
- 5 Ufficialmente, il Non-gruppo Erostrato si costituisce in occasione della mostra *Appunti per Erostrato* (Roma, libro-galleria Ferro di Cavallo, 1970) e prendono parte inizialmente, oltre a Carmelo Romeo e Luciano Trina, anche Marco Carelli, Roberto Gnozzi e Roberto Perini. Cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, op. cit., pp. 4-21.
- 6 L. Trina (intervista a), *Già spunta l'unicorno*, in «Quotidiano di Puglia», 25 dicembre 1979 ora in C. Romeo (a cura di), *Il lavoro di Erostrato raccontato ai compagni*, op. cit., p. 9.
- 7 Afferma inoltre Romeo: «E così, con l'aggiunta di Erostrato ai classici Prometeo e Spartaco, guadagnavamo l'iconoclastia e il proposito di procedere fino a criticare noi stessi». Cfr. Ivi, p. 4.
- 8 Il timbro in questione recita: «è comunista e rivoluzionario chi ha saputo rinnegare, dimenticare, strapparsi dalla mente e dal cuore le categorie in cui lo iscrisse l'anagrafe di questa società in putrefazione e vede e confonde se stesso in tutto l'arco millenario che lega l'ancestrale uomo lottatore con le bestie al membro della comunità futura». L'azione, eseguita una prima volta alla galleria Mana Art Market di Nancy Marotta, venne riproposta nei locali della galleria G.A.P. di Gianni Fileccia con l'assistenza di un finto notaio. Il certificato derivato dalla *Revoca* è spedito e diffuso in occasione della mostra *Contemporanea (1973-1974)*, poi inserito nel volume *S.p.A.* dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva. Cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, op. cit., pp. 41-47; S.p.A. (a cura di), *S.p.A.: 12.5.1972-15.5.1975*, op. cit.
- 9 Puntualizzano Romeo e Trina: «Ci accorgiamo però di essere costretti a precisare che non

In alto: Carmelo Romeo, *Da via dei Redentoristi*, 1977, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo. In basso: Luciano Trina, *Tutto ciò di cui si tratta mi riguarda*, 1977, Roma, via di Porta Portese, manifesto per il cartellone *N.d.R.* Courtesy Carmelo Romeo.



abbiamo mai affidato il nostro lavoro a quella forma organizzativa che va sotto il nome di 'gruppo'. Ci limitammo invece a sforzarci di dare consequenzialità pratica a posizioni politiche quando gli elementi criticamente omogenei prendevano organicamente a muoversi verso finalità convergenti. Il nostro era un tentativo continuo e un reciproco sforzo mai utico ed esortativo». Cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), lettera agli organizzatori del 27esimo *Salon de la Jeune Peinture* di Parigi, 1975, ora in Id. *Non-gruppo Erostrato*, in L. Meloni (a cura di), *Italia anni Settanta*, op. cit., p.n.n.

- 10 *Appunti per Erostrato* è una mostra tenutasi alla libro-galleria Ferro di Cavallo che, in successione temporale dal 14 novembre al 17 dicembre 1970, alterna Lillo Romeo, Luciano Trina e Marco Carelli in tre esposizioni personali, collegate tra loro sotto il nome di *Erostrato*. In assenza di un catalogo dell'esposizione, cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, op. cit., pp. 4-21.
- 11 Ivi, pp. 70-75; L. Trina (a cura di), *Questioni di restauro*, in M. Baveduti, T. Catalano, F. Falasca (a cura di), *Imprinting*, op. cit., pp. 121-124. Il volume, che raccoglie tutti i fascicoli editi dalla rivista «Imprinting» dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva, conserva anche il fascicolo «N», a cura di Luciano Trina e il fascicolo «I» di Carmelo Romeo. Cfr. Ivi, pp. 73-80.
- 12 Testimonianza di Carmelo Romeo in conversazione con l'autrice, Roma, dicembre 2018. È doveroso specificare che il presente studio non mira a restituire la totalità delle pratiche del collettivo Romeo-Trina, bensì a tracciare una precisa parabola del rapporto che esso instaura con lo spazio urbano e con le istanze dell'operatività estetica nel sociale, in linea con l'impronta generale della ricerca.
- 13 La serie *Modesta proposta per una futura tipologia dell'abitare a partire dalle leggi di ospitalità* (1975) di Carmelo Romeo è raccolta ora in «NoMade. Almanacco di forniture critiche», n. 13, marzo 2017, pp. 2-15. Nel panorama degli studi, invece, la presente trattazione rappresenta la prima sistematizzazione critica riguardo l'intervento, basata soprattutto su una disamina visiva delle opere e sulla testimonianza diretta di Romeo.
- 14 Per chiarire il suo pensiero, Romeo scrive esplicitamente all'autrice un commento inedito: «Il capitalismo ha costruito fin troppo, in quanto lascerà in dotazione città, ferrovie, strade, sentieri o rifugi. Questo costituisce un lascito iniziale per passare ad una architettura leggera e transitare il territorio dall'efficacia e dalla dissipazione all'efficienza. Oggi ciò verrebbe reso già possibile dagli attuali sviluppi delle reti informatiche che collegano da punto a punto ogni singolarità sociale». Cfr. C. Romeo (a cura di), *Il lavoro di Erostrato raccontato ai compagni*, op. cit.
- 15 Cfr. C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, op. cit., pp. 53-63; D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, p. 60; N. Martino, *Il lavoro di Erostrato. Intervista a Carmelo Romeo e Luciano Trina*, cit. Fanno inizialmente parte della Frazione Clandestina, oltre a Carmelo Romeo e Luciano Trina, anche Marco Carelli e Maurizio Mazzucco. Cfr. Testimonianza di Carmelo Romeo in conversazione con l'autrice, Roma, dicembre 2018.
- 16 La Frazione Clandestina si avvia diffondendo per posta una serie di *Informative politiche* e prosegue l'attività di *mail-art* avviata dall'Ufficio per l'immaginazione preventiva con *S.p.A.*, affiancando altre iniziative come *N.d.R.* e «Imprinting». Del tutto autonomamente, la Frazione realizza degli incontri pubblici sulla *Geometria della Gediquireusi*, organizza delle proiezioni su richiesta di pellicole e nastri RVM, coordina gli incontri di lavoro comune nel Convento Occupato e fonda la rivista «Aut.trib.17139». Cfr. C. Romeo (a cura di), *Il lavoro di Erostrato raccontato ai compagni*, op. cit., p. 5; D. Lancioni, *Archivio anni '70*, in «Opening»,

Frazione Clandestina, *Avviso alle popolazioni*, affissione, Roma, 1977.

Courtesy Carmelo Romeo.

nelle pagine successive: «Aut.trib.17139», anno I, n. 1, maggio 1978, p.n.n.

Courtesy Carmelo Romeo.

AVVISO ALLE POPOLAZIONI

**ARTE
NON È
NEGATA**

AVVISO ALLE POPOLAZIONI

**IMMAGINAZIONE
[è]
CLANDESTINA**

n. 23, ottobre 1994, p. 20.

- 17 La serie *Maieutica* (1975) è raccolta «NoMade. Almanacco di forniture critiche», n. 13, marzo 2017, pp. 65-76.
- 18 D. Lancioni, *Roma in mostra 1970-1979*, op. cit., pp. 71-72; C. Romeo, L. Trina (a cura di), *Catalogia politica*, op. cit. pp. 67-69.
- 19 Cfr. D. Lancioni, *Anni '70. Arte a Roma*, op. cit., p. 321.
- 20 Nel manifesto sono presenti due diagrammi: quello di destra rappresenta il paradigma corretto, secondo cui l'avvento del Comunismo potrebbe verificarsi solo in seguito ad una «fase esplosiva rivoluzionaria» che procede per punti di frattura e non in un'ottica di continuità con le altre epoche – come rappresentato, invece, dallo schema sulla parte sinistra. Cfr. C. Romeo, L. Trina, *Supplemento*, in «Aut.trib.17139», n. 7, dicembre 1983, p.n.n., ora in «NoMade. Almanacco di forniture critiche», n. 5, dicembre 2011, p. 116.
- 21 N. Martino, *Il lavoro di Erostrato. Intervista a Carmelo Romeo e Luciano Trina*, cit.
- 22 L'affissione dei medesimi manifesti è riproposta nel 1979 a Parma in occasione del convegno *Arte e politica* e, nel 2002, nelle stazioni e nei vagoni della tratta circumvesuviana nell'ambito della manifestazione *Viaggio sentimentale vesuviano*.
- 23 «Aut.trib.17139» è un periodico realizzato dalla Frazione Clandestina, stampato dal 1978 al 1983 a cadenza irregolare. Il titolo riprende la dicitura "autorizzazione del tribunale" e aggiunge 17139, ovvero il numero della pratica riguardante il permesso alla pubblicazione. Ospita contributi tematicamente eterogenei, orientati attorno ad argomenti di carattere politico, artistico, sociologico, economico. Della redazione fanno parte, oltre a Carmelo Romeo, Luciano Trina e Tullio Catalano, anche l'ex gruppo Informazione operativa e la rivista «La Comune», che collaborano con la Frazione dal 1975 (Elvira De Luca, Franco Pratico, Emiliano Tolve, Puma). Contribuiscono (tra gli altri): Maurizio Beneduti, Alberto Boatto, Achille Bonito Oliva, Giuseppe Chiari, Ferdinando De Filippi, Fabio Mauri, Luca Patella, Cloti Ricciardi, Suzanne Santoro. Cfr. G. Maffei, P. Peterlini (a cura di), *Riviste d'arte d'avanguardia. Gli anni Sessanta/Settanta in Italia*, Edizioni Sylvestre Bonnard, Milano 2005, pp. 66-67.
- 24 C. Romeo (intervista a), *L'immaginazione è autorizzata?* ora in C. Romeo (a cura di), *Il lavoro di Erostrato raccontato ai compagni*, op. cit., p. 10.
- 25 Cfr. D. Lancioni, *Anni '70. Arte a Roma*, op. cit., p. 268. All'interno del catalogo, la rivista è attribuita alle attività dell'Ufficio per l'immaginazione preventiva, mentre è necessario precisare che essa sia ad opera della Frazione Clandestina, seppure sia attestata la partecipazione di Tullio Catalano.
- 26 Testimonianza di Carmelo Romeo in conversazione con l'autrice, Roma, luglio 2019.
- 27 Tutti i numeri della rivista «NoMade. Almanacco di forniture critiche» sono consultabili e gratuitamente scaricabili su [arteideologia.it](http://www.arteideologia.it/). Cfr. <<http://www.arteideologia.it/>> [ultimo accesso gennaio 2020].

Frazione Clandestina, *Avviso alle popolazioni*, 1977, manifesti. Courtesy Carmelo Romeo.

nelle pagine successive: «Aut.trib.17139», anno II, n. 4, dicembre 1979, p.n.n. Courtesy Carmelo Romeo.

