Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media

Cristina Casero

Nel ragionare intorno ai *Poteri della retorica*, con particolare attenzione per le retoriche dell'impegno e i linguaggi della visione, sono molte le considerazioni che si potrebbero fare e le esperienze sulle quali ci si potrebbe concentrare, soltanto pensando al secondo Novecento, quando la riflessione sul linguaggio, sulla sua natura e sui suoi caratteri diventa una componente sempre più importante dell'operazione artistica, pure in virtù della diffusione delle immagini della cultura di massa, con la quale ormai gli artisti non possono più fare a meno di misurarsi seriamente.

Mi sembra però che, a questo proposito, sia particolarmente significativo dare spazio ad un sodalizio nato nella Milano degli anni settanta, il *Laboratorio di Comunicazione Militante*, la cui attività credo incarni un episodio di grande interesse, che merita attenzione critica soprattutto oggi, quando possiamo tornare a riflettere sulle opere e le iniziative del gruppo a distanza di anni e quindi, necessariamente, con una più chiara prospettiva storica[1].

La vita del LCM è breve, da un punto di vista meramente cronologico: l'esperienza del gruppo - che vede uniti Tullio Brunone (1946), Giovanni Columbu (1949), Ettore Pasculli (1950) e Paolo Rosa (1949 – 2013) in un atteggiamento di fertile apertura che contempla la attiva collaborazione di molti altri artisti alla realizzazione dei singoli progetti[2] - si consuma sostanzialmente tra la primavera del 1976 e

[1]Ad aiutare, in questo senso, accanto ad alcuni interventi che recentemente hanno fatto luce sull'attività del LCM, è soprattutto l'accurata ricostruzione storica delle vicende del gruppo compiuta nel 2012 da Angela Madesani che in un volume ha pure raccolto molti materiali, tra cui gli scritti dei protagonisti del LCM, indispensabili per una riflessione su questo tema e ai quali si farà, quindi, spesso riferimento.

[2] Nives Ciardi è molto vicina al gruppo in quei primi anni di attività, ma la collaborazione è intensa anche con altri artisti: Raffaello Cecchi, Studio Cirifino, Nicola De Napoli, Claudio Guenzani, Gian Maria Madella, Adriana

quella del 1978. Tale esperienza, però, sebbene si sia svolta in un veloce volger di anni, che furono un momento cruciale per la cultura italiana, si rivela estremamente interessante sotto molti aspetti, come dimostra anche il fatto che sin da allora attira l'attenzione di alcuni critici e intellettuali di rilievo, come Enrico Crispolti, Marisa Dalai Emiliani, Mario De Micheli, Umberto Eco e Tommaso Trini. È una ricerca importante, in primo luogo, proprio perché essa fonda la sua ragion d'essere su una innovativa interpretazione di quelli che devono essere i caratteri del linguaggio dell'arte, una interpretazione che per altro, riuscendo a non tradire mai la valenza eminentemente estetica dell'operazione artistica[3], coniuga una componente di marca chiaramente concettuale, nel suo essere autoriflessiva e metalinguistica, con uno spiccato interesse sociale: infatti, misurando l'operazione estetica con la cultura di massa, questi artisti rifuggono la dimensione autoriferita di certo puro concettualismo e, concentrandosi sulle affinità tra il linguaggio estetico e le modalità comunicative dei mass media, quindi sulla retorica del potere e sui meccanismi che regolano i linguaggi istituzionali, agiscono attraverso l'operazione artistica direttamente sui problemi della società.

Per andare con ordine, cominciamo con un po' di storia. Sebbene alcuni degli autori si fossero già mossi nella direzione che poi avrebbe caratterizzato l'attività del gruppo[4], la prima uscita ufficiale del LCM risale al maggio del 1976 quando viene organizzata la mostra *Strategia di informazione, distorsione della realtà e diffusione del consenso*, i cui contenuti sono lapalissianamente chiari sin dal titolo.

La rassegna si svolge a Milano negli spazi della Rotonda della Besana e per l'occasione il gruppo si allarga, infatti all'iniziativa partecipano Nives Ciardi, che spesso lavora con il LCM, Raffaello Cecchi, Studio Cirifino, Nicola De Napoli, Claudio Guenzani, Gian

Pulga, Gianni Rocca e Leo Sangiorgi.

[3] Paolo Rosa, in una intervista recentemente rilasciata, ricordava: «La nostra specificità è l'attenzione sul linguaggio, in anni in cui era forte il contenuto politico, è stata quella di evidenziare e di mantenere stretta la dimensione artistica.» (Rosa in Madesani 2012:7)

[4] Risalgono, per altro, al 1975 i primi interventi di questo genere di alcuni membri del gruppo, già attivi a Milano, anche in collaborazione con altri autori, pur non essendosi ancora costituiti nel LCM. Nel marzo di quell'anno, infatti, Pasculli, con Giulio Calegari, Nives Ciardi, Adriana Pulga, Leonardo Sangiorgi e Salvatore Taras, allestisce al Salone del Grechetto di Milano la mostra *Le stragi italiane e la violenza come linguaggio.* Nel mese di giugno, insieme a Giovanni Columbu e ad altri artisti, organizza la mostra *Famiglie reali e presidenziali e Criminalizzazione pregiudiziale* sempre a Milano, alla Galleria Toselli.

Maria Madella, Adriana Pulga, Gianni Rocco e Leonardo Sangiorgi. Quelli che potremmo chiamare i contenuti della mostra sono espliciti, come si evince chiaramente dalle 4 sezioni in cui essa è articolata, ciascuna "curata" da un autore diverso: manipolazione dell'informazione (Tullio Brunone), arsenali e componente narrativa di alcune sequenze fotografiche (Paolo Rosa), iconografie rappresentative e simboli del potere (Ettore Pasculli) e stereotipi criminali (Gianni Columbu); con i loro interventi gli artisti lavorano su/con testi fotografici usati nella comunicazione giornalistica, mettendone in luce gli artifici retorici e i meccanismi espressivi. Le opere, che si presentano nella veste quasi asettica di documenti di una ricerca, sono realizzate prelevando stralci e immagini direttamente dai giornali; la notizia viene vivisezionata e brani del discorso vengono isolati dal contesto, come messi sotto una lente di ingrandimento, a volte manipolati e messi in diverse sequenze, o comunque accostati differentemente, in altri casi solo ingranditi e lasciati alla loro stessa evidenza. In ogni caso, le immagini sono utilizzate come elementi espressivi, attraverso una operazione che si fonda su una analisi del messaggio fotografico nella quale viene direttamente coinvolto il pubblico. Nel presentare l'evento, De Micheli enuncia con grande chiarezza i caratteri della ricerca, sottolineandone il valore:

> Questa non è una 'mostra', bensì il risultato di un'indagine, svolta coi mezzi visivi, su di una serie di temi attualissimi: i temi che investono la tecnica impiegata dal sistema per ottenere il consenso. Si tratta dunque di una indagine critica sui mass-media in genere, sull'uso dell'immagine come strumento di persuasione o addirittura di sopraffazione. [...] Vorrei dire che in questa impresa ciò che acquista evidenza particolare è il proposito di offrire un 'metodo, di lettura e decifrazione di tutti i 'messaggi' che quotidianamente ci aggrediscono da ogni parte, orchestrati ideologicamente al fine di arrestare e quindi impedire ogni possibile trasformazione positiva della società. (De Micheli 1976, in Madesani 2012: 36)

Sempre nel 1976, dopo aver dato vita, ancora a Milano, ad un intervento di animazione con il gruppo musicale *Il Mercato* alle colonne di San Lorenzo e in piazza San Simpliciano, il LCM partecipa alla sezione italiana della Biennale di Venezia, intitolata *L'ambiente come sociale*, con un lavoro che, come ha in seguito ricordato Paolo Rosa, «cercava di capire attraverso quali stereotipi e deformazione dell'immagine il potere riuscisse a trasmettere dei segnali molto forti.» (Meloni 2009: 46). Anche l'intervento del gruppo nel Padiglione Italia curato da Enrico Crispolti si pone sulla medesima linea di azione sulla quale il gruppo si era già mosso. Con la collaborazione di molti artisti,

LCM interviene nella sezione "azione politica", collocando la propria ricerca all'interno di un insieme coerente di lavori che Crispolti presenta in catalogo con parole che mi sembrano perfette per descrivere proprio l'intera vicenda del LCM:

> Le prospettive d'avanguardia appaiono oggi invece sostanzialmente altre: infatti la ricerca è oggi più di rapporti che non di puro linguaggio, si orienta cioè verso una strategia di corretta risposta comunicativa ad una domanda di massa, che non è più soltanto ipotesi mitizzata, ma che si è fatta concreta, a volte addirittura assillante (e che non esisteva invece di fronte alle avanguardie storiche storiche, e che non era neppure supponibile, forse, di tale ampiezza).
>
> Alla ricerca di linguaggio si è dunque dato oggi il diverso e concreto indirizzo di un'immediata corrispondenza e verificabilità sociale. La ricerca si è fatta dunque ricerca del sociale, ma non prescindendo dallo specifico e dal suo patrimonio, soltanto ampliando i confini dello specifico stesso, rinnovandone cioè le delimitazioni, così da corrispondere - con piena accettazione di rischio, beninteso – appunto ad una nuova domanda, che esclude privatività elittarie, e le accantona in una prospettiva ormai storicamente superata. (Crispolti 1976: 107)

E' evidente la forte connotazione ideologica del LCM, la quale si riflette nella decisione stessa di operare, seppur sempre con singoli e riconoscibili contributi, nella dimensione di gruppo spesso "allargato", che opera nel sociale, col fine di riconquistare all'arte il suo spazio, pure in senso metaforico.

Questo sodalizio, infatti, si deve annoverare tra le numerose e significative esperienze di lavoro collettivo che hanno vita in quegli anni (Fedi 1986), come dimostrano in particolare le vicende della *Fabbrica della Comunicazione*, nella quale confluiscono con ruolo attivo i membri del *Laboratorio*[5]; la *Fabbrica*, che nasce nell'autunno del 1976 e trova sede nell'ex Chiesa di San Carpoforo a Milano, in zona Brera, si pone «come centro sociale culturale artistico multimediale autogestito che si rivolgeva soprattutto agli strati proletari, studenteschi ed emarginati della città. La sua finalità prima era quella di creare una alternativa reale al modello culturale e relazionale borghese» (Longari 2009: 59).

Da questo forte presupposto di fondo, che caratterizza l'esperienza intera del LCM, deriva anzitutto la dimensione "altra" in cui si colloca l'attività del gruppo, altra in primo luogo rispetto ai

[5]Nell'autunno di quello stesso 1976, il gruppo interviene nella mostra *Arte e Società. Arti visive e ambiente*, a cura di Ugo La Pietra, Franco Mazzucchelli e Ettore Pasculli, che si tiene al Centro Internazionale di Brera, accanto a San Carpoforo e in quella occasione nasce la *Fabbrica di Comunicazione*.

luoghi ufficiali e tradizionali dell'arte – gallerie e spazi espositivi consacrati – ma soprattutto in relazione al rapporto che si instaura con lo spettatore, che viene coinvolto in una fruizione agita, certo non di natura contemplativa: penso, a titolo emblematico, all'intelligente e innovativa volontà di organizzare le esposizioni in modo da coinvolgere attivamente il pubblico e in particolare gli studenti delle scuole, i quali diventano attori, protagonisti, partecipando in prima persona alla ricostruzione dei più diffusi stereotipi comunicativi, potendo così comprenderli dall'interno.

LCM, infatti, non intende collocare il proprio intervento (soltanto) in una dimensione teorica e astratta, bensì vuole fornire una chiave di lettura utile a decodificare gli schemi retorici del racconto per immagini, ufficiale e istituzionale, che i mezzi di comunicazione quotidianamente propongono e rispetto ai quali il pubblico è disarmato; le ricerche del gruppo non hanno semplicemente l'obiettivo di dimostrare come siano precisi sistemi a strutturare l'informazione più diffusa, bensì mirano concretamente a creare la consapevolezza e a dare gli strumenti utili per comprendere come anche la più semplice immagine sia, in vero, una messa in scrittura della realtà, secondo precisi codici, e non un documento di oggettiva trascrizione del dato reale.

Quindi, giustamente, Simonetta Fadda notava che

> il Laboratorio tenta una operazione artistica sui generis, dotata di una forte intenzionalità didattica e di una altrettanto grande attenzione verso il proprio interlocutore, interessato a un rapporto con il sociale che prefigura quel genere di esperienze oggi etichettate come public art. (Fadda 1999: 89)

Il 1977 è l'anno in cui il LCM è più attivo: a gennaio il gruppo organizza *Strategia di informazione*, mostra alla Casa del Mantegna a Mantova, organizzata dalla Provincia proprio con la partecipazione attiva degli studenti; nel febbraio la mostra viene riproposta dall'Assessorato alla Cultura e Spettacolo del Comune di Alessandria. A marzo il LCM partecipa a *Attività estetica e territorio* esposizione organizzata dalla Cooperativa Alzaia di Roma gestita da Enrico Crispolti e a maggio interviene alla rassegna *Strumenti di Comunicazione* promossa dal Centro di Documentazione della Facoltà di Architettura di Milano. A giugno, allo Studio Marconi di Milano è la volta di *Pratica/Milano*: *nove manifestazioni sulla ricerca estetica a Milano* mentre a settembre il LCM è protagonista di una mostra alla Galleria d'Arte Moderna di Zagabria. Un anno tanto intenso per il gruppo si chiude, quasi a consuntivo di tante esperienze, con la pubblicazione del

volume *L'arma dell'immagine. Esperimenti sulla cultura visiva* da parte dell'editore milanese Mazzotta, nel quale sono raccolti i frutti delle ricerche condotte. L'ultima iniziativa che vede protagonista il laboratorio è la Mostra/Laboratorio allestita al Museo della Permanente di Milano nel marzo del 1978, *Immagine arma impropria*. Dopo due soli anni si scioglie il gruppo, quando ormai i tempi son cambiati e ci troviamo nella fase più cupa degli anni di piombo[6].

Credo però che l'eredità di questa esperienza sia significativa e, come si diceva, vale la pena di sottolineare alcuni aspetti della ricerca del LCM, a partire dalla dichiarazione di intenti redatta in occasione della prima mostra, che contiene alcune interessanti precisazioni:

> Il nostro lavoro può essere considerato come un tentativo di studiare e decodificare le forme del linguaggio istituzionale anche se evidentemente non si tratta di un semplice lavoro di analisi poiché, se così fosse, ne risulterebbe una ripetizione. […] Il nostro obiettivo non è abbandonare il campo artistico bensì scardinarne i limiti e ridefinirne i significati e le funzioni, intendiamo con il nostro lavoro agire in due sensi: dimostrare la non oggettività dei contenuti e la "artisticità" delle forme inerenti al linguaggio usato dal potere. […] Il dato fondamentale, che deve essere considerato integrante qualificante del lavoro è la gestione sociale che di esso intendiamo operare. Così come è espresso precedentemente in relazione al superamento dell'univocità del rapporto produttore – fruitore. (LCM, Nota redatta in occasione della mostra *Strategia di Informazione* 1976, in Madesani 2012:6)

L'anno seguente, i membri del gruppo torneranno a precisare i termini del loro operare, indicando con grande chiarezza la loro posizione:

> Si è moltiplicata la gamma delle possibilità espressive, dei linguaggi e degli strumenti di comunicazione: si estinguono gli 'arnesi del mestiere' e la strumentazione del produttore di messaggi tende a coincidere con gli infiniti modi del comunicare tra uomini. Il fare e lo sperimentare più che l'opera e il prodotto sono il fine e il principio di una nuova poetica, si sono create le premesse per operare una ridefinizione radicale del concetto stesso di arte intesa nella sua accezione tradizionale. Eppure la rivoluzione contro il quadro e la scultura non intacca e non modifica l'ideologia dell'arte come forma di comunicazione a sé stante; le nuove esperienze si piegano e si adeguano dentro gli spazi teorici delle vecchie concezioni. L'opera manufatta tangibile, commerciabile permane e anzi si arricchisce e acquista valore dall'azione e dal processo che l'ha determinata. Azione, performance, concetto si traducono in immagine, progetto e prodotto; il comportamento individuale e l'intervento sociale

[6]Per una approfondita analisi di tutte le esperienze espositive del LCM si rimanda al già più volte citato testo di Angela Madesani (2012).

> si configurano come mezzo e pretesto di cui la 'registrazione' è il fine. Di fronte agli artisti che si riscoprono sociologhi, semiologhi, o anche semplicemente uomini comuni inseriti in un sistema complesso di comunicazioni sociali, i critici conservatori tentano di ricomporre i ruoli e le funzioni; di fronte alla insostenibilità del 'limite disciplinare' gli stessi artisti temono vigliaccamente l'incognita di una nuova concezione dell'agire e del comunicare e, messi alle strette dalle esperienze che essi hanno prodotto, scelgono il suicidio teorico annunciando la morte dell'arte. […] Si prospetta in realtà l'alternativa teorica tra la necessità di distruggere ogni 'specifico disciplinare' che ancora permane e la possibilità di estendere senza limiti le proprietà e le 'specialità' della comunicazione artistica. Arte e comunicazione: verificare quali siano i significati, i limiti e la coincidenza dei due concetti è secondo noi il punto centrale da cui con modi differenti discendono e si giustificano gli atteggiamenti e i meccanismi del 'comunicare artisticamente' all'interno della società. (*L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Mazzotta 1977, pp. 11-12)

Quello che costituisce, a parer mio, l'aspetto più originale del discorso che il gruppo porta avanti è il fatto che se l'esperienza del Laboratorio si offre come emblematica di quelle che erano in quel momento le più diffuse e aggiornate riflessioni intorno all'immagine, soprattutto a quella veicolata dai media di massa, essa si traduce però in una innovativa posizione espressiva, in una prassi artistica capace di anticipare istanze e atteggiamenti che proprio dai finali anni settanta si sarebbero diffuse nella cultura visiva, in Italia come all'estero.

Dunque, l'operare di questi artisti, per i quali il lavoro in seno LCM rappresenta un momento importante anche se parentetico rispetto agli sviluppi futuri che i loro percorsi hanno avuto, è stato indubbiamente rilevante in relazione alla analisi della retorica dell'immaginario mass mediatico ma, più specificamente pure se implicitamente, ha dato un importante contributo alla riflessione sull'arte, sul suo linguaggio. C'erano una precisa consapevolezza e una chiara intenzione alla base delle esperienze artistiche del Laboratorio, condotte al di fuori dagli schemi che ancora erano considerati abituali, ma non al di fuori dell'ambito artistico.

Se la componente ideologica e politica ha sicuramente un ruolo fondamentale nelle iniziative che si progettano e mettono in atto all'interno del Laboratorio, è pur vero che essa trova forza proprio nella coscienza estetica che ne è alla base.

Come ha recentemente ricordato Ettore Pasculli,

> l'idea era che l'informazione esercitasse una vera e propria strategia di comunicazione, che si avvaleva di tecniche più vicine all'arte di quanto non potesse sembrare. Arte e comunicazione

> erano vicine. La comunicazione non trascurava l'idea di rappresentazione. Anche se magari non esaltava la componente di espressività che è legata al singolo. Dietro queste forme di comunicazione c'era una testa pensante che si poneva il problema di rappresentare secondo una linea strategica, politica (Pasculli in Madesani 2012: 7)

Anzitutto dobbiamo ricordare come l'attività dei membri del gruppo - e di quanti di volta in volta hanno con loro collaborato - e la natura stessa dell'intenzionalità e delle modalità operative ai loro interventi sottese, siano profondamente radicate nel contesto culturale, ideologico, politico e sociale che ne ha visto la nascita, l'Italia degli anni settanta.

Il tema è a quell'epoca molto attuale. Intorno alla non asettica obiettività dell'immagine fotografica, in particolare di quella veicolata dal circuito mediatico, si fanno molte riflessioni, soprattutto da parte dei fotoreporter e dei fotografi (Casero 2009), e tutti sono pienamente consapevoli che il sistema delle immagini è codificato, normato da precise regole che ne determinano la retorica formale e conseguentemente il contenuto. Basti qui ricordare quanto afferma Mulas, quando scrive:

> oggi la fotografia con i suoi derivati, televisione e cinema, è dappertutto in ogni momento. Gli occhi, questo magico punto di incontro fra noi e il mondo, non si trovano più a fare i conti con questo mondo, con la realtà, con la natura: vediamo sempre più con gli occhi degli altri. Potrebbe anche essere un vantaggio: migliaia di occhi invece di due, ma non è così semplice. Di queste migliaia di occhi, pochi, pochissimi, seguono una operazione mentale autonoma, una propria ricerca, una propria visione. Anche inconsapevolmente le migliaia di occhi sono collegate a pochi cervelli, a precisi interessi, a un solo potere. (Mulas 1973: 145-146)

In linea con queste considerazioni si colloca, sin dal primo momento, il lavoro del LCM, che però assume una posizione specifica rispetto al problema, che si determina a mio parere come differente e originale. Infatti, per i fotografi, che operano attivamente nel sistema di comunicazione di massa o quantomeno che utilizzano direttamente il mezzo fotografico, principale protagonista di questa congiuntura, tale presa di coscienza, e il conseguente tentativo di smontare gli stereotipi del linguaggio con cui si misurano quotidianamente, sembra essere un necessario e fisiologico passaggio. LCM, invece, inserisce queste riflessioni in una più ampia rilettura dell'operazione artistica e, congiuntamente, agisce sia nell'intervenire direttamente nel sociale,

come in molti facevano all'epoca, coinvolgendo il pubblico, sia nell'innovare, attraverso il linguaggio, modi e finalità della prassi estetica. Il presupposto di fondo è chiaro ed è espressamente enunciato in quello che si può considerare il manifesto del gruppo:

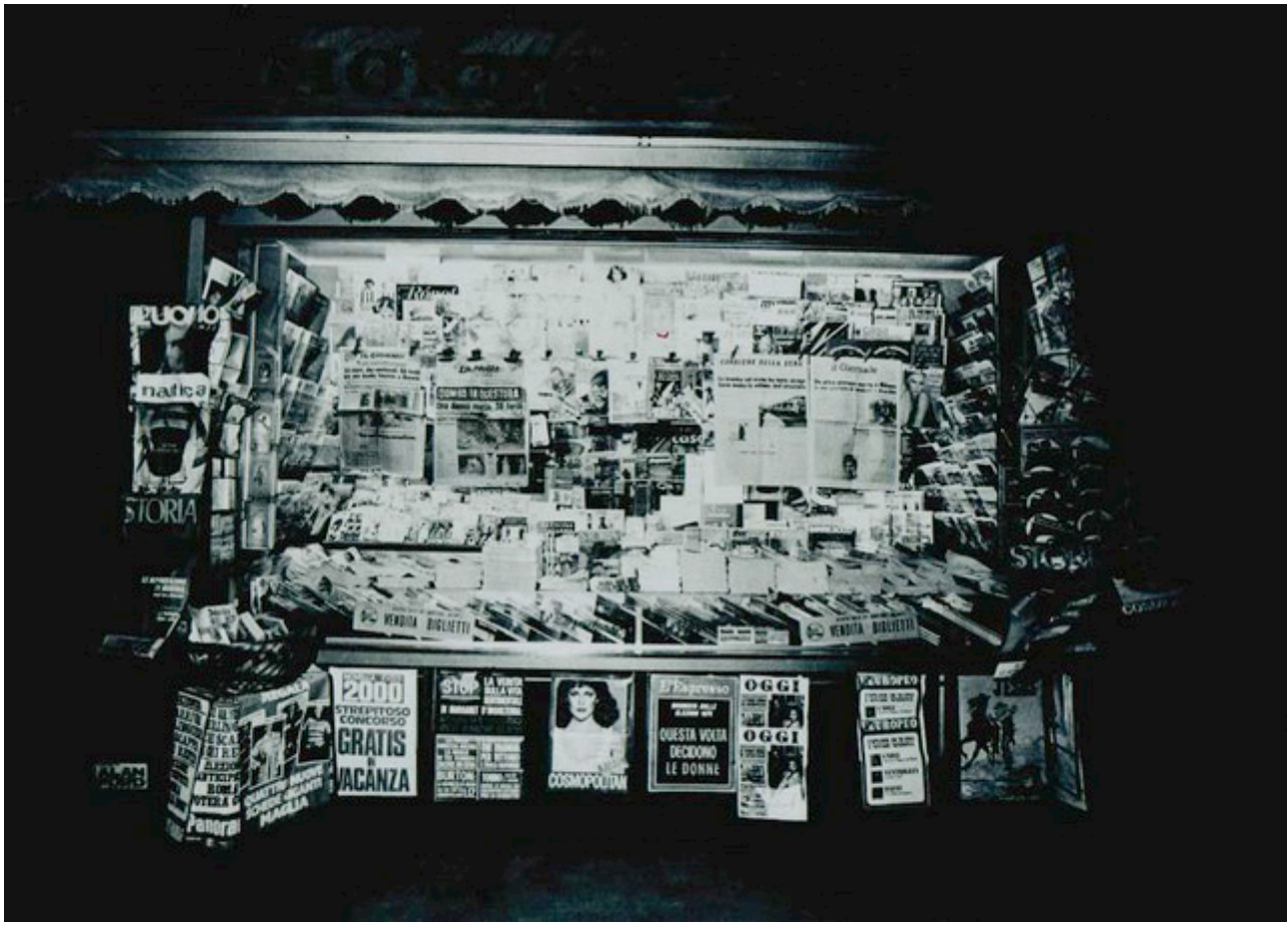
> anche per quanto attiene alla ricerca e alla invenzione del linguaggio, l'arte occupa uno spazio sempre più ristretto e marginale rispetto alle sperimentazioni assai più avanzate condotte dal potere, non più in chiave metodologica e astratta, ma attraverso il suo complesso manifestarsi. Ne deriva che è possibile considerare l'intero sistema di comunicazioni politico-sociali come una estensione del comunicare artisticamente, e quindi assumere il modo di comunicare del potere come il territorio reale e principale su cui impegnare in modo utile e non deviante la critica del linguaggio. I nostri maestri d'arte sono Giovanni Leone, Indro Montanelli, Paolo VI e i vari ministri all'interno, dei quali studiamo le tecniche di comunicazione per mostrarne i significati repressivi e per rovesciarne la poetica. (*Rifiuto della continuità artistica (critica al linguaggio del potere)* 1976, in Madesani 2012:27)

Mi sembra interessante soffermarsi su questa dichiarazione, che costituisce a mio parere, il cuore del discorso, soprattutto se analizzata in stretta relazione con alcune modalità operative degli autori sulle quali mi sembra si sia ancora troppo poco insistito. Il riferimento al mondo della comunicazione, pur profondamente e radicalmente critico, non è viziato da snobistici atteggiamenti, al contrario le modalità attraverso cui passa la comunicazione massmediatica vengono in qualche misura accolte, se non altro per analizzarle e studiarne le dinamiche; la revisione, l'aggiornamento potremmo dire, dei linguaggi artistici avviene proprio attraverso un confronto serrato, diretto e non mediato con i documenti che, quando non vengono riprodotti dal vivo, sono assunti in tutta la loro pregnanza fisica e semplicemente tradotti in opera; essi vengono in pratica prelevati dal loro contesto e isolati, secondo i diffusi modi del readymade duchampiano, ma con una accezione che mi pare un poco differente. Se, come recentemente ha ricordato Paolo Rosa, «la dimensione poetica del lavoro stava proprio nel gesto di prendere una foto, di ingrandirla senza toccarla, senza apporre segni altri», giungendo ad una «sorta di purismo dell'immagine, senza alcun intervento, senza alcun ritocco» (Rosa in Madesani 2012:7), credo valga la pena di sottolineare come questo atteggiamento abbia risvolti interessanti e innovativi. L'immagine, infatti, abitualmente non veniva percepita nell'uso che ne facevano gli artisti, nella sua fisicità, come un oggetto, ma piuttosto come un brano di realtà, la cui valenza sta nel contenuto che essa suggerisce.

Gli animatori del *Laboratorio*, invece, si misurano con l'immagine intesa come meccanismo espressivo, di cui bisogna comprendere le dinamiche interne, cioè come realtà di per sé esistente e significativa, oltre l'illusionistica rappresentazione che prende vita sulla sua superficie. Seguiamo per un attimo una riflessione di Adriano Altamira, che bene definisce la foto concettuale come «un testo offerto visivamente, che si definisce a sua volta in rapporto ad uno scritto, a un oggetto, a una situazione mentale, ma non alla sua qualità di immagine. La fotografia come è stata usata […] è insieme dimostrazione/registrazione di un evento, ma paradossalmente non immagine.» (Altamira 1993: 10). Se il discorso di Altamira prosegue indagando un frangente ben differente dal nostro, giungendo a considerare che «gli artisti della generazione postconcettuale usano infatti la fotografia come se fosse pittura, mentre la generazione precedente l'aveva usata al posto della pittura» (Altamira 1993: 12), mi sembra che le sue osservazioni possano offrire un interessante spunto per una lettura di alcuni aspetti che caratterizzano l'operazione estetica del LCM.

Tutte le operazioni del gruppo partono dal presupposto che l'oggetto della riflessione sia la stessa immagine e non ciò che essa rappresenta. In questa sua autonomia dal referente, che è altro da sé, la fotografia viene a sua volta fotografata e solo dopo questa ulteriore traduzione, che non viene affatto mistificata, è utilizzata come materiale espressivo. Anzi, l'idea che l'immagine che noi vediamo non corrisponda automaticamente alla realtà ma che ne sia già una lettura, una sua interpretazione, è addirittura il postulato che si cerca di dimostrare.

Sebbene, quindi, la pratica del prelievo di marca concettuale riconduca in parte questi lavori a un tessuto culturale molto vivo nell'Italia degli anni settanta, l'uso dell'immagine utilizzata come mezzo espressivo, quasi con valore lessicale, porta la ricerca del LCM ad anticipare sviluppi che prenderanno prepotentemente piede negli ultimi decenni del secolo, proprio a partire dalla coscienza dell'autonomia dell'immagine, ormai non più intesa come semplice *analogon* del suo referente.



1. Laboratorio di Comunicazione Militante, *Rappresentazione dell'informazione quotidiana*, 1976

2. Laboratorio di Comunicazione Militante, *Manipolazione della sequenza di una rapina*, 1976

il Giornale

Drammatico aumento della violenza dopo l'uccisione dello studente da parte di un neofascista

Un altro giovane morto a Milano in una giornata di incidenti e disordini

La politica dello struzzo

Invano, in questo frattempo, abbiamo sollecitato l'intervento dei servizi d'ordine che ci garantissero la sicurezza e la libertà di lavoro. I fantasmi, quando sono evocati, di solito battono un colpo. Il prefetto e il questore non hanno battuto nemmeno quello....

3. Laboratorio di Comunicazione Militante, *Zibecchi (invano)*, 1976

4 . *Foto di famiglia* documentazione di una operazione realizzata con il pubblico, pubblicata in *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Milano, Mazzotta, 1977

5. Foto di famiglia, documentazione di una operazione realizzata con il pubblico, pubblicata in *L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva*, Milano, Mazzotta, 1977

6. Laboratorio di Comunicazione Militante, *Stereotipi*, 1976

7. Laboratorio di Comunicazione Militante, *Autorappresentazione*, 1976

8. Laboratorio di Comunicazione Militante, Studio per gigantografia sull'autorappresentazione presedenziale che viene esposta nel maggio del 1976 alla Besana.

Bibliografia

Altamira, Adriano, "La fotografia postconcettuale negli anni '70", *Gli anni '70. Lo sguardo, la foto*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1993: 7-16.

Crispolti, Enrico, "Padiglione Italia", *La Biennale di Venezia. Settore arti visive e architettura. Catalogo generale, vol I. Ambiente, partecipazione, strutture culturali,* Venezia, Edizioni La Biennale di Venezia, 1976.

L'arma dell'immagine. Esperimenti di animazione sulla comunicazione visiva, Milano, Mazzotta, 1977

Casero, Cristina, "L'obiettivo non è obiettivo. Considerazioni sulla fotografia come strumento di denuncia in Italia tra gli anni sessanta e settanta", *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Eds. Casero Cristina, Di Raddo Elena, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009: 133 – 152.

Fadda, Simonetta, *Definizione Zero*, Genova, Costa & Nolan, 1999.

Fedi, Fernanda, *Collettivi e gruppi artistici a Milano. Ideologie e percorsi 1968 -1985*, Milano, Edizioni Endas, 1986.

Lombardi, Ada, "Video & Arte, inizia una storia a volte impegnata politicamente…", *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Eds. Casero Cristina, Di Raddo Elena, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009: 153 – 170.

Longari, Elisabetta, "Chiamata collettiva. Per una storia dell'arte sociale a Milano", *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana*, Eds. Casero Cristina, Di Raddo Elena, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009: 49 – 68.

Meloni, Lucilla *L'immagine come controinformazione. Le esperienze del Laboratorio di Comunicazione militante e di Videobase*, Napoli, Electa, 2009.

Madesani, Angela (a cura di), *Armamentari d'arte e comunicazione. L'esperienza del "Laboratorio" di Brunone, Columbu, Pasculli, Rosa negli anni della rivolta creativa*, Milano, Dalai Editore, 2012.

Mulas, Ugo, *La fotografia*, Torino, Einaudi, 1973.

L'autore

Cristina Casero

È storica dell'arte contemporanea e docente di Storia della Fotografia presso l'Università degli Studi di Parma, dove è ricercatrice. I suoi studi si sono concentrati sulle esperienze della cultura figurativa italiana del secondo dopoguerra e sulla scultura ottocentesca italiana, con particolare interesse per i legami della produzione visiva con le questioni politiche, sociali e civili dell'Italia del tempo. Su questa linea sono anche le indagini più recenti, sugli ultimi quaranta anni del Novecento, dedicate soprattutto all'immagine fotografica, nelle sue diverse accezioni. Recentemente ha curato con Elena Di Raddo il volume *Anni '70: l'arte dell'impegno. I nuovi orizzonti culturali, ideologici e sociali nell'arte italiana* (Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2009) e con Michele Guerra, *Immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni* (Diabasis, Reggio Emilia 2011) e ha pubblicato il volume *La "scultura sociale" tra il vero e l'ideale. Realismo e impegno nella plastica lombarda di fine Ottocento* (Scripta, Verona 2013).

Email: cricasero@gmail.com

L'articolo

Data invio: 16/01/2014
Data accettazione: 30/04/2014
Data pubblicazione: 30/05/2014

Come citare questo articolo

Casero, Cristina, "Laboratorio di Comunicazione Militante: il disvelamento della retorica dei media", *Between*, IV.7 (2014), http://www.Between-journal.it/