

Moderno, post moderno, millenario

Uno scrittore, alcuni artisti e numerosi architetti pongono altri interrogativi nell'ambito della cultura della crisi e del pensiero negativo. Chi si colloca dove? Se l'arte è ora post-storica e la società post-rivoluzionaria, dove siamo?

La nostra rivista ha condotto un'inchiesta tra gli artisti e altri intellettuali sulle possibili ridefinizioni delle nostre posizioni storiche, e nelle pagine seguenti riportiamo le risposte finora pervenute. Questa la domanda rivolta da **Data**:

«Con la crisi del movimento moderno e dell'avanguardia, le forme stesse del tempo sembrano mutare profondamente insieme con i nostri modi di comprendere la storia. Taluni pensano che l'epoca moderna sia giunta al suo termine e si collocano in una prospettiva post-moderna. Altri, al contrario, ritengono che il movimento moderno stia avviandosi a una stabilizzazione che potrà interessare parecchi secoli ancora e concepiscono una sorta di modernità permanente. In ogni caso la nozione del moderno appare trasformata vuoi culturalmente che socialmente: che ne pensi? Come posizioni il tuo lavoro nel senso del tempo e della storia? Milano, 5 aprile 1977

Apro, nego e passo

La tesi di Alberto Boatto: nell'immaginario d'istigazione la rivolta s'interrompe per farsi effettuale nella realtà.

È uscito *Cerimoniale di messa a morte interrotta* di Alberto Boatto, un libro chiave nell'odierno dibattito sul pensiero negativo. (*Data* 10 ne aveva anticipato nel '73 un capitolo, così pure *Data* 19 nel '75 il capitolo «Il ritorno dell'assedio» e altri due capitoli sono apparsi sul primo numero de *La città di Riga*). Leggere quest'opera può condurre con freddezza passione a risolvere gli stalli dell'intelligenza, oggi così drammatici, in una strategia d'azione. Difatto, ci troviamo di fronte a un *conte philosophique*, elaborato su molteplici piani d'intervento e letterariamente addensato di piacere, che nondimeno può essere adoperato come un manuale di lotta, seppure di lotta simbolizzata: ma contro i gulag d'oggi. È dunque un'opera politica questa che si propone di rilanciare quel che chiama un «immaginario di istigazione».

Fra i suoi numerosi meriti — che vanno da quello di privilegiare, finalmente, l'azione dei poeti e degli artisti su quella

dei politici e dei «padroni del pensiero», a quello di riportare il discorso sulla centralità della morte da cui la modernità borghese è rifuggita — il più importante mi pare sia quello di porsi, non solo al di là dell'ideologia, ma anche al di là della critica dell'ideologia — che è il limite non ancora superato dai molti nuovi esegeti del *negatives Denken*. Con Boatto, che proviene dall'universo negativo e dunque non si limita a riprenderlo in un discorso filosofico, ci addentriamo nell'economia del linguaggio e nell'energia delle metafore. I suoi paradigmi figurati possiamo recepirli come modelli d'uso per l'intellettuale onde riscattare la sua belligeranza inoffensiva.

«Il suo disegno strategico si concretizza nell'impiego di un "immaginario d'istigazione" e di un segno freddo e didattico, col quale indica, mediante trasparenti immagini, ciò che occorre distruggere o, per lo meno, liquidare, ma evitando ostinatamente di superarlo attraverso la finzione inoffensiva, la splendida scappatoia dell'immagine-immaginario».

Boatto apre il suo *récit* sull'evento reale della decapitazione di Luigi Capeto, con un abile montaggio «in cui la curva dei fatti sulla piazza sembra simulare e ricalcare la tensione del dibattito processuale». Peraltro qui s'instaura quel controllo geometrico per non dire visivo cui l'autore — già esperto d'arte — sottopone le curve e gli incastri del proprio pensiero e discorso, tra paradigmi figurati e figurazioni cerimoniali. Là, con la morte, la Rivoluzione fonda la modernità e la

nuova classe, la borghesia, afferma la sua «ambizione storica». Segue il commento in cui l'autore, marcando le differenze, nonché gli scarti dell'immaginario, tra il sacrificio antico e il moderno crimine, tra l'olocausto culturale e l'ambivalente rito di fondazione, assegna alla modernità «la torbida durata della soglia» irrisolta. L'arco simbolico del regicidio, di questo salto reso ineluttabile dal sangue, spiega qui le sue contraddizioni. e, nella concretezza storica, il suo fallimento. Se assassinare il re comporta l'azzardo di «far sì che l'accaduto acquisti valore e si riveli produttivo nei suoi effetti futuri», se «tutti pertanto, dalla vittima al coro allo stesso carnefice, sono concordi intorno all'idea di fecondità del sangue», il domani si è incaricato di smentirli. «Come ogni atto di fondazione, anche la luttuosa cerimonia dell'inverno 1973 mira alla totalità: congiungere inizio e fine, distruzione e rigenerazione, investendo l'intera cerchia sociale. Bisogna segnare allora un duplice scacco. La morte non riuscì a fare argine: passò attraverso di essa molto di quel passato a cui si voleva sbarrare il cammino /.../ Quella repubblica madre, giusta e fraterna non venne mai edificata /.../ Dopo averne tratto giovamento per sé sola, la classe borghese si è affrettata a dimenticare le tracce di quel sangue, come fa un malfattore dei propri indizi o un cane dei propri escrementi».

Nulla vieta di ritagliare su questa tragicità inaugurale, e in politica così come nell'ideologia, la drammaticità odierna dell'immane caduta del pensiero rivoluzionario occidentale. Ma non è ciò che interessa Boatto che il «politico» semmai lo fa commentare da altri, quando conclude: «Giacché sulla piazza della Rivoluzione l'oggetto del sacrificio non è il mito ma la storia, e come dirà di lì a poco Napoleone: "La tragedia oggi è la politica"». È sufficiente, forse, ritenere con Chomsky che le moderne ideologie coercitive si sono saturate in vere e proprie mitologie, per far combaciare questo nostro presente con il passato e le paure del futuro.

No, Boatto muove da quella morte fondante per riattraversare un'inedita

« topografia della negazione » e trarre da un'originale ridefinizione dei cerimoniali del pensiero libertario una terza via che praticando la morte e il crimine nell'immaginario, possa farlo a favore del reale. Questa è definita come « messa a morte interrotta ».

Continuiamo a leggere. Affermato che « Gran parte del nostro sapere ha per oggetto la fine della modernità, sebbene sia connesso a questo sapere il sospetto che il mondo moderno riesca a sopravvivere d'astuzia oltre la sua fine, insistendo sulle medesime, logorate figure », e stabilita questa contraddizione — « mentre il crimine si coniuga dentro l'immobile "adesso" ed in espressioni solidamente corporali, la garanzia della sua produttività, la redenzione, la ricomposizione di un "nuovo corpo", sta tutta consegnata al tempo più precario, quel futuro che soggiace all'alea di non avverarsi mai ». Boatto penetra nelle zone più recesse delle sue riflessioni in connessione con le regioni ancora oppresse della negazione (da Sade a Nietzsche, via Duchamp, Artaud e persino Brecht), oltre che con gli eventi già periferici e ora invadenti che assediano il nostro quotidiano (l'uccisione dei presidenti, la guerriglia, il terrorismo).

Siamo al cuore dell'opera, peraltro elaborata su condensazioni visionarie e su folgoranti rovesci capaci di ritorni circolari. Dice in sostanza Boatto: di quel delitto che la violenza borghese non solo non ha saputo redimere nella libertà, ma ha anche reso ignominioso facendone un universale al servizio dello stato con le guerre moderne, si è riappropriato l'immaginario moderno nel segno del particolare e della negazione, e lo ha fatto tanto meglio quanto più a una messa a morte immaginaria ha saputo infondere l'interruzione e lo scatto perché altri la riprendessero per trasporla nel reale.

Boatto disegna i due cerimoniali di maggioranza della cultura, e di cui prevede una probabile eclissi, nella posizione *cinica* (nei paradigmi del dandy di Baudelaire, i pantini di Jarry, i personaggi di Beardsley, l'imbattibile giocatore di scacchi di Duchamp, i volti bistrati di Warhol) e in quella *patetica* (nelle messe a morte volontarie di Van Gogh e Majakovskij, e con l'oscillazione di Rimbaud tra il cinico e il patetico), per abbandonarli poi al loro scacco.

« Esiste una specie d'impasse nel cuore della topografia moderna, una forza che mette in scacco qualsiasi progetto, che ribatte all'indietro: e noi crediamo di riconoscere oggi in tale forza la presenza della morte, l'azione del negativo. Ci sembra che trovino origine proprio nella mancanza di un esatto rapporto con queste nere figure molte deficienze dell'immaginario moderno — deficienze che hanno toccato un limite esplosivo ».

« Adesso che la figura della morte torna a pararsi davanti a noi, il movimento dell'immaginario dovrà incaricarsi di rag-

giungerla, come si raggiunge ciò che non si possiede. Ma in tal caso, rovesciati come sono i legami canonici tra la realtà e l'immaginario, la morte perde definitivamente ogni carattere simbolico e commemorativo, per acquistare il profilo tagliente di un compito da portare ancora a termine. Poiché questo cerimoniale, privo di memorie, conosce come sola prospettiva quella del lavoro che deve essere compiuto. Per questo si oppone con fermezza all'utopia del patetico come alla sospensione dello stallo in cui si ripara il cinismo: due epiloghi che tentano di ostacolare il lavoro del negativo ».

« Esiste tutta ancora da rintracciare e da recuperare una terza ipotesi, di minoranza appunto, che, lungo la modernità, questa sì, è arrivata ad integrare con esattezza la morte dentro la propria strategia /.../ Cosa è che contraddistingue in profondità la strategia di questo cerimoniale minoritario? Il modo inedito d'impostare i rapporti fra la realtà e l'immaginario, una differente maniera di concepire il crimine /.../ esso sa che la negazione è un evento che deve ancora operare nella realtà, che è in mezzo agli uomini, nella compromettente luce del giorno, che bisogna che si compia la messa a morte, la distruzione di tutto quanto così ostinatamente impedisce il semplice atto di vivere ».

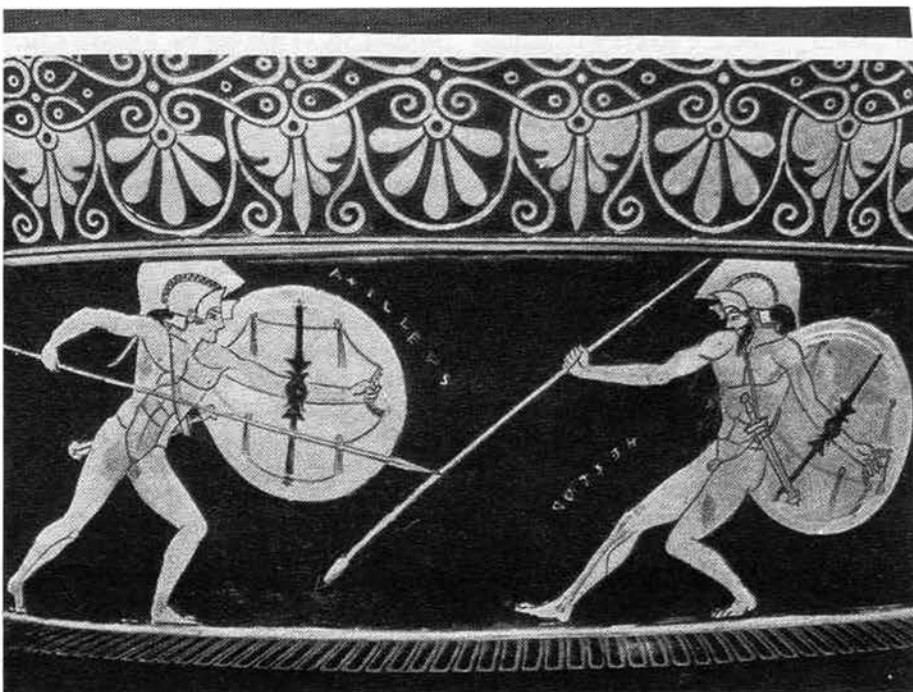
« Si tratta in altre parole d'avviare un cerimoniale di messa a morte per poi interromperlo, affinché non si introducano equivoci tra la funzione e la realtà, tra quanto accade nello spazio della scrittura e della ribalta, ciò che concerne lo splendore e la trasparenza dell'immaginario, anche se tinto largamente di nero, e quanto accade nella realtà, nella costrizione, nell'opacità e nella penuria dei suoi spessori, ma anche nella sua misura di verità, giacché là i corpi, una volta caduti, non si alzano più, toccano il fon-

do. Ci troviamo di fronte ad un cerimoniale negativo che non alleggerisce, non sgrava dei pesi, non libera, ma che al contrario, in un movimento discendente e desublimante, tende a restituire alla povertà del reale, su cui apra i suoi procedimenti, la grande ricchezza dell'immaginario /.../ Diciamo che è una cerimonia interrotta perché dalla sua interruzione possa trovare slancio il salto, il passaggio alla dimensione reale, dove ci attende la prova del negativo e il suo esercizio ».

Citazioni dirette per dare al lettore avvisaglie della ricchezza del pensiero boattiano, sebbene lo frammentino. Nè è da ignorare tale premessa, ad esempio: « Dobbiamo adempiere alle prescrizioni stabilite per istituire la festa ». Così pure ci sono ricordati i « connotati di crudele parzialità e d'incompiutezza di molte opere moderne », giudicando che « nel corso della modernità, ogni compiutezza, ciascun "fin de partie", nessuno escluso, si dimostra falso », prima di procedere all'esame di coloro che con questo cerimoniale minoritario si sono « riappropriati del crimine », come Sade, Duchamp e Brecht, o ne hanno « superato la soglia », come Nietzsche. Tali letture sono verticali, mirano perfettamente al programma dell'autore.

Che non è, va detto, anarco-libertario, come parrebbe. Poiché si è mosso proprio da un cerimoniale negativo fatto evento reale eppure interrotto nei suoi frutti di libertà, fraternità ed uguaglianza, l'autore non si affida tutto alla realtà: sarebbe patetico. Sa che la negazione non è a lungo tollerata dalla realtà che pure la sancisce. □

Alberto Boatto: *Cerimoniale di messa a morte interrotta*, Cooperativa Scrittori, Milano 1977.





Giulio Paolini

« Come continuare a stupirsi del nuovo se il nuovo è già programmato e, soprattutto, come poterlo intravedere se per immaginarlo non bisogna sapere di cercarlo? ».

« Non credo di aver contribuito alla sceneggiatura, né tanto meno alla produzione di quel mostruoso « colossal » che si chiama « politica culturale ». Si celebra e continua a prosperare, ma senza lasciare tracce, una sorda liturgia delle superstizioni della ragione.

Beati i dilettanti (quando non lo sono più e non lo sanno ancora) ».

Così concludevo, non più di un mese fa, un'intervista sull'immediato passato. Eccomi ora alle prese con una domanda che mi sembra possa sollecitare un'ipotesi sul futuro.

A così breve distanza di tempo l'umore può essere cambiato, non il punto di vista. Volendo attenuare l'intransigenza di quanto già detto, e venire più puntualmente al tema di questa inchiesta, potrei aggiungere che la « pietra profetica » della storia dell'arte è altrettanto sibillina di quell'« oracolo » che è l'opera stessa. L'apparente leggibilità della prima non è che il ricalco, lineare e ordinato, della sconcertante inafferrabilità della seconda.

E allora perché tante domande? L'asse di equilibrio, senza andata né ritorno, è sottile più che mai. Ma non è fragile, e neppure spezzato come molti hanno l'abitudine di raccontare.

Viviamo insomma quella che si potrebbe chiamare la « maledizione dello storicismo » (condizione peraltro giusta e meritata, quindi irrinunciabile) che finisce col condurci ad una ingannevole, e anche un po' ricattatoria, « ideologia del futuro ». Fino a ieri, una parola era nuova per negare ciò che la precedeva, oggi è nuova perché è nuova, per semplice constatazione cronologica.

Come continuare a stupirsi del nuovo se il nuovo è già programmato e, soprattutto, come poterlo intravedere se per immaginarlo non bisogna sapere di cercarlo? E come infine poter credere ad espressioni del tipo « arte e socialità », « libera creatività collettiva » e simili in una cultura pronta a manipolare ciò che non pretende neppure di apprendere? (Giulio Paolini)



Emilio Tadini

« Quale sia la funzione del nome 'arte' sembra mostrarlo la sua incapacità di sopportare una definizione 'per essenza': il suo poter essere messo in contatto soltanto con la pratica di un linguaggio, di una forma. I discorsi sulla morte dell'arte sono discorsi su un nome riferito a una essenza: sono niente ».

1. « Noi siamo moderni? » e « Continueremo ad essere moderni? » mi sembrano domande che si fondano su una supposizione: la supposizione della metafisica presenza assoluta della storia di fronte alla coscienza « ideologica ». E come se con la parola « modernità » si volesse indicare « l'anima » di un periodo: la sua immortalità, insomma. Come se quella parola definisse l'utopico momento in cui la storia rivelerebbe allo spirito la propria essenza: per sempre e per intero. (Forse sarebbe più opportuno chiedersi come è stata usata e come si usa, nella pratica, quella parola).

2. Mi sembra che oggi sia in atto una cultura critica, non una crisi di cultura. (Ricordare il lavoro che si compie oggi sui testi basilari e contraddittori di Marx,

di Freud, di Nietzsche, o ricordare il lavoro di rifondazione epistemologica che, nonostante tutto, si sta facendo, può servire per motivare minimamente questa affermazione).

3. Il processo — e l'ideologia — di avanguardia che sta andando in crisi ripete la struttura della produzione basata sulla accelerazione dei consumi. Tra novità e morte di un « prodotto artistico » i tempi sono sempre più stretti. E come nel più generale sistema dei consumi: un abbozzo di mito, pubblicitario: negli avatar della merce si rappresenta — si celebra — la presenza di un ciclo vita/morte miniaturizzato alle dimensioni e al ritmo del quotidiano. E l'acquisto, così motivato, del nuovo si pone come una specie di simbolo di vita: come una garanzia di immortalità pagabile in moneta (proprio come una volta le indulgenze). Nel campo dell'arte la parte della pubblicità — l'apparato che alimenta e lubrifica la macchina consumistica — è stata sostenuta da una gran parte della critica. Quella critica che si è sistematicamente limitata a occultare ciò che veniva definito obsoleto e ad esaltare ciò che veniva offerto come nuovo — spingendosi al di là di ogni ragionevolezza (proprio come deve fare la pubblicità), enfatizzando a dismisura nell'informazione — costituendo nell'informazione — fatti irrilevanti o di scarsissima consistenza: non indagando la logica formale, la pratica, dell'opera, ma esaltando l'essenza che in essa si sarebbe mostrata. Adesso è quel sistema di avanguardia che sta andando in crisi — e già si incomincia ad accusare gli artisti di non sapere più offrire novità al mercato: di non tenere, insomma, il ritmo della macchina produttiva.

4. « La nozione del moderno appare trasformata vuoi culturalmente che socialmente ». Vuol dire che oggi la nozione che conta è quella che potremmo chiamare della « ideologia utopistica »? L'utopia è nello stesso tempo la *maschera effettuale* della metafisica e la *maschera estetica* del totalitarismo tecnologico — dell'illuminismo capovolto. Se l'utopia progetta una dinamica sociale spinta al massimo è solo per arrivare alla massima inerzia. È l'inerzia della perfezione, di ciò che letteralmente è fatto per intero e per sempre, e non è più « fattibile »: di ciò che, per definizione, si toglie dalla prassi. Nell'utopia si vuol dare l'assoluto « avverarsi » della metafisica: in cui tutte le contraddizioni dovrebbero svaporare sotto il sole dell'eterno (essere) presente. (L'utopia è l'*erede* della religione: ne ripete tecnica e ideologia in una finzione di immanenza. E, proprio come la religione, l'utopia sembra poter superare le aporie di tutte le scienze antropologiche).

5. Quale sia la funzione del nome « arte » sembra mostrarlo la sua incapacità di sopportare una definizione « per essenza »: il suo poter essere messo in contatto soltanto con la pratica di un linguaggio, di una forma. I discorsi sulla

morte dell'arte sono discorsi su un nome riferito a una essenza: sono niente. In quei discorsi l'idealismo « porta a compimento » i suoi sogni, celebra i suoi incubi, inseguendo, ancora, « l'immediato ». Ma anche per quanto riguarda la pratica dell'arte si potrebbe tener presente la rottura epistemologica che oggi cancella l'immediato: esiste un *io sociale*, un *io collettivo*, anche per il fare arte.

Se la pittura può essere intesa prima di tutto come pratica (come una delle pratiche) in cui si organizza *culturalmente la visibilità* — come pratica di un vedere teorico — è in questo senso che ogni pittura, ogni dipinto, si pone — si confronta — « nel tempo e nella storia ». Non esiste un « soggetto pittorico » in grado di guardare *dal di fuori* l'oggetto — il dato — storico. Anche la pittura è un *utensile*: il suo rapporto con le cose non si fonda né su una similarità né su una « co-essenza »: si fonda su una funzione. (La discussione su referenzialità o convenzionalità del linguaggio artistico ha forse qui il suo limite).

Ma ciò che il dipinto — l'opera — rappresenta, nel mutare dei rapporti collettivi e dunque delle forme della cultura, è anche, ogni volta, l'aporia stessa, ineliminabile, su cui si fonda il sistema natura/cultura (il sistema essere/parlare): della cui istituzione *non possiamo fare a meno*. Ciò che nell'opera possiamo vedere è proprio quel punto di crisi in cui, materialmente, il parlare si produce nell'essere e l'essere nel parlare — in cui il corpo si produce nel pensiero e il pensiero nel corpo. Quella rottura *fondamentale* entro la quale (quando « la mano libera la bocca »: quando il corpo libera il pensiero) sembra aver avuto origine la specie, e che ne determina ancora lo spazio, la storia. Su questo agisce la pratica dell'arte: tra ansia e piacere (e tra ansia e piacere sembra ripetersi il gioco rivelatore della coazione a ripetere).

In questo paragrafo, ho cercato di parlare di « valori sociali ».

6. Un appunto: sull'investimento simbolico di cui una certa cultura contemporanea ha caricato la parola « modernità » e la parola « avanguardia ». (Modernità e avanguardia sono parole che, nonostante le apparenze, voltano le spalle al futuro: poiché è sul passato che fondano il loro senso). Ciò che si nega — e che tanto più allora dà segno di sé — è forse, qui, la morte *nell'immanenza*?

7. Un altro appunto: sul carattere narcisistico che potrebbe manifestarsi nell'incapacità di tendenza a cercare « nello specchio della storia » la propria immagine « essenziale »: a costituire cioè la teoria di una condizione storica assoluta, distogliendo lo sguardo dalla complessità della pratica in cui una collettività si costituisce. (Il narcisismo può essere visto in questo caso come l'analogo simbolico e insieme come l'oggettivazione patologica della autocoscienza idealistica). (Emilio Tadini)



Michelangelo Pistoletto

« Il progresso ha ammassato una tale quantità di avanguardia nella prospettiva del futuro che io vedo per essa più spazio nel passato ».

Due elementi essenziali hanno caratterizzato l'avanguardia artistica della prima metà del secolo: uno è la netta rottura con la cultura tradizionale, in parallelo col progresso scientifico e con l'avvento delle tecniche industriali; l'altro è la spinta verso un futuro tutto assorbito nella luce del flusso tecnologico.

Ma non è stata soltanto l'enfaticizzazione del progresso la meta dell'arte moderna, essa è arrivata fino all'autonegazione proprio per provocare competitivamente il colosso meccanico in espansione. Bisogna dire che l'arte ha tenuto bene il passo, facendosi coinvolgere e, alternativamente, sottraendosi al risucchio industriale. Ma ora il vortice non tira più come prima, molti miti hanno fatto il loro tempo e la storia sta cambiando.

Secondo me la crisi del movimento moderno dell'avanguardia riguarda esclusivamente quella corsa che si è identificata in Occidente con una serie di fasi culminanti nel più spietato consumismo alla fine degli anni cinquanta e riassunto nell'apoteosi della pop-art all'inizio degli anni sessanta.

Ora mi si domanda come posiziono il mio lavoro nel senso del tempo e della

storia. E negli stessi anni che io arrivo ad usare proprio i mezzi più avanzati, offerti dall'industria e dal progresso tecnico, per mettere l'uomo letteralmente davanti a se stesso, per mettere l'arte davanti a se stessa, così pure la storia e la vita, e, al di là dell'enfasi sui prodotti e le immagini di consumo, comincio a guardare nello specchio lo spazio che sta dietro alle mie spalle. E comincio a guardare il tempo che nell'opera specchiante fluisce libero. Infatti, le mie azioni successive si spingono all'indietro, nello spazio vivo e nella dinamica di un tempo non più determinato dalla corsa in avanti. Il progresso ha ammassato una tale quantità di avanguardia nella prospettiva del futuro che vedo per essa più spazio nel passato.

La mia scelta di azioni libere dalla mercificabilità dello stile personale, la scelta di materiali poveri, scartati dalla logica del consumismo, per esprimere una immaginazione semplice e diretta sono stati i miei primi passi indietro.

Con lo Zoo ho sperimentato quella creatività corale e collettiva che si avvicina di più ai rituali delle tribù che non alla moderna separatezza specialistica.

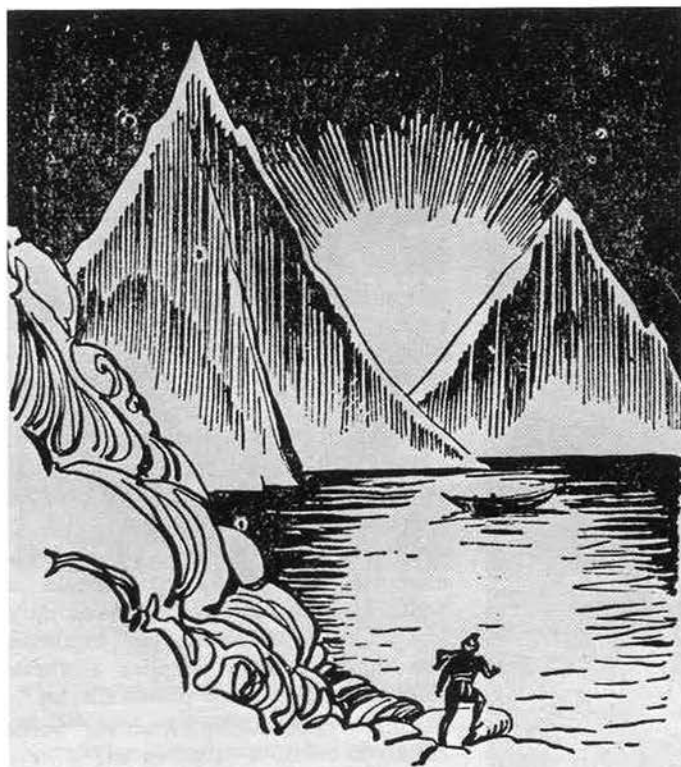
Se volgersi in questo senso è fare dietro-front io dico che dopo un po' di strada ci accorgeremo di andare in avanti.

Le stesse forze economico-industriali che ci hanno portati fin qui stanno guardandosi intorno, stanno facendo i conti con le strutture sociali e le diverse soluzioni politiche che dividono il mondo sia ideologicamente che fisicamente (senza però offrire più la certezza di sistemi infallibili).

Per me i motivi che dovrebbero far coincidere i grandi interessi sociali con quelli dell'arte sono due: primo, il numero sempre maggiore di giovani che rivelano l'esigenza d'impiegare più creativamente il proprio tempo, appena raggiunto un benessere economico essenziale; secondo, la riduzione dello spazio fisico e del tempo indispensabili al sostentamento comune, che, se equamente ripartiti, possono lasciare sempre più libero l'individuo.

Io, come artista, credo all'impiego creativo del tempo, ma anche quei lavoratori che prima concepivano la propria sicurezza esclusivamente nel lavoro pieno, nella mutua e nella pensione, capiscono ora che non si può cominciare a gestirsi creativamente all'età di 65 anni.

Mi pare che un nuovo spazio più vasto sia prevedibile per l'arte e anche una sua sempre più riconosciuta utilità. Così credo che quella che noi chiamavamo avanguardia, dandole un senso competitivo rispetto alla dinamica progressiva delle scoperte scientifiche, potrà estendersi in un sistema di espletazione della creatività individuale e corale, ovunque le esigenze della società scopriranno lo spazio in cui l'arte è immanente. (Michelangelo Pistoletto)



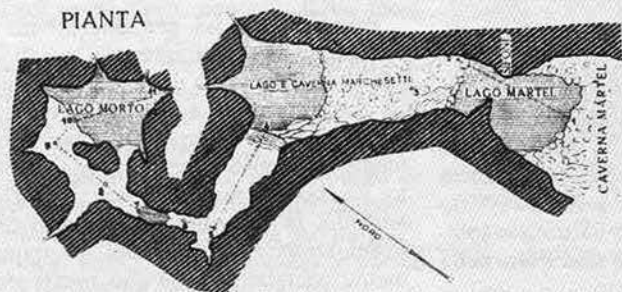
Issız bir göl kıyısına varmış.

— 32 —

babilità, il Timavo e nel suo punto più basso si alzano ancora le piene di questo, così si vorrebbe ritrovare la comunicazione ancora esistente onde, se fosse possibile, penetrar-

Si vogliono altresì dall'Alpina fare accurate esplorazioni interne di dettaglio lungo le pareti dal Lago Müller al Lago Martel. All'uopo venne costruito un potente riflet-

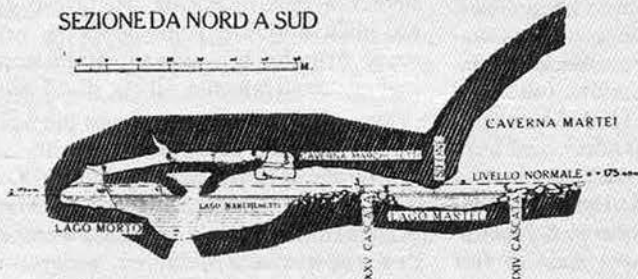
PIANTA



Segret. Pianta dell'ultimo tratto della grotta di S. Canziano, misurata e corretta nell'orientamento nell'esplorazione del 1913.
AGOSTO 1913.

Sotto: PROIEZIONE SOPRA UN PIANO VERTICALE ORIENTATO N S DELL'ESTREMITÀ DELLA GROTTA.

SEZIONE DA NORD A SUD

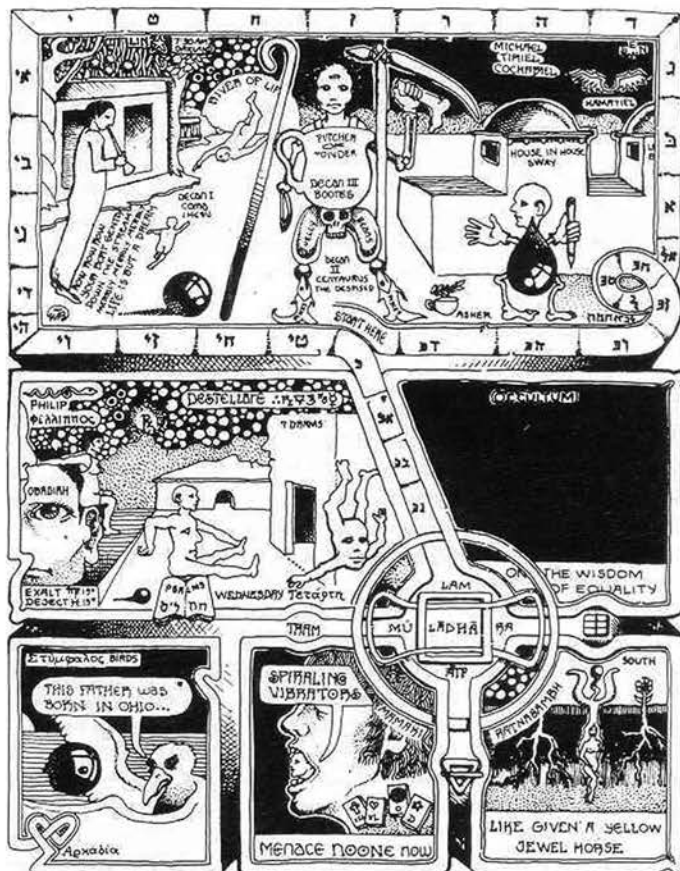


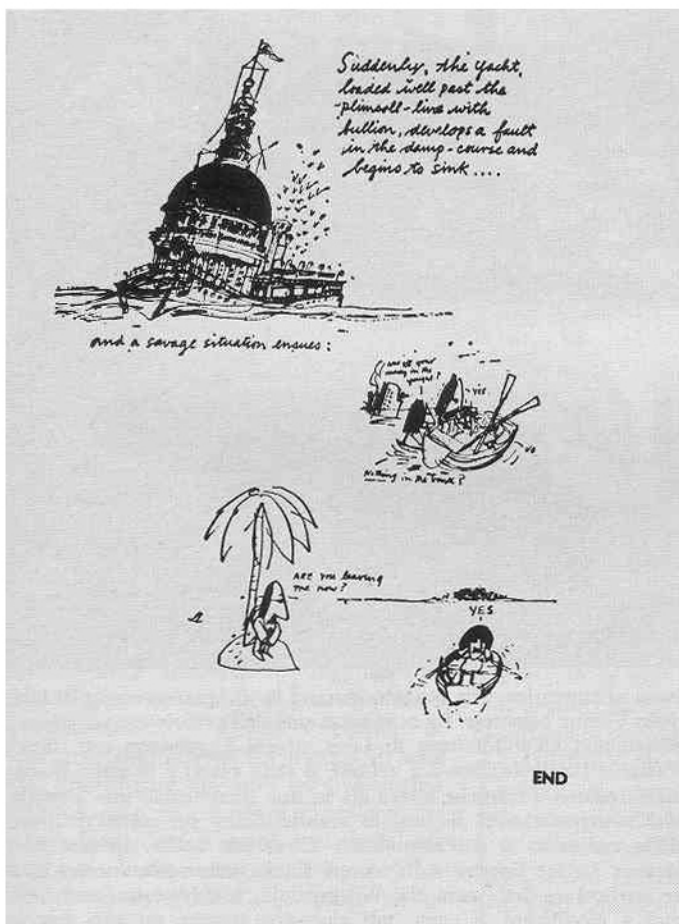
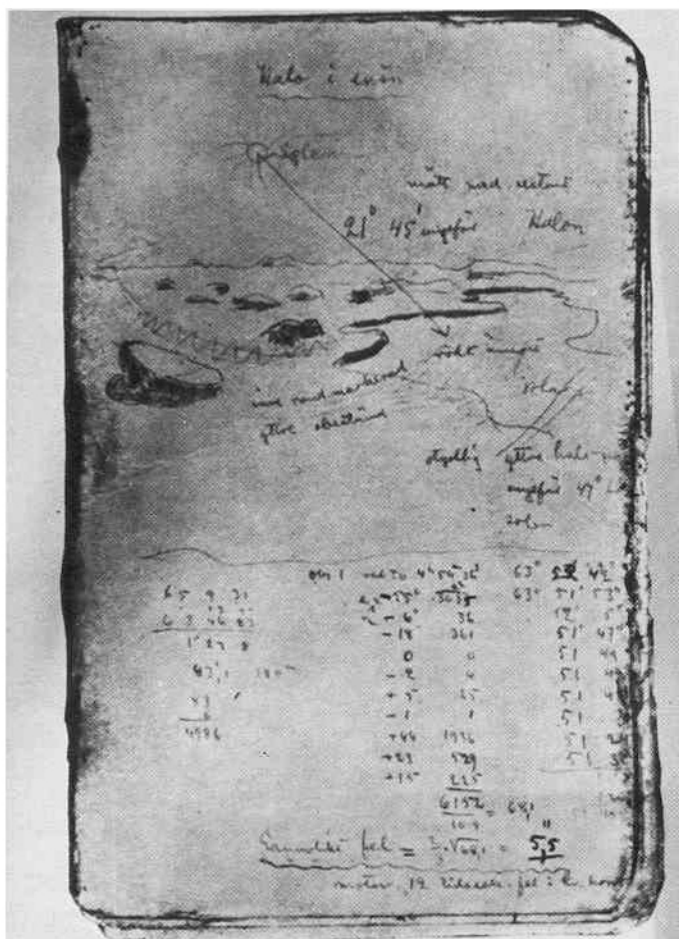
vi e sciogliere almeno in parte il mistero del percorso sotterraneo. Esprimo qui l'opinione che questa ricerca potrebbe essere aiutata dalla raddomanzia, che in già utile esperienza è stata dal Comune di Trieste nel pressi dell'Abisso di Trebiciano.

tore ad acetilene che permetterà di inondare di luce i più inaccessibili punti.

E quanto a ricerche di cui non si saprebbe dire se maggiore è la fede o la costanza, registro qui anche il faticoso lavoro di scavo che da oltre 6 mesi, tutte le domeniche e i

EGYPTE. — Séthi I^{er}, XIX^e dy-
nastie, 1200 av. J.-C.
(musée du Caire)





Gianfranco Baruchello

« Impagina e riduci come vuoi le foto, purché siano leggibili. C'è un ordine di lettura con numeri riportati dietro ogni fotografia ».

1. I FRANTESI SONO IL
MEDIUM DI COMUNICAZIONE
PERCIO' CHE NON E'
COMUNICABILE

Bothers

La S. V. è invitata all'inaugurazione
SABATO 2 ottobre 1971 - ore 18