

13

LA SCRITTURA SCENICA

Collana-periodico diretta da Giuseppe Bartolucci

ANIMAZIONE
INVENTARIO
PAMPHLET

Critica, produzione, situazione,
prospettive dell'animazione
a cura di Giuseppe Bartolucci
dedicato agli insegnanti, agli operatori, ai gruppi

(si consiglia di prenotare:
il volume uscirà entro il mese di giugno 1976).

Editore Bulzoni, Via dei Liburni 14, Roma -
Tel. 49.55.207.

L. 2.500

TEATROLTRE

Grifi Cordelli Anna cinema vita
Teatro sperimentale Napoli Baffi
Grande L'illusione negata
Nel segno di una partecipazione
di base Crispolti Scabia Rostagno
Valdez Progetto speciale
di animazione Orehla
Un treno per la rivoluzione Bettalli
Intervista con De Berardinis
Moscati Produzione e teoria
sotto accusa

12

1976

La scrittura scenica

Bulzoni editore

atteggiamenti e dei gesti tendono ad una fondamentale equivalenza e indifferenza conseguite nel lavoro di scorrimento/trasferimento delle *distinzioni* (cromatiche, spaziali, temporali e semantiche). Per cui l'emergere di un movimento/movente, di un gesto, di una relazione formale o di un evento significativo (o che *apparirebbe tale*) viene costantemente e caparbiamente trasferito e disseminato: mediante la *riduzione* di esso a elemento di discorso non privilegiato bensì *negato* dal suo capovolgimento in contrappunto o contrappeso *formale* teso alla iscrizione della nullificazione delle differenze in una scrittura filmica pericolante tra affermazione e contraddizione di sé e dei suoi rilievi significanti.

Procedimento formale, tematico e artistico proprio di una scrittura dell'assenza e del vuoto, di una impossibile materializzazione dell'astratto di una intuizione relativa alla soppressione della identità e della alterità allo stesso tempo. Denuncia e rivelazione della volontà di sopprimere la *distanza* istituzionalizzata tra segno e referente, tra significante e significato; per cui viene tentata più volte la riduzione del senso a pura coincidenza *nella* presenza del significante, a svuotamento della denotazione - e forse anche del senso contestuale - mediante conversione del *rinvio al* senso o significato a pura presenzialità nella circolarità tautologica del significante; cancellando proprio il rilievo di quel senso che la scrittura e le sue convenzioni istituiscono e fondano (ontologicamente) come *divergenza* del e dal materiale significante.

Tutto ciò è sinteticamente riassunto ed esibito nella stupenda sequenza conclusiva del film: la incoronazione del nulla, del vuoto (del potere e di ciò che si fonda dietro di esso) di una lucente armatura regale senza corpo visibile e soprattutto privata della testa. Una testa/identità *sottratta o/e* cancellata (da un panno o fascia bianchi) che si erge immobile al centro dell'inquadratura, piegata sulle gambe e ferma su un trono invisibile. Sintesi immaginaria di una *privazione incoronata* verso cui convergono in una progressione impercettibile le armature irreali dei soldati nel più assoluto silenzio dopo l'esplosione della carica musicale wagneriana. Silenzio totale e lentezza distesa dei movimenti giocata con i piani obliqui delle armature riprese dall'alto in lento esasperante cammino: segnato dalle opposte inclinazioni della m.d.p. montata in campi incrociati e contrassegnata dai lampi accecanti di una luce scorporante. Inerzia e dissolvimento del gesto e del movimento nella *assenza di iscrizione* duratura del segno restituita dalla *smagliatura* del fondo che riverbera un bianco accecante, falso riflesso che conclude la sequenza e il film.

Intervista con Leo De Berardinis

FILIPPO BETTALI

L'adolescenza... appena nato... quindici anni... che facevi?
... *appena nato... a quindici anni!*
No, che ricordi hai dei primi anni della tua vita?
(ride) *ho capito... appena nato a quind... Io sono nato veramente proprio a zero giorni, ma non mi ricordo assolutamente nulla...*

Della tua adolescenza non ricordi nulla?
A quindici anni che facevo? Non facevo niente... stavo....
Mi hai raccontato una cosa un attimo fa.
Beh con la ragazzina, e che vol di?
Per fare un esempio.
Ah va bè, ma quella era a sedici anni, sedici anni (ride), un anno prima, cioè un anno indietro stavo a Foggia, facevo il ginnasio-liceo, mi interessava... cercavo di scrivere delle cose... insomma scrivevo...

Ma con la famiglia che rapporti avevi?
Ah nessuno, cioè già da... a tredici anni facevo la vita mia, dai tredici anni in poi...
I tuoi genitori che cosa facevano?
Mio padre faceva l'ufficiale giudiziario, mia madre era maestra, poi mio padre morì... quando io avevo... alla prima dell'Amleto, quello che ho fatto io... io l'avevo predetto, l'avevo predetto che sarebbe morto alla prima dell'Amleto.

E' incredibile...
Sì.
Quando, pochi giorni prima?
No, no molto prima.
Avevi predetto che tuo padre sarebbe morto?
Ehm, ehm!
Ma... Che tipo di rapporti avevi con lui? Come si configuravano?

Ma non erano dei rapporti... sai... giù non hai dei rapporti... o hai dei rapporti molto difficili, cioè nevrotici, queste cose qui, che poi ce li hanno tutti quanti... nel mio caso fortunatamente, oltre avere rapporti nevrotici come tutti ce li abbiamo, è logico

perchè questa è una società di merda, io avevo già costruito a tredici anni, come ti dicevo, una vita mia completamente; io ritornavo alle quattro del mattino, non andavo a scuola, leggevo per i cazzi miei, stavo la notte sveglio e il giorno... non dormivo mai, ero riuscito a non dormire più.

Poi invece sono crollato verso i ventisei anni e ho ricominciato a dormire, è là che ho fottuto diversi anni. Adesso sto di nuovo raggiungendo la... il non sonno, cioè posso dormire quattro ore a notte ed essere lucido, pur bevendo, pur bevendo.

E loro ti permettevano, non ti controllavano?

No questo mai, mai, mai, l'unica cosa di positivo, che è strano in una famiglia del sud etc... etc... Perchè si fidavano di me, si fidavano, ma per un fatto molto banale, perchè dice, tanto non davo loro dei pensieri scolastici, hai capito?

Andavi bene a scuola?

Ma, andavo...

Regolarmente?

Sì.

Hai finito quali scuole?

Ho fatto, ho fatto fino alla maturità classica... non sono mai andato a scuola, ho fatto, di tutte le scuole elementari, soltanto la terza... poi ho fatto «no salto», si chiama un salto... poi ho fatto le scuole medie, due anni di ginnasio, uno soltanto di liceo.

E poi hai dato la maturità.

E poi ho dato la maturità... molto irregolare.

Eri un genio insomma!

No, che c'entra? No, ero un ragazzo intelligente, normale. Davi tre anni insieme...

Sì, ma non era un problema per me appunto, dato che per me non era un problema loro erano contenti... soltanto che già c'era, nel dopoguerra poi, sai quel famoso avere così l'impiego... e poi naturalmente l'università. Mio padre era malato, allora dovevo, secondo lui, fare... diventare medico per curarlo;... io accettai la proposta ben sapendo che non l'avrei fatto mai, per andare... per andare via... avevo diciotto anni, andai a Roma, mi iscrissi a medicina... ho fatto quattro anni di medicina, due di lettere; appena arrivato a Roma ho cominciatto a fare teatro... non ho fatto manco un esame.

E della mamma che ricordi hai?

Ma... niente... non ho avuto una famiglia che mi abbia dato dei problemi di tipo... nulla.

Si occupava della casa?

Ma neanche perchè mia madre insegnava.

Ah insegnava!

Sì, nella scuola elementare e quindi io in effetti stavo sempre solo in casa... perchè a scuola, alle elementari per esempio, non ci andavo perchè ci avevo una sorella più piccola che doveva stare con me... con chi stava?... quindi io non ho mai avuto problemi familiari a 'sto livello, sono sempre stato solo, come se non li avessi mai avuti.

Ma tuo padre era malato da tanti anni?

Ah senti, quando io avevo sedici anni si ammalò.

E' stato importante per te?

Molto moltissimo... uno shock... uno shock.

Il contatto a una certa età con la malattia, con la morte.

No, no quello della morte no... per me lo shock fu quando mi cadde davanti per terra... uno shock terribile; che poi io ho capito dopo l'importanza di 'sto shock... lì per lì cioè sono rimasto così... non ho più... non mi sono divertito più dopo... mentre prima ero una persona, fino a sedici anni, molto estroversa, giocavo a pallone, ero un pò un capo banda... si capiva, sì?

Ti chiedevo questo quando dicevo che eri un genio.

Ah sì, sì, in quel senso là sì... il capo del rione.

Intendevo questo appunto, con i tuoi compagni ti sentivi un capo.

Quello sì sempre... ma dalla fase di allegria, da questo fatto qua, passai alla tetraggine... alla tetraggine, pur comportandomi nello stesso modo; ero molto tetro... mi è rimasto.

Te la sei portata dietro.

Sì, sì, sempre.

Anche dopo la morte?

Io penso che esso proceda per accelerazioni, per affer-

Sì, dopo la morte c'è stata una liberazione... una serenità naturalmente, no?... perchè l'incubo era... era sapere che prima o poi morisse; questo era l'incubo terribile e io mi aspettavo sempre... dissi, mi arriverà una telefonata di notte... E infatti così fu; arrivò alle quattro di notte il giorno che ti ho detto io.

Sì, ma si vive sapendo di morire. Tu quando l'hai scoperto questo? Con la malattia di tuo padre più tardi?

No, bè, son cazzate. Lo sappiamo tutti che dobbiamo morire, però la differenza è questa, quando uno è condannato è un conto... quando uno invece non lo sa... C'è per esempio Dostoevski... adesso parliamo di cose un po' più...

Sì, allarga dove vuoi.

Sì, c'è l'idiota di Dostoevskiy, il principe Myskin... quando parla della morte...

L'ho letto proprio in questi giorni.

Sì, io lo leggo quasi ogni anno. (ride) Ebbene ecco, Myskin, Dostoevski dice che la cosa... la bruttura della morte è la datazione no, quando tu sai che è irrevocabile la condanna; a tal minuto, a tal ora devi morire, solo questo è il brutto della morte.

Ma in ogni caso sai che devi morire.

Sì, ma non sai quando... ma poi io non lo so... per esempio...

Ma a sedici anni di solito non ci si rende conto.

Ah sì! non ci si pensa neanche.

Esattamente.

Ah in questo senso sì, hai ragione.

Per questo dicevo l'importanza della malattia di tuo padre.

Beh certo, in questo senso sì.

In questo senso penso possa aver influito.

Sì, sì, in questo senso allora sì, hai ragione; scusa, no, avevo capito un'altra cosa.

E' stata la prima presa di coscienza di un problema che, di solito, si affronta più tardi, no?

Sì.

... che tu invece...

Sì, io... io cioè da sedici anni non faccio altro che pensare alla morte.

Beh, era questo che stavo dicendo, no?

Sì, in questo senso hai ragione; ma infatti... nei miei lavori, in quelli miei e di Perla, c'è sempre un morire e un nascere... un rinascere.

Di questo andavo alla ricerca, dell'origine appunto.

Sì, ci ha una... magari, cioè lo sviluppo del problema è diverso... quello della morte... da un punto di vista di vita così... sì, c'è stato il fatto, quell'episodio... va bè, capita a tutti;... però nel lavoro la morte per me è vita, cioè per me la morte diventa... al livello proprio... come simbolo di un... di un andare avanti, no?... di un distruggersi per... cioè di un contraddirsi... bisogna sempre contraddirsi, darsi sempre del cretino, dello stupido, dello sciocco, dell'imbecille per andare sempre avanti, se vuoi. Infatti nei nostri lavori, la morte ha più questo significato che il significato vero... cioè di morte in quel senso là, dello scienziato, di cui parlavamo prima.

Tu hai parlato un attimo fa di sviluppo; credi veramente che i tuoi spettacoli abbiano uno sviluppo?

Da uno spettacolo all'altro?

No, no, proprio in seno allo stesso...

Nell'interno.

Io penso che esso proceda per accelerazioni, per affermazioni, per nuove ripetizioni se vuoi, per differenza e ripetizione e non... Credo che la dimensione lineare del tempo sia assente dal suo spettacolo.

Sì, ho capito, d'accordo; io parlavo di sviluppo però non nel senso... in un senso...

La domanda è come tu senti il problema del tempo, il tempo scenico se vuoi.

Quando parlavo di sviluppo, non ne parlavo come fatto lineare, come fatto così... comunque parlavo cioè di una diversità, di un rigenerarsi che lo puoi fare a scatti, lo puoi fare così, in tutti i modi... cioè non parlavo di una linearità, di una modalità armonica dello sviluppo in questo senso.

I nostri spettacoli, secondo me, per esempio gli ultimi...

Vorrei tu ne parlassi solamente in relazione al tempo.

Il tempo...

Il ritmo se vuoi

Il ritmo dei nostri spettacoli è questo... cioè io bado molto, cioè ci bado moltissimo, alla aritmia dello spettacolo, non bado al ritmo; ora naturalmente l'aritmia è anch'essa... l'aritmia è anch'essa un ritmo, però non è un ritmo... regolare, è un altro tipo di ritmo, in maniera diversa; come per esempio, che ti voglio

di, anche la dodecafonia è musica, però un altro tipo di musica, c'è un rapporto diverso tra le note... e nel nostro ritmo di spettacolo c'è un rapporto di intervalli di durata, di prolungamenti non regolari;... non è che ci sono 4-4, 3-4 ecc. ecc. no, è un ritmo completamente aperto che poi è molto veloce di solito all'inizio, cerca di aggredire subito la cosa, per poi arrivare a un esaurimento di se stesso, un esaurimento che è quasi... che però diventa invece un approfondire la cosa... come se, arrivando al nocciolo del problema, ci si rilassasse per rifletterci meglio, non lo so; oppure un vizio soltanto teatrale, soltanto appunto ritmico e basta, senza nessun significato.

Tutti e due gli spettacoli si possono vedere come un solo spettacolo che portano poi allo scavo e alla sottrazione finale.

Sì.

Per cui il finale del secondo è il finale di ambedue.

Certo.

Quindi prima di questa sottrazione per scavo, nel resto dello spettacolo, sembra che tu proceda per ripresa continua dell'affermazione...

Sì, sì.

...non per una successione temporale crescente, in divenire, che cresce su se stessa...

Ah no, no.

Si tratta di una seria ripresa di affermazioni, di una serie di riprese per differenze interne, di una... insomma di una tua presenza...

Sì, sì.

... di una tua affermazione, di un urlo insomma.

Certo.

Tutto questo mi sembra molto importante, ritornando anche al problema, e qui bisogna tornare indietro, dei sedici anni, della morte; sembra che il divenire sia stato come bloccato...

Sì.

... e interiorizzato, per cui...

Però io, io personalmente, io, io credo ad... ad una possibilità, se non tecnicamente nel teatro... perchè il teatro, intendiamoci, il teatro è tutto un'altra cosa... cioè, quando una persona veramente, veramente fa teatro, il teatro veramente è tutt'altra cosa che non la vita, è proprio tutta una altra cosa. Però credo ad una possibilità, una possibilità di... di sviluppo appunto; cioè io... se nel nostro spettacolo, per esempio, non c'è questo fatto qui, non c'è la... in effetti sono tutti pessimistici... non c'è la possibilità di un andare avanti o comunque di un andare indietro, sono fermi, per cui c'è soltanto una imm... un'utopia, ecco la... la... l'illusione addirittura di creare un utopia.

Ma ancora per salto, non per sviluppo.

Per salto...

Scusa quindi se insisto sulle parole...

...a livello nietzschiano.
... il salto e non lo sviluppo. Io però credo...
Quindi tu neghi il tempo e lo sviluppo e invece affermi il salto...
Sì.
... il salto nella...
Come dice Nietzsche.
Sì, è evidente...
Purtroppo...
... che rivenga Nietzsche...
... purtroppo. Però io credo che...
... se vuoi Kierkegaard, Deleuze ecc... mi sembra di notare...
Sì, sì c'è questa linea.
...che il caso tuo si contrapponga, per differenza e ripetizione, alla dialettica.
Sì.
... gli spettacoli tuoi non sono mai dialettici; anche nello ultimo, apparentemente c'è un tentativo di recupero appunto dialettico e strutturale in cui la sceneggiata sembrerebbe separata dal King Lear, in realtà poi si scopre la mancanza di dialettica fra essi.
Certo, son due solitudini.
E' un raddoppiamento.
Son due solitudini; cioè non lo so, per esempio...
La produzione di senso deriva dal raddoppiamento, non dalla dialettica e dalla sintesi; la sintesi è continuamente negata per il salto.
Sì, perfetto.
A questo punto, se vuoi, torniamo indietro, a sedici anni.
Sedici anni (cantando).
Con il sesso sembra che tu non abbia avuto problemi.
No, cioè, io effettivamente, io ho avuto...io, pur vivendo a Foggia... pur vivendo quindi nel sud, in una famiglia piccolo borghese... ho frequentato sempre... sottoproletariato... ho frequentato molto sin da ragazzo.
Giocavi a pallone, che cosa facevi?
Facevo di tutto (ride)... tutto ciò che fanno i figli del sottoproletariato del sud... si andava a rubare, così, tutto... Il sesso, certo era un problema abbastanza importante perchè... ma soltanto a livello formale... cioè in che senso? cioè, per esempio, non potevi andare con una ragazza... a passeggio... ma si andava a scopare dietro la siepe. Non ho avuto neanche di questi problemi.
E c'erano le ragazze da scopare?
Sì, almeno con me, sì.
Non hai incominciato a puttane?
No, no, io ho cominciato invece...
... con una nave scuola...
No, con una... con 'na battona che è venuta con me per amore e non per soldi e quindi è stato abbastanza bello.
Sì, ma sempre a Foggia ha continuato...

A Foggia...
... ha continuato a venire con te, ma per amore non...
Per amore, non per soldi. Cioè, io non ho capito bene come cazzo sia successo il meccanismo, però è abbastanza strano (ride).
Per cui non hai avuto traumi...
No, no, sessualmente no... be', certo, sessualmente, come un pò tutti, ho avuto delle vicende sentimentali abbastanza violente, questo sì... poi sono sposato... separato... c'ho una figlia... però così... come vicende così...
Sì, però più tardi...
Sì, più tardi, come vicende cioè normali, la prassi normale...
Sì, questa è la vita...
... a livello italiano, europeo (ride).
...sì ma a me interessava sapere come la cosa è cominciata.
No, sì quello là...
Tutto questo capita...
...Sì...
...Capisci, no, in che senso...
Ma è logico...
Credo che si possa passare a Roma.
Eh, a Roma, arrivai a Roma...
...questa vita universitaria...
No, no, non l'ho mai fatta l'università, cioè io andai...
Ma davi gli esami a medicina o no?
No, no, mai dato esami, falsificavo i libretti per mio padre che mandasse i soldi per poter far teatro, sì.
Ti mandava dei soldi?
Sì, mi dava dei soldi al mese per vivere a Roma e io a diciotto anni arrivai per fare... per scrivere. Perchè volevo scrivere, volevo essere scrittore; naturalmente presi la strada sbagliata, perchè scrittore uguale giornalista. Invece non era assolutamente vero, me ne accorsi quasi subito... me ne accorsi dopo tre giorni e allora smisi di pensare al giornalismo come pratica.
Ma ci sei stato nei giornali?
Sì, ci sono andato, ho parlato con uno che mi sono accorto non mi dava niente. E allora invece andai all'università ad iscrivermi e c'era proprio lì un concorso... dopo tanti anni, il primo anno... un concorso per attori...per attori, registi ecc... un concorso per l'Ateneo, il CUT, Centro Universitario Teatrale... Io non avevo mai pensato al teatro, nè a recitare, non avevo fatto niente.
Il teatro che era lì a sinistra nella città universitaria?
No a sinistra, cioè entrando dalla parte di dietro a destra.
Sì, entrando dalla parte principale a sinistra, lo conosco.
Un bel teatrino pure.
Sì.
L'Ateneo. Allora feci questo concorso; ci stava Mazz... Mazzella di Nocera Inferiore, pensa che capoccione. Un capiva un cazzo di teatro, ma comunque lui doveva essere il regista, l'ani-

mature di questa... di questa scuola. E allora dovevo presentare un qualcosa... imparai un Pirandello... così... lo recitai e fui preso, insomma. Si presentarono parecchie persone e entrammo in una ventina. Ci stava Gigi Proietti, Jimmy Gazzolo, Rino Sudano, Carlo Quartu... un po' tutto il teatro di oggi... capitammo tutti quanti insieme, me ricordo, e così cominciai la... a diciotto... a diciotto anni, sì... e lì cominciai a fare teatro... poi cominciai a fare professionismo.

Tornando ancora al problema delle origini, perchè il teatro, come si è manifestato... questa scelta importante...

Questo... io non...

...eri partito per scrivere poi hai fatto...

Appunto questo non te lo so dire.

E' il bagaglio di un intellettuale che viene dal Sud e tenta sia la letteratura, sia il cinema, sia il teatro e lì si ferma.

Al cinema non ho mai pensato, per esempio, al cinema...

Il cinema, se magari tu avessi avuto un amico, non credi?

Ah sì, appunto, era generico cioè...

E' il bagaglio di un intellettuale...

Ma neanche intellettuale, era un fatto che io venivo da giù, che ero strozzato socialmente; per esempio, io già scrivevo poesie, me le pubblicavo pure... però io le facevo pubblicare dai miei amici, cioè... sotto i loro nomi, io non firmavo mai... Cioè c'è questo... nel sud... cioè nella provincia, c'è questo desiderio generico di fare qualcosa che sia a... anormale o abnorme... e allora anorma... anormalità naturalmente uno l'associa subito, a quegli anni là quando c'hai diciotto anni, l'associa con l'arte, no?

Sì, sì appunto...

... appunto, quindi qualsiasi cosa, però non proprio qualsiasi cosa...

Era l'arte...

Sì, era l'arte, sì...

Il teatro era l'occasione, il luogo.

Era una tattica, mentre l'arte era una strategia.

Di politica ti occupavi?

Ero comunista, comunista.

Che situazione hai trovato politicamente a Roma in quegli anni?

Ah, sì, già, erano tutti fascisti a Roma, allora.

Allora i gruppi extraparlamentari non esistevano.

No, io sono stato sempre comunista.

In seno all'università, i gruppi universitari erano molto legati, allora, ai partiti.

Ah, sì, sì, ma io non ho mai fatto parte di gruppi universitari, niente, io l'università non l'ho fatta proprio.

Ecco questa esperienza di...

Nulla, assolutamente nulla; però politicamente io sono stato sempre di... di... del partito comunista, sin da Foggia, ma anche perchè là... le Puglie... c'ha una tradizione comunista abbastanza importante, cioè c'è Cerignola, c'è San Severo, c'è

Di Vittorio, c'è tutta una tradizione sua di un certo tipo... però come... attivamente, cioè nel periodo universitario... nel '58 poi si parla... non ho assolutamente... proprio perchè mi preoccupavo di altri problemi, cercavo di leggere, di studiare, di conoscere altre cose e poi in quel momento là, il '58, era molto generica anche la... la... come si dice... l'appartenenza a dei gruppi... erano legati ai partiti, sì però in un modo clientelare. Cioè, non era importante... nel '58...

No, erano appendici di partiti.

Sì, era soltanto una cosa così.

Sì, erano appendici burocratiche.

Sì, appunto, non c'era una vita politica nelle università nel 1958.

No...

Non c'era assolutamente.

Era una specie di gestione...

No, diventava un giochetto da bambini, di bambini a fare i grandi, diventava, almeno a Roma.

Sì, infatti, ma c'era... ma in tutt'Italia penso... ma c'era anche una politica culturale egemonizzante del partito comunista, no?

Questo sì.

Ed è importante come tu ti sia a poco a poco opposto e sganciato.

Ma infatti io... io per esempio...

Quale è stato il tuo incontro-scontro con la politica?

Sì, sì, io distinguo sempre, c'è il partito comunista, io sono comunista, voto comunista ecc. quello che vuoi, accetto la linea del partito, cioè nella... così... di fond... non di fondo, ma comunque di... di... momentaneamente perchè non si può fare altrimenti; però a me il partito comunista italiano, anche mi fa schifo, cioè questo sì sa... cioè io lo so, mi fa schifo, non mi sono mai iscritto, mai, perchè proprio non lo condividevo, cioè per me la scelta del partito comunista è soltanto la scelta la scelta del meno peggiore e basta.

A me interessava il momento della presa...

A livello culturale, culturalmente...

...della presa di coscienza...

...culturalmente...

...che il partito comunista...

sin dall'inizio...

...faceva una certa politica culturale che era contraria alla tua...

Certo, ma culturalmente sin dall'inizio, cioè già da quando avevo, per esempio quindici anni... quattordici, quindici anni, per esempio, io ero contro la politica, non contro cioè, non condividevo la politica del partito; proprio perchè, ad esempio, io amavo Baudelaire, amavo Poe, amavo tutti, amavo tutti gli artisti che loro invece assolutamente non ammettevano. Quindi facevo un distinguo ben preciso, sapevo che culturalmente, culturalmente il partito comunista non esiste, a livello artistico

culturale ecc. ne aderivo soltanto al livello così... era il partito più... meno cretino degli altri insomma e basta.

Ma sai bene che, o ti sarai accorto, che invece esisteva e aveva una politica culturale ben precisa da cui tu eri escluso, come erano esclusi i tuoi autori, insomma, e che era una politica non innocente.

Sì, lo sapevo, a quindici anni già lo sapevo, cioè...

Quindi non ci sono state sorprese?

No, e che? non m'ha sorpreso per nulla, proprio per nulla, io già so quello che voglio e io lo so che quelli so' stronzi; mo' che è morto Picasso, dopo tanti anni, adesso l'hanno accettato, ma soltanto perché Picasso ha rifiutato di dare i suoi quadri in Spagna, cioè per motivi... per cazzate, lo so, lo so. Perché è morto Esenin, lo so, perché è morto Mejerchol'd, lo so, perché sono morte tante persone, lo so perché Rimbaud è andato a vendere armi, lo so; è per colpa loro.

Ti ha mai rotto questa scissione in te o... cioè l'hai mai resa cosciente, oppure hai praticato il doppio binario senza interessartene.

Non me ne sono mai interessato; perché, per me... è, è insolubile, cioè la cosa... è... credo sia insanabile; per poter fare un certo tipo di... di... politica... fatto in un modo così poco, poco, ma veramente poco organizzato in un senso... internazionale... per un partito comunista come quello italiano, per un partito comunista, è l'unica strada che... è l'unica cosa che può fare, non può fare altro... Non solo, e poi mi viene il dubbio che il partito comunista, cioè il marxismo... come applicazione, non il marxismo come... come Marx... debba fare così, debba fare così... cioè c'è un periodo di errori che deve attraversare per poi poter arrivare ad altri fatti, credo che sia così... Però... questo... era così prima, oggi si potrebbe fare completamente un discorso diverso, oggi si deve fare un discorso diverso, se no, se no, non se ne fa nulla, perché se no andiamo col partito comunista che fonda un'altra borghesia, cioè non esiste più... più nulla.

No, ma l'origine della domanda era il fatto che probabilmente non esserti posto il problema fino in fondo poteva anche spiegare il perché tu fossi, fra i teatranti dell'avanguardia, quello che, almeno apparentemente, si pone meno il problema del...

Politico?

Sì, politico, ma di politica nel e del teatro, come uscire dal teatro...

No, ma non è vero, no...

Sembra che tu sia unito visceralmente al teatro, sembra che il tuo teatro, più che il teatro del futuro, sia la morte di una certa scena.

No, no invece...

...celebrata con tutti...

No, no su questo non sono d'accordo, cioè almeno come intenzione, come intenzioni, poi non so i risultati; il nostro

teatro è la celebrazione, è la nostalgia di una bellezza... c'è celebrare la nostra morte, d'accordo...

Esattamente.

...d'accordo, ma questo...

Sì, ma è una morte precisa, è la morte di una scena all'italiana, di un certo tipo di fare teatro.

Ma non è vero, noi abbiamo anche fatto, per esempio, il... tu hai visto solo Zappatore e il coso?

Sì, gli ultimi due.

Eh! ma noi abbiamo fatto anche il Macbeth, abbiamo fatto anche a Charlie Parker, abbiamo fatto Amleto cioè; questi due invece sono un'apertura totale, per esempio, Zappatore e King Lear... King LaCrema... come cazzo si chiama... sono la celebrazione di un Kitsch. C'è, per esempio, la scena finale, c'è la nostalgia della bellezza, attraverso il kitsch, per esempio, della pioggia di rose... questa cosa qui; però, oltre quello, c'è invece anche la nostalgia del futuro addirittura... nostalgia del futuro...

Io credo che c'è la possibilità... il nostro è... anzi il nostro è un teatro politico, cioè nel momento in cui... io credo... io credo a una forza del teatro, però lo credo a livello smaliziato, cioè non credo alla possibilità che il teatro abbia una forza politica al livello di azione politica; questo non è assolutamente vero. Invece c'ha una forza politica a livello; a livello... per esempio nell'interno... nell'interno di una politica di un partito; cioè come correttivo, come antagonista di una linea politica avanzata, cioè come contraddittorie, come polo opposto, in senso progressista, in seno a un partito. In questo senso qui il teatro come tutta la cultura...

La coscienza critica di un...

Certo la coscienza come, come... che ti voglio dire? per esempio Pound diceva una cosa molto importante; ci sono due tipi di arte, una diagnostica, l'altra curativa, giusto? Per esempio il nostro teatro è diagnostico, fa le diagnosi, cerca di far vedere dove sta il marcio, il male ecc. ecc... il male non inteso in senso di peccato, il male a livello storico, no? gli errori che si fanno ecc. ec. proprio, ma a sinistra, sempre spostato sempre più a sinistra; quindi cioè... non è vero... io son convinto che è più politico, per esempio, il nostro King Lear, in questo senso qui, cioè nel senso politico, di arte politica, che non tutti i teatro-politico, che loro chiamano politico e secondo me è un'arte soltanto... proprio da... da... come si dice?... clientelare... da sottogoverno, dai! uno si iscrive al partito socialista, piccolo borghese, si iscrive al partito socialista per avere un lavoro in televisione; si iscrive al partito comunista per fa' questo e poi che deve fa'? deve celebrare... deve far la messa ai partiti... cioè è una arte cattolica...

Sì.

E non è assolutamente teatro, è teatro cattolico, non teatro politico.

Sì, ma tu sai che oggi si tende continuamente a rompere

il diaframma fra palcoscenico e sala, stabilendo un nuovo rapporto con lo spettatore, ad uscire nelle strade ecc. ecc... e che questa non è soltanto una moda, ma risponde a precise necessità...

Ah... io no.

Tu sembri immobilizzato sulla scena.

Immobilizzato? Io son vivo, nella scena!

In questo senso celebri la scena. Ora questa tua nostalgia dell'attore nostalgia del teatro, secondo me è estremamente importante insomma.

E' l'unica via di uscita.

...ed è questo il discorso che vorremmo fare adesso.

Ah d'accordo! per me è ovvio, è ovvio, per me è certamente ovvio, per me il problema è questo;... il teatro nacque... adesso stiamo facendo una carrellata velocissima... Il teatro nacque quando... quando... non so, te ne ho parlato anche l'altra sera mi sembra, non so se parlavo con te o con un altro... il teatro nacque come... quando mancò la collettività, quando non ci fu più una... non ci fu più la tribù, quando non ci fu più una società, quando non ci fu più una polis; nacque appunto come negazione di una vita collettiva e nacque quando, banalmente, uno diventò, diventò storicamente, più bravo di un altro, cioè quando cominciarono le specializzazioni, le cose... le differenze! che non sono soltanto... che poi hanno portato alla differenza di classe... tutte 'ste cose, d'accordo, ma cioè... era più importante... a una... proprio a una differenza. Allora il differente, l'altro, il non uguale, o diventava anormale in senso... negativo, chiamiamolo così e quindi diventava bandito, o diventava, in un senso lo stesso negativo, però ammesso dalla... dalla non collettività... perché qui di collettività non si parlava... comunque da quelli che avevano il potere... e diventava attore, cioè diventava artista oppure diventava genio, oppure diventava l'altro in senso da ammirare, no? da ammirare naturalmente così... a livello... alla luce del sole; perché anche il bandito magari era ammirato, però durante la notte. Allora il teatro nacque come differenza, come... e... e c'è l'orgoglio del teatrante, dell'attore, di dire: io son differente da te, non rompermi le palle; allora mi costruisco o i coturni, oppure prendo la... il palcoscenico, giusto?... e furono creati i palcoscenici e questi palcoscenici, questa diversità, questi essere alti ed essere bassi devono esistere fin quando esiste il teatro, proprio per un teatro esatto, vero, diagnostico e non per un teatro falso, ipocrita che dice: no! l'attore uguale allo spettatore... non è assolutamente vero e tutto ciò è l'errore di un Brecht, l'errore di un Beck, Julian Beck e tutto l'errore di tutti gli altri coglioni che stanno calc... cagando la scena, non calcando; mentre, per esempio, Artaud ha fatto l'errore opposto, non ha capito questo fatto e credeva che il teatro potesse essere rito, ma il teatro nasceva proprio dalla diversità, nasceva proprio dal fatto di non essere più rito, dalla non possibilità di un rito nasceva il teatro... Il teatro appunto è la negazione del rito, è la negazione della...

della non collettività, è l'individualismo portato all'estremo... Fin quando esiste una società che permetta queste cose, a livello veramente proprio delinquenziale, io ho il dovere, non dico.. non il diritto, io ho il dovere di esaltare il teatro italiano perché è l'ultimo... l'ultimo nel tempo, che abbia... che sia stato veramente onesto in questa sua posizione storica del teatro; tutte le altre sono veramente sono... è il silenzio, ma è il silenzio, ma... maggioranza silenziosa, le altre cose. E infatti quando Julian Beck... Julian Beck infatti adesso non fa più teatro, ma quando per esempio lo faceva, quando nell'Antigone che era... che fu un pessimo spettacolo, va be'... lui comunque era una persona meravigliosa, lui era un individuo di una dolcezza... si parla di teatro... quando scendevano in platea, facevano il coretto, era una presa per il culo per me che avevo una vita cosciente di certi fatti, fra l'altro, era prendermi per il culo insomma; io non credo all'affratellamento... io devo invece completamente documentare, fare le fotografie del cancro... e diagnostiche.

Posizione anarchico-spontaneistica.

Chi? la mia?... no, no!

Quella di...

Aa...

...di Julian Beck.

Sì, sì.

spontaneista e...

Certo.

...e legata a un'innocenza...

Sì, sì a un'innocenza, ma un'innocenza che può diventare delinquenza; perché per esempio, Saragat dice la stessa cosa insomma.

Se te la senti puoi fare una carrellata, giudicando certe esperienze appunto di uscita dalla scena all'italiana che sai che è un movimento iniziale da vario tempo, con vari esempi e su cui sei spesso particolarmente accanito; se tu potessi documentare...

Ma, per esempio, io ti posso dare esempi, cioè esempi più... più macroscopici come un Brecht... cioè veramente è un coglione, uno stupido, secondo me è un grande chitarrista appunto, non nel senso volgare della parola, cioè lui quando andava nelle osterie, nelle birrerie con la chitarra e cantava, faceva... faceva teatro... poi ha scritto dei romanzi brutti... che son romanzi brutti per me. Artaud, ti ho già detto quello che ha fatto, Julian Beck e Grotowski non ne parliamo neanche perché quello è cretino... cioè, nel momento in cui Grotowski, che fa?... appunto qui bisogna andare, perché poi i discorsi si... nel teatro, come tutte le cose, si riacciano tutti quanti; strano ma è così. Si può saltare dal concetto di teatro come non rito e quindi nato come specializzazione, nato come brutalizzazione della vita e, vedi, non come negazione, ma come impossibilità di vita che si fa nel teatro... si passa alla tecnica, allora ci

sono... per me l'arte è tecnica, da vero marxista; in una parola l'arte è tecnica, l'arte è il nostro lavoro...

E' lavoro.

E' tecnica; io divento meno bravo, più bravo se lavoro. Però naturalmente tecnica per me non è in un senso... per me, per esempio... io posso lavorare pur stando fermo un mese così a pensare ecc. ecc.; diversità... Invece ci sta adesso, c'è una... una certa corrente così, molto corrente... ormai sono diventati tutti dei grup... i gruppettari proprio, no? allora, proprio come gli extraparlamentari che sono dei coglioni hanno portato Pompidou al governo in Francia e Malagodi in Italia... e Almirante; allora tutti questi gruppettari che hanno fatto? dato che non... c'è stato quel famoso divorzio dall'arte scenica quando son morti... è morto un periodo storico, quindi è morto Ermete Zacconi, Salvini, Duse, è morto un periodo storico, son morti questi depositari di una tecnica... che allora era importante, in che senso? che si imparava il teatro facendolo e c'era una tecnica proprio di scuola che non diventava mai però di accademia... una tecnica di scuola che la si imparava lì sopra; perché infatti abbiamo l'esempio più grosso di... nell'opposto cioè c'era Benassi e c'era Ruggeri... che eran due modi totalmente diversi di porsi il problema scenico... però che venivan tutti quanti dalla stessa scuola; quindi c'era una tecnica molto libera, molto dialettica all'interno appunto perché venivano da una prassi teatrale;... ebbene, per il momento storico, con le compagnie di giro, con i repertori che dovevano avere... dovevano avere i costumi tutto loro ecc. ecc. e proprio il bagaglio, che so? due frac, uno smoking, un vestito bianco, le scarpe così... tutto; dovevano avere gli attori.

E poi i ruoli.

...I ruoli, cioè era fatto proprio tipo melodramma, per cui c'è il tenore, il baritono; lì c'era l'attor giovane, c'era il promiscuo ecc. ecc.; ed era una scuola sacrosanta perché non era metodica, cioè non c'era un metodo, pur essendoci invece una scuola che non diventava mai né metodo, né accademia nel senso deteriore. Finito questo momento storico per motivi... quando la scena finì e presero il sopravvento gli autori e dopo gli autori presero il sopravvento i registi e poi gli scenografi e poi i musicisti de scena... mo' adesso hanno preso il sopravvento gli elettricisti... il macchinismo di scena, insomma la scena, senza elettricisti... mo' che è successo? che nessuno sapeva più recitare, perché l'Accademia d'arte drammatica, in piazza della Croce Rossa... pensa, piazza della Croce Rossa a Roma, in Trastevere... non succedeva assolutamente un cazzo perché il teatro non si può imparare né insegnare dentro una scuola; cioè il teatro come si imparava prima e lo si insegnava senza insegnarlo, recitando... cioè io recito, uno sta vicino a me che fa la comparsa e impara a recitare, dico io... un io generico ecc. ecc. Che è successo? che da una parte s'è fatta una falsa accademia e a quella accademia d'arte drammatica imparavano delle cose pessime; cioè cercavano di prendere l'attore all'ita-

liana, che era uno dei più grandi attori che è stato sempre nel mondo, a livello internazionale, cercavano di prenderne il succo a livello radiofonico ecc. ecc. e di darli a 'sti quattro coglioni imbecilli che andavano là.

Dall'altra parte è venuta fuori un'esperienza internazionale, quando sono arrivati i vari... le varie esperienze off ecc. dall'estero che hanno sopraffatto invece tutte le esperienze invece che molte persone a Roma già conducevano dal '59-'60; c'era nel '60, c'era per esempio già Carlo Quartucci che agiva a Roma, nel '62 cominciò Carmelo... io ho cominciato nel '62 con Carlo... e facevamo delle cose. Quando arrivarono, arrivarono i Mysteries di Julian Beck... ah!... solito provincialismo all'italiana; e che successe a quel punto? che le esperienze di Julian Beck e poi, dopo altri anni, per esempio di Grotowski, a cosa portò? portò alla distruzione, nelle persone più coscienti, della... va be'... del concetto di accademia o del concetto di teatro ufficiale ecc. ecc. però, invece dell'accademia, mise il tarlo del metodo, della metodologia, per cui a un certo punto adesso, che ti voglio di? tutte queste persone che non sapevano più recitare, perché avevano perso... avevano avuto la distanza dalla grande arte scenica italiana, dato che non sapevano neanche balbettare... cominciarono a fare ginnastica, sotto l'esempio di Beck e di Grotowski. E che cos' hanno fatto?... là dove Beck cercava una gestualità che fosse esattamente un'altra cosa da quella di Barrault o di Marceau, la grande scuola di Etienne Decroux e tutti gli altri, ma coscientemente... e Grotowski anche... però loro soltanto, loro due Beck e Grotowski, mentre la loro compagnia non faceva altro che farne... fare di questa esperienza, un metodo.

Tu pensa poi quando questo metodo, da una compagnia di Grotowski, da una compagnia di Julian Beck, passa a... a 'na borgata romanese, che te diventa, capito?

Appunto, perché poi, da quello che dici tu sembra che questa gente la ginnastica l'abbia fatta sul serio. Sì, ha fatto un po' di ginnastica, poi ha smesso. Nelle altre compagnie non ci sono proprio...

Sì, sì (ride).

...anche nel teatro ufficiale, in Italia...

Tu sei molto più pessimista. A parte tutto io ti sto parlando del processo alle intenzioni.

Secondo te, chi fa seriamente del teatro gestuale, che utilizzi una tecnica rigorosa, in Italia?

Ah! nessuno; però come... però come discorso, se tu parli con questi, ti parlano ancora di Grotowski e allora perché?... Adesso torniamo al punto della tecnica... c'è... il concetto di tecnica oggi... dato che abbiamo visto che non è più possibile cioè di imparare e insegnare dalla scena, non è più possibile l'accademia, non è più possibile il metodo... però la tecnica... non è che io parlando così, allora dico che uno nasce e nasce attore, no! tutto il contrario. Nell'arte, comunque parlo sempre dell'arte scenica, cioè non vorrei divagare perché negli altri cam-

pi magari dico cazzate, ma credo però sia la stessa cosa, la tecnica deve essere una tecnica, ma individuale, non può essere mai un metodo, non può essere mai... cioè l'arte non può essere metodo, nel momento in cui è metodo non è più arte; perché è proprio... è tutto là. Allora bisogna che ci sia una tecnica, ma individuale; ora questa tecnica individuale chi te la può dare? nessuno... te stesso.

E il lavoro.

Il lavoro tuo; e allora nel momento in cui tu dici: facciamo i seminari, facciamo i convegni, mettiamoci insieme, (parla con voce in falsetto) ...hanno andà a fa'... hanno andà a fa' in culo... La solitudine... la solitudine in mezzo agli altri però, perché si è soli in mezzo agli altri; quando sei solo non sei solo, sei accompagnato...

Solo che il problema esiste, no? che tu hai eluso nella domanda e che non rientrava nel tuo campo di interessi, per questo te lo ripropongo ancora, il problema, chiamiamolo dell'opera aperta; che, nel teatro è uscire dalla scena, avere un rapporto diverso con lo spettatore, nel romanzo, con l'Ellisse, uscire dal romanzo ottocentesco... e via di seguito fino a portare alla chiusura della rappresentazione, alla fine dello spettacolo.

Ma no, no, no, nel teatro mica è uscire dalla scena...

...nell'arte...

No, per me le mie opere sono aperte...

...ecco ora...

...sono apertissime...

...il punto è qui, le tue opere sono forse le più chiuse dell'avanguardia; nonostante che tu accumuli materiali: il cinema, l'orchestra in scena...

Bisogna intendersi però... che cosa significa opera aperta; attento...

...in realtà tu dalla scena non esci mai.

No, ma il concetto di opera aperta non è mica uscire dalla scena; opera aperta significa invece aprire la scena per far entrare il teatro...

Quale è il rapporto che tu instauri col pubblico?

Io col pubblico instauro un rapporto di odio, cioè non c'è possibilità... di odio proprio, io... la cosa più scoccante per me, è andare in scena, però... è una cosa che io devo fare, perché è l'unica cosa che mi scoccia talmente che devo fare, capito? Cioè è la cosa che mi scoccia di più... però è la cosa che mi scoccia di meno, in definitiva. A me mi fanno schifo... io, quando entro in palcoscenico, mi fa schifo; poi, appena entrato, va be'; ma prima, prima di entrare... la noia, sapessi la noia... mentre per Perla no, invece Perla desidera andare in scena, ma io mi annoio... poi, va be', quando entro là, qualche sera mi lascio prendere e magari recito anche benino... una volta ogni tanto... ma proprio me rompe le palle... proprio 'un ne posso vede'... non li posso vedere proprio... ee, ma è un odio... è ambivalente però come sentimento; però l'opera è aper-

ta, nel nostro teatro, è aperta; perché io, per opera aperta, intendo non quello che dici tu. Cioè Joyce non è opera aperta nel momento in cui usciva fuori dal romanzo ottocentesco, no; per me Joyce è opera aperta nel momento in cui diventa... le ultime pagine dell'«Ulisse»... apertissime a qualsiasi... a qualsiasi cervello... in questo senso, non perché usciva...

No, ma limitandosi a constatare la cronaca.

No, no, sto dicendo...

Proprio cronaca tu sai...

...per me il concetto...

...e come cronaca, far saltare la scena all'italiana è la preoccupazione di moltissimi gruppi e...

Sono stronzi.

...e che è patrocinato da tutta la stampa, ecco...

Ah!

Sei d'accordo su questo, no?

In questo sono d'accordo... e questi sono coglioni...

Questo qui è il punto, insomma...

Sono coglioni, non è possibile, allora sono ipocriti; perché, nel momento in cui... fin quando si fa teatro, bisogna far teatro su un palcoscenico e su... e con gli spettatori; bisogna farlo anche nei teatri lirici, se possib... possibilmente... le altre cose sono cazzate e ne abbiamo parlato prima. Perché, se il teatro è quello che è... se è quello di cui abbiamo parlato, se è un tumore di una società, se è la diagnosi del fallimento di una collettività, non può assolutamente essere questo teatro consolatorio nei confronti della collettività. Quindi non possiamo mischiarci con gli spettatori, né loro con noi. Però ciò non significa teatro chiuso... opera chiusa è l'opera a tesi, l'opera chiusa è l'opera non ambigua, l'opera chiusa è l'opera appunto univoca; invece opera aperta, il concetto di opera aperta, per me il concetto di opera aperta è tutta un'altra cosa. Cioè, per esempio, un acuto... di tromba jazz è opera aperta, gli ultimi quartetti di Beethoven cominciano ad essere opera aperta; cioè, anche Raffaello... con tutto che... è soltanto un pittore... per esempio, i « Prigionieri » di Michelangelo, sono opera aperta, ma non perché lui, per esempio, trasformava il concetto di scultura; proprio perché la sua scultura è aperta, cioè è dialettica, viene resuscitata da chi la vede; tutta la poesia è aperta.

Cerchiamo un po' di spostare leggermente l'angolo di visuale. Tu hai detto che ogni pubblico... Ora, quando fai uno spettacolo, quando fai qualsiasi cosa, scrivi ecc..., ci sono due atteggiamenti; uno, che tu scrivi perché non sai, l'altro scrivi perché sai e lo fai vivere, lo metti in mostra. Certe volte sembra che il tuo teatro sia una messa in mostra di materiali per poi esaurirli. Cioè penso che si rifletta il tuo non amore e la tua non partecipazione a un pubblico, cioè il fatto che tu non creda, giustissimamente, a un pubblico con cui comunicare, credo che questo si comunichi sulla scena.

Sì.

...e che tu faccia un teatro di ostentazione, per cui anche

un teatro di odio se vuoi, ma che è un teatro che esibisca ed esaurisca materiali, più che un teatro che, facendolo, che facendo tu teatro, ti aiuti a ritrovarti, a conoscerti. Credo che tu sia in un momento di esibizione.

Aspetta, questo è molto importante. No, questo è bellissimo perché...

...di esibizione-ostentazione, e la chiusura quindi te la riporto su questo piano...

Ho capito...

...proprio nell'esibizione-ostentazione che, nel primo tempo dello Zappatore provoca, secondo me, quello strano spostamento per cui dai al pubblico tutto un disgusto che tu porti dentro. In altre opere più formalizzate invece resta fermo, chiuso, isolato sulla scena come un bel quadro, un bell'urlo se vuoi.

E' strano tutto quello che dici proprio perché non è vero... Cioè, attento... vediamo un po'... quando io parlavo dell'odio... cioè l'odio ti fa fare tante cose, l'odio per esempio ti può far capire, l'odio ti può far amare... l'odio può fare tutto... perché l'odio, naturalmente non... quando io parlo di odio è sempre un odio molto mobile, come tutte le cose; cioè non è che esiste l'odio, è logico che l'odio viene per mancanza di affetto e quindi per presenza del concetto affetto, ecc. ecc... Per cui tu parli di odio ambivalente, cioè di sentimento come ambivalenza a un livello proprio... proprio psicanalitico, però spostato a un livello storico, non individuale. Ora che succede? Io credo nell'arte in questo senso, non nell'arte hegeliana... o idealistica, cioè di arte come traduzione di un concetto in immagine; per esempio se è un quadro, il suono ecc. ecc... Io invece credo, cioè io non voglio... avere un'idea e rappresentarla... in teatro, no! Ma io invece, col teatro, cerco di avere delle idee; io parlo di arte galileiana, non so se a torto o a ragione; quindi sperimentale in questo senso, non nel senso avanguardistico nazionale, capito? da avanguardia nazionale... (ride). Io quando parlo di teatro sperimentale, di arte sperimentale, ne parlo a questo livello, al livello di Galileo. Per cui io, attraverso un atto teatrale, raggiungo una conoscenza, un'idea, cioè il contrario di quello che dici tu; cioè io, attraverso proprio una prassi di palcoscenico e anche di prove, cioè di lavoro, cioè se per esempio dico a Sebastiano: fammi, Sebastia', fammi, un so, ecco, senza pensare a quello che dico; spunta dalla luce. Poi capisco da questo gesto, mi viene fuori un'idea, cioè razionalizzo una cosa. Come vedi tutto, l'opposto dell'arte idealistica, di tutto quello che fanno gli altri... quindi non è vero che io ostenti delle cose in palcoscenico, ma io in palcoscenico cerco, oppure ecco, oppure io trovo.

Atteggiamento appunto...

...ecco io trovo...

...allora, al contrario di quanto dicevo, avresti l'atteggiamento di colui che fa perché non sa e non di colui che fa perché sa.

Ecco bravo, io faccio per sapere e non perché so e quindi

ti mostro ciò che so; quindi è il contrario dell'ostentazione che dici tu.

Ecco, invece...

Io faccio per sapere...

...questo strano rapporto di odio...

Ma è l'odio la molla...

...dà l'apparenza che tu sia uno degli ultimi...

Sì, sì, questo sì...

...romantici, no?

Sì, sì. Invece io sono proprio il contrario. Io però, attento, io sono il contrario cioè come... come operazione mia personale... Io non mi sono mai visto in scena, non posso vedermi, quindi può darsi che invece, come risultato, sia uno stronzo tardo romantico. Noi adesso stiamo parlando di quello che io credo di fare, cioè non di quello che io faccio; quello che io faccio...

Ma non è quello che tu credi di fare, perché se lo fai, lo fai; cioè se veramente tu ti ritrovi dopo, facendo, eh!, questa è una cosa che fai tu.

Mia sì, mia. Però il teatro, il teatro è tutto un'altra cosa, il teatro è ciò che risulta, la vita è ciò che risulta, se per vita intendiamo un reticolato soggettivo-oggettivo; se per vita intendiamo un fatto soggettivo, allora, be' d'accordo, allora io sono S. Antonio (ride).

No certo. Scusa se io insisto molto su questo punto, ma mi sembra uno dei punti chiave, no? per capire, e qui ti faccio un esempio, almeno si può scatenare la tua ira polemica. Quando, per esempio, Memè Perlini fa lo spettacolo, sembra che ogni volta aggiunga scavando dentro se stesso e insieme aprendosi all'eterno. Quando tu fai uno spettacolo, anche se tu e Perla improvvisate...

E' sempre lo stesso.

...invece fisso... sì, dà questa impressione di stabilità, come se tu ti conoscessi...

Questo è arte.

...fino in fondo...

Questa è arte, no? l'altra è cazz... è merda.

Ecco...

E questo...

Quindi vorrei sapere ancora una volta: vedi che ti sto avvolgendo...

...perché l'arte...

...in una serie di...

...l'arte scenica è questo...

...domande che ti vogliono portare...

Per me Perlini non fa teatro, io faccio teatro; questa è la differenza.

Ah!

Io sono artista di scena e lui è un coglione, questa è la differenza.

E' qui che vorrei tu entrassi chiaramente in polemica.

No, non c'è bisogno della polemica.

Perché, in questo senso ti davvo del romantico, perché mi sembra che tu rivendichi fino in fondo il tuo statuto d'artista.

L'orgoglio d'artista, certo!

Cosa che siete tu e Carmelo Bene, capisci? è importante andarci fino in fondo.

Sì, ma in un modo molto diverso; perché Carmelo, per esempio, lui è hegeliano e lo dice, è dannunziano e lo dice, lui dice, per esempio; io i film li faccio sognando, lui non crede alla tecnica, non crede a 'ste cose.

Ma dice anche che non si può essere dannunziani oggi, però.

D'accordo, lo dice perché tutto se stesso si rifiuta psicologicamente, ma lui come pensiero, no; lui è dannunziano, lui ama D'Annunzio e io lo so perché è amico mio; lui lo ama, poi nel momento in cui lo recita ci ha una voce coll'adenoido o ci ha il corpo fatto in un certo modo per cui sembra che lo prenda per il culo, ma in effetti è se stesso, dato che è un grosso attore, che si ribella, è il se stesso fisiologico, a D'Annunzio e come attore lo critica, ma in un modo completamente diverso. Lui, per esempio dice: i films io li sogno, io dico, no io i films io li giro; e per esempio lui sogna le immagini e poi dice all'operatore: - gira quest'immagine - Io invece, io e Perla, prendiamo la macchina da presa e ci inventiamo il sogno. E' completamente l'inverso... e ci creiamo l'idea.

Tornando a Memè Perlini, ti faccio un esempio molto semplice; dico Memè per dire tutti, per l'amore del cielo..

E' chiaro, prendiamo dei nomi...

... molto generici... per dire Vasilicò, per dire qualsiasi coglione della scena italiana. Nel momento in cui una persona non sa stare in scena, per me il teatro non lo fa; pure Mario Ricci non lo fa, Memè non lo fa, non lo fa nessuno. Solo Carmelo lo fa, in Italia e solo Julian Beck lo faceva; Grotowski mi sembra un biologo, un insetticida... non so cosa sia, no un insetticida.

Ora, a parte questo, c'è il famoso concetto di improvvisazione, c'è il famoso concetto di prendere uno spettacolo di teatro e non farne una formula fissa da ripetere ogni sera; siamo perfettamente d'accordo, perfetto; però allora torniamo all'improvvisazione, che significa? e, come ti parlavo prima, che non c'è odio senza mancanza di affetto, quindi senza affetto, senza contatto di affetto, non c'è improvvisazione senza tema... che vuol dire? una cosa semplicissima che tutti i grandi jazzisti, il vero jazz, tutti i grandi pittori, tutti i grandi così... hanno fatto variazioni sul tema, soltanto a loro dovete la variazione, l'improvvisazione. Charlie Parker ha inciso cinque, sei, sette, otto, nove volte lo stesso disco... totalmente diverso, ma sempre uguale; in che senso sempre uguale? per esempio, l'atteggiamento nei confronti del tema, a livello Charlie Parker, del suo sax, non diventava mai una cornacchia o un tamburo, non svaccava mai, non andava mai fuori arte, non andava mai

fuori misura. Ma per misura non intendo solo il concetto di arte razionalizzata, non andava fuori di sé, capito? Ora, nel momento in cui, vedo uno spettacolo fatto a Roma che dura un'ora ed è, tra quelli che ho visto, il meno peggio, me lo dilatano aggiungendoci free jazz, visto da me, oche, cani, dura due ore e un quarto; che è? è ricchezza questa? è improvvisazione? questa è cazzata; che significa? non avere assolutamente un concetto artistico estetico delle cose; io parlo della estetica nel senso "estetica", concetto importante, non di estetismo; questa è la cosa. E son tutti quanti così. E in teatro gli attori si chiamano quelli che svaccano, sono gli attori che, per esempio, se devono dire una battuta e una sera la dicono bene, dicendo, per esempio, buonasera, la dicono bene; quando vedono che lo hanno detto bene, la volta dopo ci mettono mezz'ora per dire buonasera. Ciò è esibizione, esibizione della più tetra possibile, cioè non c'hanno il senso proprio dell'arte scenica; l'arte scenica, quella è difficile, l'arte scenica, molto difficile... Quindi... e invece nel nostro... io e Perla... io, per esempio non ho mai recitato uguale ogni sera, però sembra sempre uguale, perché sembra uguale? perché io sono sempre cane come lo sono; non mi mistifico mai oppure mi mistifico sempre, però sempre allo stesso modo. Ma è logico... io ogni sera, per esempio, io le battute manco le so a memoria... le leggo oppure le invento mentre recito, però sempre in quattro quarti, sempre in un determinato tempo; non posso, per esempio, dar fastidio a Perla, devo dare il giusto aggancio a Perla, il giusto attacco, la giusta cosa, ma non come fatto armonico, anche come fatto disarmonico, aritmico, tutto quello che vuoi: però devo avere la coscienza di dieci persone in scena di cui io devo essere il perno, anche se non parlo debbo passare lo sguardo, una cosa; lo spettacolo deve durare sempre dieci minuti e quin... dieci ore e quindici minuti, un'ora e sette secondi, non si scappa; poi puoi fare quello che vuoi... Questo è il concetto di improvvisazione, cioè è tradire uno schema, non significa ignorarlo, significa tradirlo, è molto più importante cioè contraddirlo, mettersi in dialettica, sputarlo 'n faccia, ma non ignorarlo...

... si potrebbe obiettare che Memè ha uno schema differente.

No! Non c'ha schema

Eh, no! In che senso non c'ha schema?

Perché ignora lo schema dello spettacolo.

Ah! Ora scusa se io ci rigiro intorno, poi ti prometto che è l'ultima volta, ma secondo me questo qui è importantissimo. Vorrei che tu riprendessi ancora la differenza tra te e Carmelo e che tu ribadissi questo tuo statuto di artista; non solo, ma il tuo statuto di artista proprio in rapporto alla civiltà del neo-capitalismo avanzato, in rapporto a questo pubblico, in rapporto a questa scena continuamente invasa e a questa critica che, se anche esalta i tuoi spettacoli, porta avanti, tu lo sai benissimo, Bob Wilson ecc.

No, no, non esaltare, porta avanti gli altri e non esalta me. No, c'è Bartolucci che, per esempio, dice che i tuoi spettacoli sono fra i più belli spettacoli degli ultimi dieci anni.

Sì, lo dice, però così, a livello privato...

A questo punto scusa se insisto, ma secondo me è fondamentale il tuo urlo della rivendicazione di statuto di artista, mi interessa e va detto sino in fondo.

Sì, va be', comunque...

... Sia una possibile differenza tra il tuo tipo di artista e Carmelo Bene...

No, no, no, ma son differenti. Cioè io e Carmelo siamo talmente differenti che siamo amici, figurati! Cioè siamo differenti proprio, basta guardarci, siamo differenti, cioè non esiste! Però abbiamo, credo, in comune, appunto questo fatto qua, cioè l'orgoglio... comunque l'ultima ancora, l'ultima salvezza in quel fatto là. Ho scoperto pure questo fatto qui, cioè l'illusione ancora, oppure la realtà nuova, che nessuno ha capito ancora, della possibilità dell'artista di cambiare il mondo; però sempre nel senso che ti dicevo prima, cioè nel corpo di... di... di una realtà, di una situazione per stimolarla, non mai... non si diventa mai leader di una situazione politica, si diventa appunto avvocati del diavolo... Questa forse credo... quest'illusione, oppure questa realtà nuova; poi la diversità si vede, si vede dai film, dagli spettacoli ecc. ecc., non parlo di talento cioè, parlo di diversità...

No, ma io parlavo di posizione...

Ecco, quindi è uguale...

... di atteggiamento verso il teatro...

Certo, certo...

... non di spettacoli...

Poi... sì, poi che tecnicamente, per esempio, lui creda all'idea da tradurre in immagine, invece io penso che bisogna cercare l'immagine attraverso il lavoro; questo è tutto un altro conto, cioè non c'interessa. E questo... e forse ci accomuna appunto il concetto di artista... Ora invece...

... che è la cosa fondamentale...

Sì, infatti... è; ... è il perno della discussione di oggi...

E' il perno perché tu sei arrivato all'abolizione della distanza tra contenuto e forma, tra significante e significato...

Sì, sì...

... tra idea e prassi, d'accordo. Però hai mantenuto lo statuto di artista.

Sì, sì...

... in una società che non dà più spazio agli artisti, che li ha negati, essi stessi tendono a negare la società, a radicalizzare la propria differenza, a porsi come alternativa totale, a rifiutare ogni connivenza psicologica.

Ma quando mai l'ha dato 'sto spazio?

L'ha dato...

... l'ha dato quando, quando credeva... l'ha dato quando credeva che l'artista fosse un buffone. Ma qui è già nato Shakespeare

che ha scritto il personaggio di Fool... nel King Lear, proprio per mandare a fare in culo 'sto concetto... cioè, hai capito? quando dava spazio, dava spazio nel senso di elemosina.

Sì, ma...

... Quando l'artista è diventato moderno, è diventato cosciente... io lo spazio come elemosina non lo voglio; quindi non datemi spazio: ... e sono artista. Se voglio spazio sono un venduto, sono uno stronzo, se voglio spazio senza conquistarmelo, cioè con l'odio, con la negazione vostra, di voi, di tutti quanti... se invece io l'accetto, il vostro spazio, sono uno stronzo, sono un coglione, sono Memè Perlini, sono Mario Ricci, sono Enriquez, sono Strehler, sono gli altri... ecco...

E' un atteggiamento rivoluzionario conservatore se vuoi. Rivoluziona la scena, ma conserva la separazione fra un pubblico e uno spettacolo da consumare, rapporto codificato già nell'800.

No, non è né rivoluzionario né conservatore. Questo è un atteggiamento di una propria classe che non esiste... cioè non esiste una classe degli artisti; io non posso appartenere a nessuna classe perché io mi vedo teatrante, i teatranti non hanno classe, non c'è una classe dei teatranti, che devo fare? E il massimo che posso fare è mandare a fare in culo il partito, il partito che, numericamente, rappresenta di più un'evoluzione socio-politica dell'umanità; e quindi io più di dare il mio voto al Partito Comunista, rifiutando tessere, rifiutando la sua politica, rifiutando tutto, politica culturale ecc. ecc. ..., non posso fare di più. E' già troppo.

L'artista è sempre stato accettato con elemosina...

No, nel Novecento non più.

... questo è un problema storico...

... Sì, ma nel Novecento...

... chiaramente...

... Certo, ma nel '900...

... Ora, in questo momento, l'elemosina...

... non la vogliamo più...

... la fanno ad un altro tipo di arte...

... alla non arte...

... a te non danno manco l'elemosina...

... eh, no, perché io non la voglio!

... e questo...

... siamo d'accordo, cioè ti dicevo...

Ti sei messo in una posizione completamente obliqua, trasversale...

Io, io non c'entro, io non c'entro con loro... io non c'entro con loro. Nel momento in cui prima davano lo spazio con elemosina... nel '900 l'artista ha capito che non vuole più lo spazio come elemosina, vorrebbe lo spazio suo, giusto? Allora non ti conquistasti uno spazio... e non te lo conquistasti, non te lo puoi conquistare; ti conquistasti la disperazione... allora disper... spazio come disperazione... e io questa strada ho scelto. Ora la critica, le cose... questa cosa qui... io so una cosa soltanto, che i critici

con me, quando sono io presente, parlano bene di me, quando io non ci sono, nel loro ospitale albergo, scrivono male di me; non solo parlano male o pensano male, ma scrivono pure male; perché io non ho avuto ancora una critica positiva... l'assicuro, che in tutta la mia carriera, son quindici anni di teatro, se non ho avuto due critiche positive... però tutti quanti parlano del nostro Amleto, che abbiamo fatto io e Perla: faticosa messa in scena dell'Amleto di William Shakespeare punto. Mario Ricci, dopo sei anni, ha fatto King... "Re Lear, da un'idea di gran teatro di William Shakespeare"; pure il titolo ha copiato come ritmo, ha messo la messa da requiem del nostro Macbeth nel suo lavoro, va be', diciamo... che poi tutti mi... ci copiano, poi dicono invece che io copio... ad ogni modo, eh?... comunque tutti quanti... Ora io invece, ora, che stavo dicendo? Appunto, che cazzo stavo dicendo? L'Amleto, tutti quanti ne parlavano malissimo, ne scrissero cioè malissimo; tutti adesso ne parlano bene e ne parlavano bene anche come cosa, allora... cioè è una cosa veramente pazzesca. Io non... tu, no? Quando tu dicevi prima, i critici che ti esaltano, non è vero; io non ho avuto ancora un critico che abbia: Beppe, sì Bartolucci, avrà detto a te, a livello privato... non ha mai scritto un articolo in cui dice che, per esempio, lo Zappatore è lo spettacolo più importante degli ultimi dieci anni, come dice, così; non l'ha mai scritto, ma allora una documentazione per un domani o per un oggi, oppure per un fatto che io posso cioè vedere... ecco, ribadita una idea, però a livello pubblico... Nel momento in cui uno fa... io il teatro lo faccio in pubblico... se io rischio di essere menato, lo faccio perché ci sono 400 persone che me vonno mena', mica perché sto a casa mia e mi immagino questi fantasmi. E allora i critici bisogna che pubblicamente dicano queste cose; non l'hanno mai dette... Bartolucci pubblicamente, come non l'ha mai detto Moscati, come non l'ha mai detto nessuno. Lo dicono a me...

All'uscita a Firenze alla prima del King Lear, Moscati era entusiasta.

Eh, va be', però su Settegiorni non ha detto che è lo spettacolo più importante del dopoguerra, come l'ha detto a me a voce, come l'ha detto ad altri, a voce, a livello privato... qui ci gioca anche...

Ti ricordi, quella politica culturale...

Ecco, sì, c'entrano queste cose qua ecc. ecc. ... però questa è una rottura di coglioni (ride) insomma... politica culturale (ride)...

Sì, senti, ora facciamo un passo indietro. Tu nel dibattito, chiamiamolo dibattito, come vuoi, dopo lo Zappatore, a Salerno, hai parlato di Eduardo e Miles Davis; l'accento ad Eduardo è importante...

Sì.

...è importante forse per risalire anche a certi tuoi atteggiamenti e a una certa fede, anche pazzesca, utopica, nel teatro.

Sì, sì, fede...

Ecco, questa fede nel teatro, diciamolo per l'ultima volta, è un atteggiamento che forse ha in te uno degli ultimi apostoli che si sacrificano anche, no?

Sì, va be'

perché tu ci rimetti, no?

Ci rimetto, ci rimetto in tutti i sensi.

Quindi è un sacrificio, no? Ora, voglio dire, per riprendere lo stesso discorso possiamo risalire un po' più lontano, non so, per esempio, fin adesso abbiamo esaminato le influenze straniere, no? su Artaud hai detto piuttosto poco ed era meglio se ti soffermavi un po' di più...

Artaud ha sbagliato subito, Artaud ha sbagliato quando ha creduto che l'isola di Bali potesse essere esempio di teatro. Invece l'isola di Bali è un esempio sociale e quindi la negazione del teatro.

Sì, ma se Artaud poteva darti qualcosa come...

Artaud mi ha dato tutto, Artaud mi ha dato la follia; Artaud mi ha dato tante cose, d'accordo...

Era questo...

... ma non mi ha dato il teatro. E' un poeta Artaud... ecco soltanto è un poeta, un mago...

Soltanto che in una discussione come la nostra, che è abbastanza esauriente mi dispiaceva che tu saltassi Artaud. Preferivo che tu aggiungessi due parole perché non mi va che sia liquidato senza un cenno.

Artaud è stato grandissimo, però di teatro non capiva un cazzo. Artaud... a parte il fatto che poi io ho letto, come tu avrai letto, le sue regie, veramente sono schifose...

Anche i testi...

Tutto, fa schifo tutto. Ora gli scritti teatrali fanno schifo perché lui è cascato nel solito equivoco, per cui, per esempio, lui ha preso una civiltà come l'isola di Bali, la civiltà di Bali ecc. ecc. oppure ha preso certe civiltà come possibilità di esempio di un teatro. Ha fatto cadere in questo tranello quasi tutti, ci son cascati tutti, i coglioni che Artaud l'hanno letto dopo tanti anni. Io invece l'ho letto veramente, l'ho letto veramente... ma neanche l'ho letto, già lo conoscevo... Antonin...

Sì, sì era dentro di te

Hai capito? (ride)

... lo ritrovavi.

Però Artaud ha fatto solo 'sto errore... però con Artaud si è avuto la più grande persona del '900, che non se ne parla neanche; però non come teatro.

A proposito di altre civiltà, il Carrozzone tu l'hai visto?

... 'U Carrozzone?...

Sì, 'u Carrozzone.

Quello fece schifo proprio.

Come lo giudichi come esempio di teatro?

Ha copiato tutto da Peter Schuman... copiato male dal

« Fire » di Peter Schuman. Il Carrozzone è quello là... che si muovevano lentamente?

Sì, sì.

E' Peter Schuman, il « Fire », 1968, Nancy

Non l'ho visto, non lo ricordo...

Te lo dico io, è Peter Schuman, Bread and Puppet... è quello del Bread and Puppet, ma che faceva « Fire », un tipo di spettacolo... un tipo di teatro diverso dagli spettacoli che ha fatto dopo, cioè quelli che ha fatt... perché li fa, alcuni in piazza, quindi usa 'ste maschere...

Ha anticipato anche Wilson, allora!

Sì

Questo lo dici tu solo?

No, lo dico... e perché? soltanto io capisco di teatro?

Perché tutto il mondo parla di Bobvo Wilson

Perché sono stronzi (con voce alta)

Come spieghi questo?

... perché son coglioni, perché il teatro non lo conoscono.

...

Appunto, hai capito?... hai capito? Mario Ricci, il signor Mario Ricci, il falegname di... di... romano, il ragazzo (imita l'accento bolognese) Sai che fece?... Lui dice che deve fondare una fucina d'avanguardia... co 'u cazzo la fonda... che è la contraddizione dell'avanguardia la... fucina, come dice Enriquez (imita l'accento fiorentino). Va be', a parte queste cose, Mario che fece?... fece uno spettacolo che io vidi, il suo primo, il primo visto da me; perché ne aveva fatto qualcuno prima... Edgar Allan Poe... Edgar Allan Poe. Non aveva capito un cazzo di Poe, ma a me non me ne importava... era un grosso spettacolo ed è... e aveva proprio una sua caratteristica, una sua originalità teatrale. Poi fece altri spettacoli... e venne a Nancy insieme a noi, a me e a Perla. Noi portammo « Sir and Lady Macbeth » a Nancy, Mario portò « Illuminazioni » di Balestrini e poi c'era Peter Schuman, portò « Fire », poi c'erano altre compagnie. Da quando ha visto « Fire », Mario ha cambiato modo di fa' teatro, anche lui si muove piano piano...

I rallentamenti vengono da...

Sì, come nel « Moby Dick », come nell'« Ulisse » (parla cor la s strascicata)

E che l'ha ripreso adesso...

Hai capito? questo è una puttana di teatro, l'hai capito o no?

Ora sembra che abbia smesso...

... di rallentarsi?

... no, di far teatro proprio.

... Mario?

Ho sentito dire che forse dirigerà il laboratorio e basta.

Ma che laboratorio, di falegnameria? fa i mobili?

Fa il maestro artigiano.

(ride)

Va be'. Io a Nancy ci sono stato quest'anno...

Hai capito? Bob Wilson e Peter Schuman... Be', se ci sei stato quest'anno, non credo che ci fosse niente a Nancy!

A me interessava un certo Gallo che fa un teatro opposto a quello che fai tu, quindi lasciamo stare.

Gallo, italiano?

No, americano.

... italo-americano...

... Un mezzo di Andy Warhol e Bob Wilson, allievo dei due.

Ma Bob Wilson è un giocatore della Lazio... l'ho già detto...

E' un bel libero.

... Come Nanni che è un giocatore della Lazio, è un interno, un libero.

Bravo, però un po' basso

E' un basso libero (ride). Invece Nanni che è un interno bravo e segna punti...

No, Nanni è un mediano di spinta.

Mediano di spinta è ottima per Giancarlo... che si spinge moltissimo...

Va be'. Si stava dicendo che...

Non lo so più (ride)

... Questa storia dell'artista, partendo da Eduardo, che secondo me è importante...

Ah sì! Eduardo De Filippo.

... questa scena all'italiana; perché voglio dire, se ci rimettiamo...

Bisogna intendersi. La scena all'italiana per me è il teatro...

... in una tradizione...

Ma quale tradizione! no, per me il teatro...

... che è il teatro...

E' il teatro... e se no facciamo un'altra cosa, facciamo boxe; no, è teatro, se non facciamo boxe... la tipografia, che cosa è la tipografia?

Ecco, ora...

... la tipografia è 'na cosa; non è che il tipografo faccia la televisione.

Me le dici due parole su questa storia di Eduardo... la scena all'italiana fino a te. Almeno io voglio che quest'artista venga fuori fino in fondo a tutto tondo; perché gli spettacoli tuoi, volere o non, sono a tutto tondo.

Ee...?

... sono a tutto tondo.

(ride)

... a occhielli...

(ride)

... e io anche il ritratto lo voglio pieno, (ride) a tutto tondo. Hai capito?

Come le teste di cazzo, sono.

No, non ti preoccupare, andiamo avanti.

No, quando parlavo, ti dicevo, Miles Davis e allora De Filippo, il più grande attore... Io, per attore, intendo una cosa

molto semplice, intendo questo, un essere umano... perché adesso bisogna parlare un po' seriamente ... per me attore è il poeta fisiologico... ma che arriva a livello proprio da induismo, cioè diventa, a un certo punto, un essere capace di fare miracoli... con la conoscenza... non più con l'arte; cioè il superamento dell'arte, io spero, io cioè, teoricamente, penso questo. Lo so che non ce la farò nella mia vita a farlo, sia come tempo, sia come possibilità, tante cose... talento, tempo e denaro ci vorrebbe; io non ce l'ho, nessuno dei tre.

Comunque arrivare... il poeta fisiologico cioè è una presenza e anche immobile, sola così... che trasmette delle cose, cioè la poesia come essere umano... che quindi confina con la religione; cioè la religione intesa cioè come nel senso... non nel senso (ride) ...intesa veramente come yoghi, intesa come... come sensi, come possibilità umane a livello evolutivo, cioè per avere dieci sensi invece di cinque, cioè al livello proprio fantascientifico. Come l'induismo già lo dà per scontato... quindi a quel livello là... Io, quando parlo di attore... ora però, tenendoci nei nostri tempi ancora e non spostandoci a tre milioni di anni dopo... che così andrà a finire... fra tre milioni di anni,, se non qui, in un altro posto è già avvenuto; il tempo appunto è 'na funzione dello spazio, veramente... Ora Edoardo De Filippo e Miles Davis, o viceversa, Edoardo De Filippo, Miles Davis ecc. ecc. sono questo, cioè hanno... hanno già acquisito la condizione di poeti fisiologici, anche se non sono arrivati al punto di trasmetterti la conoscenza... ti trasmettono ancora l'arte invece della conoscenza.

Però Edoardo De Filippo e Miles Davis, come anche io credo, Pharaoh Sanders e altri che però non so, immagino, sono arrivati a queste condizioni di poesia teatrale; come, per esempio, Perla è arrivata a questa condizione... Carmelo anche... sono arrivati a questa condizione... sono in pochi nel mondo, cinque o sei; però sempre ancora a livello estetico, non ancora a livello conoscitivo... religione come conoscenza ultima. Edoardo De Filippo che ha tradito, come tutti i bravi provinciali, i bravi dialettali, ha tradito completamente il teatro napoletano, cioè ha tradito completamente il teatro all'italiana... l'ha tradotto in lingua italiana, pirandelliana, ha fatto un casino... ah ucciso quel grande genio che era Raffaele Viviani, ha ucciso Petrolini, ha ucciso tutti i grandi, ha ucciso il melodramma, ha ucciso il balletto, ha ucciso tutti quanti. L'ha ucciso però come intenzione, nei testi, nella regia; non li ha uccisi invece come poeta fisiologico... Cioè Edoardo De Filippo, a dispetto suo, non è verista, ma è barocco in scena, anzi è proprio espressionista addirittura, alcune volte... e per questo Edoardo De Filippo è un grande attore all'italiana pur... avendo lui fatto una lotta per distruggere l'attore all'italiana. Ma proprio, lui è 'na condizione lui è proprio una condizione teatrale, una condizione artistica tale per cui è... comunque teatro all'italiana, anche se lui l'ha combattuto. Come ti dicevo prima, Carmelo, che è dannunziano,

ma se recita D'Annunzio prende per il culo D'Annunzio, perché è se stesso teatralmente che si ribella alla cosa; però, lo stesso, recita 'na cosa che ama magari o che non ama... tu te ne accorgi subito. E Perla azzecherà sempre la cosa anche fuori intenzione dell'intelletto; proprio perché hanno raggiunto, o stanno raggiungendo... per amor del cielo, non voglio esaltare 'ste tre persone... sono tre coglioni, tutti e tre, Perla Edoardo e Carmelo; però sono vicini a quella condizione di poeta fisiologico di cui ti parlavo... Come Raffaello... che era la mano che dipingeva, però 'sta mano era tutto se stesso. Mentre Michelangelo era più importante perché ci aveva una mano che scolpiva e un pensiero che lo fermava e nacque il manierismo. Si fermò ai Prigionieri a me interessa forse più Michelangelo, ma comunque... l'ideale sarebbe diventare poeta fisiologico per poi andare molto più avanti e diventare proprio... 'sto poeta che diventa vate, diventa scienza, diventa religione... sta fermo e diventa il mondo. Tu lo capisci... per me questo deve diventare il teatro.

Scusa, io non vorrei interromperti, ma perché sulla scena e perché sulla scena all'italiana?

Te l'ho detto prima... perché sulla scena... perché sulla scena, perché siamo diversi, perché... per non essere ipocriti...

Perché viviamo in un mondo separato.

Sì, io devo testimoniare questa separazione sennò sono uno stronzo.

C'è un podio insomma.

Ci deve essere.

C'è un luogo privilegiato.

Magari! no... malfamato; c'è il casino, cazzo!

... un luogo deputato dove...

... un luogo sputtanato. C'è il casino, ci sta 'o casino; perché devo far finta di essere una donna per bene? sono una puttana, o viceversa, oppure gli spettatori son delle puttane; perché devo far finta di essere uguale? E' sacrosanto finché si fa teatro.

Sì, ma se riuscisse a questo teatro conoscenza...

Cioè... a quest...

... potresti...

No, sì, attento; quando si arriverà a quel punto, non ci sarà più teatro, non ci sarà più arte, ma ci sarà conoscenza, ci sarà collettività, ci sarà tutto un altro tipo di cose; perché non è il teatro che va verso la società, cioè non è il teatro che... fa a meno di se stesso e si mescola con la società, dico società per dire la società momentanea che è il pubblico, ma è la società che non ha più bisogno del teatro. Non solo, ma sarà l'attore che non avrà più bisogno di essere attore, non avrà più bisogno... quest'urgenza... perché basta vivere. Quando non puoi vivere, ti metti sul piedistallo.

Chiarissimo, Scusa se ho tanto insistito.

No, no è perfetto, cioè anzi...

In questa... ecco che qui mi interesserebbe proprio come testimonianza tua, visto che lo ami così, si vede dai tuoi dischi,

dalla recitazione, da come stai in scena, da quello che porti, una tua testimonianza sui tuoi rapporti con Napoli e con quei geni napoletani, romani che sono appunto Raffaele Viviani, Petrolini e, se vuoi, anche il melodramma.

Guarda, il melodramma appartiene a Perla; infatti è lei che me lo ha fatto capire...

Insomma vorrei sapere che cosa significa per te la scena all'italiana. Perché, ti ripeto, visto che noi abbiamo questa avanguardia, teatro di avanguardia, Eti 2, ricerca ecc... secondo me il tuo è un teatro che non è d'avanguardia. Fra l'altro anche come costi, come circuito... quale avanguardia. Mi sembra che il tuo sia uno dei pochi teatri aristocratici che ci sia in Italia anche... in che senso di avanguardia, gerarchicamente insomma.

Sono perfettamente d'accordo con te.

Come ti ricolleggi...

... alla tradizione?

Ecco, per una volta perdona un excursus storicistico, storia tua personale, appunto di odio amore con una scena. Non so, ti piace Visconti, per esempio?

No, per amor del cielo. Quando io parlo di teatro all'italiana... per me teatro all'italiana è... primo, non è Visconti, non è Strheler, non è Squarzina, non è Enriquez; non sono tutti quelli che fanno teatro in Italia.

Ecco...

Io, quando parlo di teatro all'italiana, parlo di teatro come coscienza di separazione e cioè parlo di teatro all'italiana come edificio... parlo di Palladio, del Palladio; non sto parlando assolutamente di Visconti e dei teatranti all'italiana; non parlo dei teatranti italiani, io parlo del teatro, cioè dell'edificio italiano.

Sembra che, a furia di girarci intorno, le cose adesso vengano fuori con una chiarezza esemplare.

Sì, in effetti è talmente semplice la cosa; basterebbe essere un po' onesti.

La domanda era concepita male. Quali sono le influenze dentro di te, i tuoi rapporti con Napoli e con una certa tradizione di stare in scena...

Sì.

... Totò, Petrolini, Viviani...

Ah... ora sì. Quello, invece quando io parlo di teatro...

E' un rapporto di umori...

Sì, certo.

A Salerno stesso mi hanno chiesto: ma quest'uomo che rapporto ha con Napoli? e volevano dibattiti.

Non ti sei dibattuto? (voce in falsetto)... No, il fatto è questo cioè ecco, invece... il teatro all'italiana è la Fenice, la Scala e San Carlo; poi Petrolini, Raffaele Viviani, Totò... perché loro erano artisti che stavano su un palcoscenico e recitavano. Ora, a parte questa cosa qua, parlare dell'arte scenica di Petrolini, di Totò, di un Viviani è abbastanza difficile.

No, personalmente con te; quali umori hai recepito...

Ah! con me... guarda io, per esempio...

Che cosa recuperi tu?

Da loro nulla, assolutamente nulla da un punto di vista tecnico; perché anzi io, per esempio, io mi rifaccio a Schönberg... che è quanto di più diverso possa essere da loro. Loro hanno degli umori appunto presi proprio dalla base ecc.; io invece son partito dall'alto e sto facendo proprio assolutamente proprio il tragitto all'incontrario.

Ma lo stai facendo...

Sì, lo sto facendo.

C'è un recupero di Totò... il prossimo spettacolo che vuoi fare...

... Lo sto percorrendo. Mentre loro son partiti dalla base e son arrivati, magari verso la vecchiaia a strane cose; per esempio Totò ha fatto quella cazzata con Pasolini, oppure Viviani credeva di essere arrivato a chissà quali possibilità socio-politiche... lo stesso, Petrolini. Io però ci ho un rapporto con loro appunto all'italiana, ma non tecnico, assolutamente. Per esempio a me Petrolini... caso strano, tutti gli attori più biechi, più cani si rifanno a Petrolini. Potrei portare esempi, ma è antipatico fare dei nomi. Hai capito? Io però c'ho un rapporto con loro al livello del discorso che facevano; cioè che loro avevano la coscienza della propria diversità. Anche perché a quel periodo Raffaele Viviani e la sua compagnia erano, secondo l'opinione pubblica, ricchioni, puttane e delinquenti. Lo stesso Totò... la stessa cosa e Petrolini lo stesso. Cioè erano considerati... appunto gli davano lo spazio come elemosina ancora a loro; loro erano ancora in questa accezione, anche se erano nel '900 non avevano preso coscienza di certi fatti.

Il rapporto appunto con loro è soltanto un rapporto di coscienza di diversità; loro erano coscienti perfetti di essere diversi dagli altri. Non solo, poi anche esageravano... non esageravano... erano talmente pieni di questo concetto, talmente coscienti... questo concetto, che anche nella vita, nelle cose, erano delle persone... proprio erano attori sempre... delle persone meravigliose, in senso negativo.

Non voglio stancarti troppo, l'ultima domanda. Ma tu stai qui a Marigliano, no? sei quasi accanto a Napoli, c'è una tradizione, la sceneggiata, quindi qualcosa hai...

Sì, sì c'ho un progetto, c'ho un progetto. Te lo dico subito, senza peli sulla lingua.

Se puoi fare anche una piccola storia...

Ti dico il progetto qual'è. Son due anni che sto maturando il progetto di creare... a livello immaginario, cioè... partendo dalla base, ma partendo dall'alto... guarda non è una cazzata; partendo dalla base, ma partendo dall'alto perché non è possibile... cioè la base oggi non ci offre una possibilità, bisogna noi stimolarla la possibilità; appunto dico, partendo dalla base, ma partendo dall'alto. Voglio diventare Shakespeare, non so se riesco ad essere chiaro. Voglio assolutamente che i nostri spet-

tacoli, il nostro prossimo spettacolo, quello di... l'altro giorno che, te lo dicevo, pure deve essere applaudito a Nola a Brusciiano, a Marigliano e fischiato a Parigi, a Roma e a Londra. Cioè voglio creare, voglio creare, devo, sono arrivato alla maturità di poterlo fare, un teatro dalla base che non sia commerciale, che non sia pseudo popolare, ma che sia autentico. Io devo essere loro e loro devono essere me, quando io sono in scena. Ma questo proprio come ultimo paradosso di quella diversità di cui ti parlavo; come ribadire quella diversità.

Una sfida tua...

No, non è una sfida; è soltanto per insegnare al Partito Comunista che c'è un tipo di politica completamente diverso da seguire e c'è la base autentica, c'è il decentramento, ma non deve essere un fatto demagogico, non deve essere un fatto speculativo il decentramento, né colonialista; il decentramento deve essere soltanto... essere nati, a livello geografico e storico in un posto... emigrare, magari e poi, tornare. Io sono emigrato, sono emigrante. Lo stesso a Roma ero emigrante... tornare qui, trovarmi il mio punto di incontro, che ci deve essere il punto di incontro col sud, ... con tutto il mondo ci sta... e esaltarli, esaltarli in un senso però non consolatorio appunto, ma diagnostico di cui si parlava prima. Voglio mostrargli i loro tumori con le risate, hai capito? Devo essere loro stessi in scena, però sempre in scena; perché l'artista deve sempre stare in scena. E' un progetto molto presuntuoso, forse ci impiego venti anni. E non ho cominciato né con Zappatore, né con King Lacreme, è stata una preparazione 'sti spettacoli, è stato un passaggio dal Macbeth al Charlie Parker; che poi, l'altro giorno, tutti quanti dicevano: perché ti sei messo a fa 'ste sceneggiate di merda, alcuni, capito? e questo qua «O Zappatore», è solo un passaggio per fare completamente 'sto tipo di cose. Voglio essere Shakespeare, hai capito in che senso parlavo di Shakespeare non nel senso della poesia... dal momento che Shakespeare era appunto la risultante, al livello di trama, a livello quindi anche soltanto superficiale, però già importantissimo, del suo tempo, dei suoi spettatori. Io ho cercato il connettivo della comicità, però non nel senso di Totò, di questi qua... che era la comicità ammiccante ecc. ecc. ... come modalità di comicità, ma il mio connettivo con loro; il nostro capirci sarà la comicità, poi saranno cazzi loro. Li metterò in palcoscenico senza farli salire: No, stai lì, perché non sai recitare, ti recito io. Hai capito?

No, fino a un certo punto... il finale...

Ti recito io... lo recito io al pubblico e tu devi... devi (con voce in falsetto)

E come li fai salire in palcoscenico?

Sono io che salgo a loro nome.

Ah! ecco.

Nel segno di una partecipazione di base

ENRICO CRISPOLTI

L'esperienza condotta da Dalisi è rilevante, a mio parere, non soltanto per quella prospettiva di capovolgimento della « routine » progettistica nella negazione delle pregiudiziali razionalistiche, per quel suo anteporre insomma le esigenze di base come determinante delle ragioni della progettazione (che diviene quindi un fatto aperto, quanto spontaneo, anziché essere canone predeterminante la realtà architettonica), ma proprio anche per offrirsi come un'ipotesi metodologicamente valida di una prospettiva di fruizione non elitaria, bensì appunto di partecipazione di base, della comunicazione figurale: che è il traguardo di una gestione democratica della cultura anche detta « artistica ».

I momenti di una tale gestione sono diversi. Anzitutto quello della divulgazione, o meglio dell'informazione, che si compie attraverso i mezzi di comunicazione di massa, e che riguarda soprattutto la storia della cultura artistica: è colonialistico e paternalistico concepire un « décalage » di qualità culturale nell'atto della divulgazione, insomma una cultura inferiore per il popolo; e ciò sia a livello informativo, sia a livello creativo. Il problema di una informazione di massa sui dati del patrimonio della cultura artistica storica (intesa questa dal passato più remoto ai fatti più recenti) è quello proprio di veicolare tali informazioni nella loro originaria integrità in canali di massa (anzitutto attraverso la scuola, e attraverso le istituzioni culturali, i musei, ecc., i quali ultimi vanno intesi come servizi culturali pubblici, e non quali luoghi di mera conservazione fisica delle opere), anziché di inventare una mistificazione divulgativa

di tali informazioni, cioè una loro sostanziale riduzione qualitativa.

La difesa di un luogo di cultura elitario, quale per eccellenza il museo tradizionale (nato come mero ampliamento e accessibilità pubblica della raccolta privata regale o patrizia), con le proprie informazioni riservate, e conseguentemente la difesa del pregiudizio dell'inaccessibilità e incomprendibilità della cultura artistica, specie la più recente (la più attualisticamente problematica e provocatoria) è un modo tipico di difesa classista reazionaria del patrimonio culturale-artistico.

E' operazione sostanzialmente borbonica, antidemocratica. Il mito dell'incomprendibilità dell'avanguardia è sostenuto infatti proprio dalla cultura borghese, che, attraverso appunto la dichiarazione d'incomprendibilità, distanza e frustra ogni tentativo di apertura sociale da parte dell'avanguardia stessa, ne isola i contenuti rivoluzionari, e li rende innocui nella loro carica di provazione problematica attualistica. La distanza fra la cultura artistica storica e la stessa cultura artistica d'avanguardia attuale, da una parte, e la massa e la realtà sociale, dall'altra, è una distanza non tanto d'incomprendibilità di contenuti e di fenomenologia semiologica, quanto soprattutto di informazione: ed è una distanza gestita in senso antidemocratico (quale frutto cioè di un preciso disegno politico sostanzialmente conservatore) dalla classe dominante. Tipico esempio in Italia la gestione del mezzo televisivo quanto anche all'informazione di cultura artistica: ammesso, ed anche abbastanza estesamente, per tutto ciò che rientri in una esibizione puramente esornativa, priva di qualsiasi realtà problematica (storica o attuale), precluso invece ad ogni prospettiva di sollecitazione appunto problematica e di effettiva promozione conoscitiva. Naturalmente la ragione pretestuale addotta è appunto l'incomprendibilità (stabilita « a priori » naturalmente, e non certo verificata in modo statistico) di ogni proposizione non piattamente aproblematica e qualunquistica. La tradizione elitaria della cultura umanistica viene cioè strumentalizzata dal potere borghese e capitalistico come gestione privativa della cultura, in senso antidemocratico e antisociale.

Ma, se è colonialistico e paternalistico (come appunto

nella gestione borghese e capitalistica della cultura) concepire un « décalage » di qualità culturale nell'atto della divulgazione, altrettanto lo è di programmarlo in senso creativo: cioè di immaginare una fenomenologia culturale per il « popolo », un'arte per il popolo, immaginare insomma a tavolino una comprensibilità popolare, stabilire dunque in fondo elitariamente i modi di una cultura popolare. Il senso dell'informazione di massa senza « décalage » qualitativo è proprio quello di rispettare in pieno la capacità di ricezione informativa della massa, nell'attesa del momento creativo rappresentato dalla sua risposta: in attesa cioè delle informazioni di ritorno, quelle della creatività della massa stessa, che sole possono assurgere ad un plausibile titolo di cultura autenticamente popolare.

E' chiaro che parlare di massa, è fare astrazione da una realtà sociologica, di volta in volta soltanto qualificabile. E tuttavia mi sembra sufficiente avvertire la necessità di sollecitare una creatività di base. L'arte popolare oggi è tale creatività di base, verificabile persino nella risposta alle sollecitazioni inizialmente unilaterali dei « mass media ». E ogni ipotesi autentica ed effettuale, anziché meramente intellettualistica di comunicazione popolare, di massa, anche a livello estetico, non potrà prescindere da tale creatività, il cui patrimonio è ampissimo e profondo, e la cui fenomenologia è la più ricca ed inaspettata.

L'operazione compiuta da Dalisi al Rione Traiano di Napoli è un'occasione di rapporto con tale creatività, di sua sollecitazione: è informativa e formativa a un tempo, ma soprattutto è giustamente partecipativa. Ed è importante che si sia svolta non nel chiuso di quattro mura (come quelle della scuola tradizionale, privativa ed elitaria), ma nella strada e comunque entro un campo urbano, esattamente entro il campo di un quartiere sottoproletario napoletano, proponendo continuamente termini di riscontro con tale orizzonte. E' chiaro infatti che per l'operatore estetico il campo urbano resta un luogo primario del proprio rapporto sociale, decisamente alternativo a quello delle strutture tradizionali di circolazione della comunicazione estetica (squisitamente elitarie: galleria d'arte, collezione privata, museo). Soltanto un rapporto profondo con il campo urbano sociale renderà partecipe l'operatore estetico di una

dialettica di base, delle domande di quella creatività di base, con la quale, per uscire dal proprio isolamento culturale (e dalla propria conseguente prigione classista), dovrà fare i conti, alla quale e della quale è chiamato a partecipare. La sua autentica socialità si misurerà proprio nel campo urbano sociale.

Le esperienze più intelligenti fra quante ne ha proposte di fatto « Volterra 73 » lo scorso anno possono essere indicative, preliminarmente almeno, al riguardo. Se l'operatore estetico vorrà uscire dai suoi limiti attuali di produttore di oggetti di consumo estetico (condizione non elusa, anzi singolarmente accelerata ed accentuata dall'« arte povera », quanto dal « comportamento » e dalla « body art », subito infatti mercificati nel documento fotografico, ecc.), e comunque di produttore di strumenti di una comunicazione estetica meramente elitaria, dovrà impegnarsi dapprima in una dimensione di rapporto urbano e sociale, attraverso un allargamento del proprio campo di esibizione, quindi - e soprattutto - essere disposto a dialogare con la risposta di base, che indubbiamente quella sua provocazione (che è giusto sia tale) verrà a determinare, pur volendo condurre un discorso pittorescamente populista, è chiaro che all'urbano sociale non si potrà dare il significato riduttivo di soltanto condizione sottoproletaria. Sarebbe scorretto tuttavia escludere tale condizione dell'urbano sociale stesso. Del resto il problema non è tanto di ordine demagogico, quanto di natura metodologica, ed è proprio indispensabile che sia metodologicamente chiaro e corretto, per non ricadere nel colonialismo e nel paternalismo tradizionale.

A questo punto è evidente che, al di là dei risultati della sua esperienza (che si può essere infine tentati di considerare anche sotto il profilo dell'oggetto estetico, e magari del consumo estetico dell'oggetto), il lavoro svolto da Dalisi al Traiano, e testimoniato in questo libro, offre appunto delle indicazioni metodologiche, ben distanti dal piano di un'avventurosa evasione populista. Un lavoro che intanto è già partecipazione creativa di base da parte di un operatore estetico. Ed un lavoro che, va sottolineato, se rappresenta una delle maggiori esperienze culturali, umane e politiche per il giovane architetto napoletano, vale tuttavia non chiu-

so in se stesso, bensì come occasione sintomatica (certamente la più clamorosa) di un esercizio fattuale di proposizioni metodologiche che Dalisi ha elaborato da parecchi anni, e che costituiscono il suo compiuto apporto teorico al dibattito della cultura architettonica attuale.

L'esperienza testimoniata in questo tracciato è appunto riassunta nella sua immediatezza per iscriversi in un quadro di azione culturale più ampio, le cui prime ma basilari delineazioni sono proprio nella ricerca architettonica di Dalisi, altrettanto che nella sua riflessione teorica. Una riflessione che per una corretta collocazione dell'esperienza testimoniata in queste pagine va tenuta dunque presente, e credo doveroso quindi brevemente richiamarla qui io stesso, anche se non può che restare affidata, nella sua lettera, ad altri testi come i volumi *Forma (intervallo) Spazio*, apparso nel 1967 (Stamperia Napoletana), e *L'Architettura della Imprevedibilità*, pubblicato nel 1970 (Argalia, Urbino), oltre che a qualche testo in « Casabella », fra il 1972 e il '73 (nn. 365, 368-369, 373, 382), e ad un intervento nel convegno Busnelli a Misinto *Industrial Design, teoria e pratica nella prospettiva degli anni '70*, pubblicato nei relativi atti, ed ora per esempio nel primo fascicolo della nuovissima rivista napoletana « Che ».

Un'esperienza che di per sé dà luogo ad esiti di « arte popolare », più o meno partecipata da parte di un operatore estetico come Dalisi. Del resto sarà bene tener presente che l'« arte popolare » è inesauribile, e forse indefinibile in quanto fenomenologia. Ma un'esperienza, si diceva, che vale appunto nelle implicazioni metodologiche, al di là della produzione di oggetti. E sono implicazioni metodologiche estensive rispetto alle formulazioni teoriche di base della ricerca di Dalisi.

In uno dei suoi articoli in « Casabella » dedicato al Traiano (n. 373) si legge: « Certamente diverso sarebbe stato il disegno del quartiere e dei tipi edilizi se i progettisti fossero andati a vivere parte della propria esistenza tra gente simile agli attuali abitanti del Traiano. Ma, probabilmente, il risultato più saliente sarebbe stato il totale sconvolgimento dell'immagine dello spazio urbano e dell'architettura che ora circola nella coscienza degli urbanisti e degli architetti e non solo di quelli che vi operano, e la conseguenza più

decisiva sarebbe stata la modifica dei modi di lavoro e di impegno degli architetti ». E l'accusa è precisa: « Alla stesura di progetto del quartiere coordinato costruito da più Enti nel 1958-60, parteciparono più di 40 architetti italiani. Le condizioni allucinanti in cui si trova il quartiere (50.000 abitanti), quasi mai vengono addebitate agli architetti ed alle poetiche che ne animarono l'opera. Eppure si trattava di una occasione per studiare dal vivo le connessioni tra spazio architettonico e società, nonché la reale portata delle tecniche di intervento e dei metodi di progettazione. Come al solito, l'incarico fu accolto ed espletato come una operazione puramente professionale: guadagno ed occasione per disegnare dei « buoni » edifici. Terminata la prima parte dell'operazione, il Rione fu abbandonato a se stesso e, parallelamente, gli architetti si disinteressarono della sua sorte. Eppure non si tratta soltanto di battere i pugni sul tavolo perché si realizzino le attrezzature progettate e sia eliminato il pericolo dei valloni che lo attraversano: le disfunzioni sono più profonde e numerose, mentre le tecniche di analisi e di intervento mostrano di essere invecchiate, come invecchiata è la figura sociale dell'architetto ».

L'esperienza del Traiano si pone dunque nella ricerca di Dalisi come momento nuovo di sollecitazione creativa nel rapporto con i bambini sottoproletari, tuttavia nel quadro più ampio di una verifica di utenza di un prodotto architettonico, per eccellenza in questo caso sociale, e della denuncia invece, della sua astrattezza sociale, psicologica, umana.

D'altra parte proprio l'analisi del rapporto ambientale didattico è stata una delle prime preoccupazioni teoriche della ricerca di Dalisi, e ne è rimasta una costante d'interesse che giustifica lo stesso impegno nel Traiano, nato non a caso dal progetto di un asilo. Ed è significativo che egli nelle pagine di *Forma (intervallo) Spazio* abbia collegato immediatamente la prassi educativa con la cognizione della dimensione urbana, cioè sociale. « E' ambiente didattico tutto ciò che riesca a creare sollecitazioni nella sfera della interpretazione educativa. Soltanto un clima in cui viga la norma statuita ed accettata dalla « media » in ufficialità, tutto ciò che è e tende ad essere intellettualistico e grammatiale, è antieducativo (e, va considerato come esterno).

Quindi la città, la società (l'esterno secondo il buonsenso) è veramente l'interno, ciò che è al centro, la fucina da cui ogni interesse diventa vitale e teso al rinnovamento, ciò che richiede continua creatività, continua tensione che rinnova. (...). La città come ambiente educativo, rientra nell'esigenza di concepire l'educazione come un diretto e completo confronto con la realtà. (...). L'uomo non può conoscere se stesso se non proiettandosi nella « città » così il fanciullo non si svilupperà in maniera integrata, superando ogni forma educativa di tipo intellettualistico, se non abituandosi a « sentirsi » come facente parte della intera dinamica della città » (pp. 55-57).

Concludendo sulla forma architettonica dello spazio didattico: « Semanticità dell'architettura significherà in questo caso eloquente espressione della polivalente usufruibilità d'uno stesso spazio. Alla « didattica sperimentale » corrisponderà uno « spazio sperimentale » che si prova, si ricostruisce e si forma attraverso un'attiva collaborazione tra architetto e didatta. La forma la si ritiene come un momento dell'esperienza e di per se stessa un esperimento, o meglio come una somma di esperimenti. In tutto ciò il termine flessibilità avrebbe un'importanza basilare se non fosse per la notevole carica di ambiguità e di indeterminazione che porta con sé. (...). Accanto all'esigenza di esprimere la didattica come attivo, vivo e libero processo di rapporti didattici, lo spazio architettonico (scavalcando il termine tipologia) si esprime come libero ed attivo processo di formazione e di articolazione di spazi » (pp. 132-133).

Non è che un momento fenomenologico dell'attenzione ad una risposta di base. Un momento fenomenologico di un'architettura di "partecipazione". « Se "partecipazione" significa "rapporto" », ha scritto Dalisi altra volta in "Casabella" (n. 368-369), « l'architettura di partecipazione nasce nel momento in cui si costituisce come occasione e strumento di rapporti sociali. A tal fine oltre l'uso tutto può divenire strumento di partecipazione: la costruzione, la progettazione, le analisi preparatorie, le decisioni sui contenuti e gli obiettivi dell'architettura. (...) La partecipazione è una finestra spalancata nel mondo che rinnova il senso stesso dell'architettura, che modifica i modi della ricerca e mentre richiede strumenti nuovi, cambia i tempi e i me-

todi delle analisi, dei progetti, del costruire. La partecipazione nasce prima della stesura di un progetto e si protrae, a costruzione finita, nelle vicende dell'uso, nelle numerose tappe della gestione formale ed organizzativa dello spazio fisico». La partecipazione è appunto un modo per l'operatore culturale di corrispondere ad una creatività di base, di dividerla, promuoverla e finalizzarla non in senso eteronomo. E l'architettura di partecipazione propone un radicale capovolgimento dei termini proposti dal professionismo architettonico razionalfunzionalista.

Tutto il volume *L'Architettura della Imprevedibilità*, che è fondamentale per intendere il pensiero di Dalisi, è teso alla motivazione teorica di tale capovolgimento: « il centro dell'intero discorso è l'immensa fertilità del termine "imprevedibile" che sembra racchiudere in tutto o in parte i seguenti altri già in sé tanto inclusivi (discontinuità, flessibilità, disordine, funzione, controllo, sviluppo, processo, politica, geometria, ecc. ecc.) », e « una struttura per l'imprevedibilità è un'aspirazione ad ottenere la massima "aderenza" possibile con la "realtà" e insieme la garanzia di non esserne invischiati » (pp. 18-19).

Dalisi rifiuta una concezione autosufficiente dell'architettura astratta « dalle pressioni della condizione attuale della storia », sottolinea il valore delle « varianti » rispetto alle « invarianti » (pp. 24-25), e che « la ricerca per un nuovo codice dell'architettura passa nel vivo delle varianti, l'ordine e la chiarezza vanno trovate attraverso uno sviluppo che può dare soltanto la difficile legge del disordine (creativo) » (p. 18). « Con architettura intendiamo », precisa, « non soltanto l'oggetto fisico o la struttura dello spazio cui esso allude, ma piuttosto la connessione tra questa struttura ed il livello di coscienza che si manifesta nei confronti di tutti i problemi che direttamente od indirettamente hanno a che fare con una concretizzazione architettonica » (p. 27). E dunque « l'architettura assume le funzioni di punti cerniera, quale momento di coagulazione del processo; essa è la solidificazione, la quantificazione dei momenti di discontinuità dello sviluppo urbanistico, in quanto tale tende a rispecchiarne tutta la problematica. (...) Infatti è posto al centro dell'interesse l'insieme delle contraddizioni, delle anomalie, delle congestioni e della logica delle trasformazioni

casuali degli impatti spontanei delle città, delle bidonvilles, delle periferie, delle stratificazioni speculative e programmate, del caos dello spazio pubblicitario; in sintesi tutto ciò è intorno all'immagine del "disordine", che corrisponde (per il momento in prima approssimazione soltanto) allo spazio attraverso cui il popolo ritrova la sua complessa, dinamica dimensione, entro la quale, a mo' di contrapposizione sia collocabile l'azione programmata e l'espressione del singolo. In questo l'architettura, l'evento formale emergente assume il suo ruolo concreto, storicamente determinante e simbolicamente efficiente » (pp. 35-36).

Ed ugualmente in dimensione urbanistica: « Sono infatti proprio le contraddizioni, le "impossibilità", i limiti a segnare i passaggi da fare, i legami da trovare, le linee di sviluppo da percorrere. Occorre essere più che mai puntuali nella critica di tutti i ripiegamenti più interni che presenta "questa" condizione e scoprirne la vena nascosta. L'aspirazione va confrontata con la contraddizione: la dimensione dell'una si misura nella critica dell'altra ed inversamente. Così l'urbanistica studia i complessi rapporti tra la logica dei comportamenti sociali e le invisibili strutture di uno spazio fisico cui alludono, malgrado tutto, le formazioni occasionali ed il disordine; studia i significati che assumono a livello sociopsicologico, le forme caotiche e contraddittorie, le leggi che unificano l'estrema mobilità delle varianti e la illusorietà delle costanti. Sviluppando potere di riflessione su se stessa, creerà quella condizione essenziale per il passaggio, non ancora effettuato, da una pratica urbana dimensionata sulla prospettiva dell'architettura, tipica del mondo pre-industriale, ad una prassi sociale capace di coinvolgere l'intera società » (p. 46).

E così una corretta impostazione urbanistica « è quella che considera una data realtà come un sistema in divenire in cui il gioco delle variabili e delle costanti si tramuta nel tempo senza che interessi molto il loro equilibrio e la soluzione definitiva dei problemi. In questa ipotesi il piano stesso è impostato come un processo che "conduce" la realtà in sviluppo. Il piano processo, pur stabilendo dei punti fissi, delle tappe da raggiungere in un dato tempo e con dati mezzi, lascia l'intera impostazione aperta su di una progressione di interventi che non può essere configurata per

intero, ma che ha un largo margine di apertura. Pur essendo impostata ugualmente su basi razionali, le conseguenze di un simile atteggiamento sono enormi. Il primo momento, quello dell'analisi, non si limita alla fase conoscitiva iniziale ma si distende lungo tutto l'arco della ricerca delle previsioni e della conduzione amministrativa. Infatti rappresenta il sistema attraverso cui si esplica l'azione conoscitiva che è essa stessa un processo strettamente integrato con quello che formula le ipotesi e con quello che le attua. Ciò a tal punto che le attuazioni ad esempio costituiscono un indispensabile strumento per la conoscenza come lo è, per parte sua, il lavoro di organizzazione delle previsioni e degli interventi » (pp. 48-49). E' una urbanistica di partecipazione.

E ritorna allora il discorso centrale sul concetto di flessibilità, « come potenziale generativo della forma », il discorso su « una struttura della flessibilità ». Se la struttura è « forza di coesione che garantisce, attraverso leggi, la continuità dei rapporti e dei significati delle varie parti di cui è costituita », ed essa « si manifesta sempre come una gerarchia interna », « la flessibilità propone, al limite, l'assurdo di una struttura priva di gerarchia tra le parti » (p. 100). « Se lo studio sulle strutture flessibili darà i risultati che si spera, sarà possibile cogliere un nuovo senso di unità entro il quale collocare la disunità, e costruire una logica della continuità ove collocare invece la discontinuità e determinare un ordine che possa accogliere il disordine, una prevedibilità che contenga un'alta aliquota di imprevedibilità » (p. 102).

E si propone il traguardo della « discontinuità » e della « inclusività »: « Il fallimento del principio di esclusione, ha introdotto la idea dello spazio flessibile e di integrazione delle funzioni e, con maggiore coerenza con tutto quanto si andava costruendo in epistemologia, si è sviluppato il principio di inclusione. Cioè una struttura può contenerne altre, una funzione altre funzioni, i tipi edilizia una varietà di sottotipi, e, quello che è più problematico ma più importante, il particolare può contenere il generale. Cioè l'inclusione colma i limiti della discontinuità, giacché un oggetto "contiene" tutti gli altri attraverso la relazione che lo lega ad essi (Whithead). Il che, io credo [sottolinea Dalisi] costituisce il massimo punto di coerenza del "movimento mo-

derno". Il tempo si vince nella totalità dello spazio e la totalità dello spazio si ottiene condensandolo in un unico segmento, limitato e controllabile, da cui si esce spostandosi con una certa aliquota di indeterminatezza, in un altro tipo di segmento. L'isolamento della monade si supera nel senso che ognuna "include" reciprocamente le altre. Così ogni segmento, tramite i suoi legami, tramite i modi coi quali si lega al resto, al passato ed al futuro, deve contenere l'immagine della globalità. E' forse l'unica condizione, l'unica ipotesi possibile per superare i limiti di tipo scientifico » (p. 133).

« Un segno », dice ancora Dalisi, « pur essendo una unità a sé, acquista il suo senso soltanto in un contesto, cioè è tale soltanto in quanto parte di un insieme, rispetto al quale rappresenta una "mutazione" ». Il segno è dunque « mutazione », e una struttura è « un sistema coordinato di mutazioni ». Cioè la struttura va considerata « attraverso la prospettiva del suo ambiente » (pp. 137-138). E Dalisi rifiuta la geometria nel suo « aspetto meccanico puramente esteriore », attraverso il quale è « fin troppo agevole » pervenire « ad un equilibrio di forme ovviamente astratte »: il che « significa soltanto giocare con dei comodi involucri ». E ricorda invece che Jung « insegna la grande importanza conoscitiva che hanno le strutture geometriche dei sogni per risalire alle condizioni psicologiche dell'individuo ed alle strutture dell'inconscio collettivo » (p. 139).

La prospettiva che Dalisi suggerisce è quella di una « geometria dell'imprevedibilità », di una « possibile legge dell'imprevedibilità ». « Bisogna distinguere tra uso delle forme geometriche ed uso della geometria. Le esperienze attuali che utilizzano vistosamente il cubo, il cilindro e la sfera fanno tutt'altro che dell'autentica geometria. L'uso di forme topologiche pone termini nuovi nei confronti del processo compositivo, il che corrisponde al superamento della figura esaltando invece i procedimenti. La vistosa ostentazione di forme euclidee, oggi è tanto più mistificante quanto più la stessa geometria da un pezzo se ne è allontanata, spostando il suo centro di interesse dalla figura al processo geometrico. Un cubo ed una sfera, un ellissoide ed un tetraedro sono provvisti delle stesse proprietà topologiche. Il salto qualitativo è di altra natura, implica un diverso or-

dine nella continuità delle connessioni tra i punti della figura. Questo si riflette per intero sull'uomo contemporaneo per il quale le forme euclidee hanno perduto ogni connotazione originaria. Egli si va facendo sensibile ad altri tipi di immagine » (pp. 142-143). « Il progettista ed il geometra si servono dello stesso campo, solo, mentre questi lo restringe operando su scelte precise, il progettista opera su di un notevole grado di ambiguità che conserva anche quando il progetto è bello e definito: direi che la struttura geometrica sulla quale opera l'architetto è l'insieme di molte interpretazioni geometriche in rapporto tra di loro, forse di tutte le interpretazioni possibili messe insieme » (p. 144). « La geometria non è quindi una struttura portante né rappresenta una sezione della progettazione, è come il negativo di ciò che debbo ottenere, è come se mi avvalessi di una serie di operazioni utilizzando uno schermo che mi intercetta le cose che stabiliscono di volta in volta e che con lo schermo hanno un rapporto indiretto od inverso. Il pericolo di chi si accinge alla progettazione è la identificazione delle operazioni con le « immagini » da esse prodotte » (p. 145).

Dalisi propone « l'uso di contrassegni, opportunamente studiati », che « permetterà di distinguere i vari campi nei vari modi coi quali avverrà lo sviluppo e la conseguente caratterizzazione successiva, forse anche nei tempi nei quali si realizzeranno. Una geometria siffatta (una sorta di geometria generativa) permette varie possibilità di prefigurazioni. I disegni rappresentano la fase entro la quale è regolato il meccanismo, essi vengono modificati nel tempo, assieme allo sviluppo del progetto e dell'opera nella sua realizzazione e gestione. I contrassegni possono anche cambiare di posizione e le assialità spostarsi lasciando una traccia di quello che è stato nelle varie tappe » (p. 150). E parla di « una sorta di microgeometria (o geometria potenziale) ». « Questo sistema ha lo scopo di "figurare" geometricamente l'idea del "contrassegno" che caratterizza e rende dinamicamente in forma di processo, di leggi geometriche in sviluppo, la geometria euclidea. Ora, la geometria non è rappresentata dallo spazio racchiuso in piani, spigoli e curve, ma dalle leggi che regolano i rapporti tra i punti, le rette, i piani, ecc., ed il valore che essi tendono ad assu-

mere in funzione di certi presupposti iniziali (mentre, per la geometria euclidea, dalla spezzata alla curva vi è un salto qualitativo che si colma con un passaggio al limite, per la topologia la spezzata e la curva sono simili). Per noi ora valgono le « leggi » che regolano la discontinuità nel passaggio da una legge all'altra. La topologia, ad esempio, spinge la propria osservazione alla discontinuità che si genera tramite delle operazioni effettive (il raddrizzamento di una curva non colma una discontinuità, mentre il taglio e l'incollaggio la rappresentano) e studia quindi la discontinuità tra processi elementari » (pp. 154-155).

Concludendo: « Quello che insomma preme sottolineare è la possibilità dell'individuazione di una forma logica che regola la struttura geometrica di una composizione nelle sue trasformazioni, nella discontinuità, nelle interruzioni, nei confini di una regola, nella forza di propagazione e nella capacità di coesistenza e di sovrapposizione » (pagina 155).

Ciò che preme garantire è dunque la massima flessibilità attraverso una metodologia che permetta un grado di controllo dell'imprevedibilità: intesa come condizione ottimale di aderenza ad una realtà intimamente processuale. « Il nostro schizzo iniziale », ci dice ancora Dalisi nel suo volume *L'Architettura della Imprevedibilità*, deve quindi « essere a più riprese e sotto molti aspetti "controvertibile", o meglio incontrovertibile soltanto lungo certe direzioni, lungo certe linee di sutura, di mutazione, di sviluppo » (p. 156).

Come si vede l'esperienza del Traiano per Dalisi è un momento di verifica e di ulteriore riflessione metodologica nel quadro di un'impostazione di ricerca sufficientemente ben delineato, e più ampio, nel senso che l'esperienza stessa del rapporto di lavoro con una partecipazione di base così prepotentemente esplicita come quella dei bambini sottoproletari si colloca quale momento complementare di un quadro metodologico le cui connessioni portanti intendono intervenire direttamente nel contesto teorico della progettazione architettonica e del confronto urbanistico.

Quell'esperienza è dimostrata nelle pagine di questo libro a livello d'immediatezza di diario, nel quale alla registrazione aneddotica corrispondono continue annotazioni di

deduzioni metodologiche, secondo del resto una precisa impostazione della ricerca di Dalisi: quella di privilegiare il « fare » sull'astratta teorizzazione. I piani di rapporto delle deduzioni metodologiche sono diversi, connessi tuttavia attraverso l'« inclusività » che tanto preme a Dalisi. Il piano politico, anzitutto, raggiunto tuttavia attraverso il sociale. Il sociale precede il politico, per Dalisi, per il quale l'architettura è occasione anzitutto appunto di un consistente rapporto sociale. Il piano pedagogico, sul quale incide profondamente il riscatto della creatività. Il piano culturale specifico, cioè sia della cultura figurale nella sua globalità, attraverso l'attualissimo riscatto di tecniche povere (intese nella loro autenticità originaria, anziché nei limiti elitari dell'« arte povera »), sia della cultura architettonica, come esigenza radicale di una partecipazione interdisciplinare e di una modalità intimamente processuale, anziché riduzione in un astratto e statico specifico, e quindi di un rovesciamento dei limiti elitari tradizionali (anche « moderni » ovviamente) del fare architettura e del fruirne. Infine, ma non ultimo, il piano esistenziale proprio come deduzione ad una « poetica » indubbiamente anche molto personale, un aspetto della quale è la creazione, che è tutta di Dalisi, di oggetti in cartapesta.

I rimandi appunto sono continui. Se « fugge la dimensione politica della creatività », essa è tuttavia « un varco obbligato per ogni obiettivo di promozione, di lotta, di trasformazione ». L'azione di « animazione » mira a « suscitare interesse, partecipazione creativa e spirito collettivo », in questo specifico caso « tramite mezzi figurativi ». Cioè la « prassi d'animazione », spingendo verso la partecipazione e il collettivo è profondamente sociale e un momento implicitamente politico. Si tratta di sperimentare « sistemi linguistici per l'autogestione, per la promozione della creatività e dell'autogestione popolare », di « dare a tutti il modo di esprimersi graficamente e spazialmente e di contribuire alla formazione del proprio spazio ». La progettazione ne risulta capovolta in una corrispondenza di base, che è partecipazione collettiva. « Bisogna distruggere il "distinguo" a spese degli altri ed alimentare il valore "per" gli altri ed in funzione del gruppo »; « l'unico metro di giudizio di un qualsiasi rapporto umano è di vantaggio reci-

proco ». Rompere la barriera della convenzionalità. L'« analogia » fra gli studenti di Dalisi e i bambini del Traiano, « sta in una creatività diffusa che si manifesta non appena la barriera della convenzionalità viene tolta ». « Si voleva dimostrare e acquisire, e lo è stato fatto ampiamente », scriveva all'inizio del '73, delle esperienze di Dalisi, Luciano Marziano in « Il Margutta », a. VI, n. 1-2, « quanta incidenza liberatoria è insita nell'attività creativa e come, per esempio, spesso un grado di istruzione formalizzata possa risolversi in una remora inibitoria ».

L'appello alla « creatività collettiva » è continuo, nella presenza anche del riferimento alle « grandi opere della tecnica agraria, dell'arte spontanea, delle innumerevoli architetture urbane senza nome »; « la creatività collettiva di cui ognuno di noi ha diritto e che, però, risiede nel rapporto colla collettività ». Il « fare è alla base della "partecipazione" », ed « è l'incontro col reale che crea le condizioni dell'essere coscienti ».

Il ruolo dell'operatore culturale è quello di una sollecitazione dialettica. La creatività, il fare va sollecitato, e al tempo stesso partecipato, e la partecipazione è già corrispondenza alla risposta di base. « Le conoscenze tipiche di un architetto, il valore ed i livelli di complessità di strutturazioni grafiche e spaziali possono diventare uno strumento di analisi e di condizione del lavoro psicoeducativo dei singoli e dei gruppi ». E d'altra parte una partecipazione alla condizione sottoproletaria del Traiano, dice Dalisi, « è come aver fatto un brusco viaggio dalla "cruda paura dell'errore" che non creerà mai un collettivo (cioè il germe di una nuova società) alla lotta per ciò che è autentico, cioè strettamente legato alla nostra esistenza ».

Il lavoro, come momento educativo di liberazione della creatività può strutturarsi nella produzione. « L'artigiano diventa un momento di sintesi tra forme sovrastrutturali dell'educazione e forme produttive ». Il binomio « educazione-lavoro » si allarga ad un terzo termine: « educazione-lavoro-lotta per l'esistenza ». Il sogno di una condizione ove « creatività e produttività » procedano allo stesso livello, con una partecipazione dalla famiglia, a gruppi familiari, al caseggiato, al comprensorio fino al quartiere: « possibile in una società ad alto valore di collettivizzazione ove però

i valori individuali non sono che il segno della collettività e viceversa ove risulta superata anche la scissione educazione e lavoro, formazione e produzione, gioco ed utile ».

La tecnica povera adottata da Dalisi stesso è un modo suo proprio di corrispondere ad una sollecitazione di base; la sua proiezione è possibile nell'orizzonte della progettazione: « può contenere ambiziosi programmi teorici: la geometria generativa, uno spazio scoppiettante di punti di fuga e nessun limite », non ripugna la matematica, ha una illimitata capacità inclusiva, giacché « ogni soggetto, spurio, in disuso, cadente o semplicemente « obsoleto » può costituire la base iniziale attorno a cui crescono le forme di cartapesta », anche un elemento tecnologico nuovissimo come il poliuretano espanso. Suggerisce un capovolgimento quindi dei processi di obsolescenza sollecitati dal consumismo industriale capitalista. « L'imprevedibilità si allea alla tecnica povera ».

L'esperienza dei Traiano per Dalisi è l'occasione di provare in una realtà sociale la riscoperta del valore della manualità e della ricerca formale come strumenti di riflessione, di ricerca, di « autoanalisi », di calibratura di temi teorici e di implicazioni metodologiche non propriamente architettoniche, bensì aperte alle condizioni del sociale. E' un'esperienza che egli ha sollecitato, e dalla quale ha ricevuto sollecitazioni. Attraverso la quale ha spinto a riflettere e all'« autoanalisi », ma ne è stato anche a sua volta, e contemporaneamente, spinto. Così, accanto agli oggetti realizzati dai bambini, sono oggetti realizzati da Dalisi sia in cartapesta, sia in legno. « Oggetti-riflessione e non oggetti-uso », i suoi, come li ha definiti nel catalogo della personale alla Flash Gallery a Casoria nel 1973, ove sottolineava « che in fondo vi può anche essere uno spazio ed una forma contenente la funzione scissa dall'uso, devitalizzata e disegnata nei suoi aspetti meno pensati, magari da tempo distillati e poi cancellati dal razionalismo dei nostri tempi. La negazione della « fase di progettazione », l'eliminazione di ogni disegno preliminare, lo scioglimento di ogni lavoro di riflessione entro la prassi, è una delle caratteristiche fondamentali degli oggetti appartenenti alla « tecnica povera ». La tecnica povera si avvale del fascino energetico che la presenza del materiale esercita sull'uomo ».

Una prospettiva di « libero sviluppo della creatività individuale » che è quella della « Global Tools », sorta a Milano all'inizio del '73 e alla quale Dalisi partecipa.

Ed il suggerimento metodologico e l'occasione pratica al tempo stesso che viene dall'esperienza di Dalisi al Traiano è anche l'indicazione di un'utilizzazione estensiva dell'architettura. Come egli stesso dice: « utilizzare l'architettura ed il disegno per fare incursioni (consistenti) nella scultura, nella pittura, nella psicologia, nel teatro, nella politica, nel mondo del lavoro, scavalcando con disinvoltura i confini ». Nel riconoscimento dunque della « funzione dinamica dell'ibridismo », come è intitolato il suo recentissimo articolo il « Che » n. 1, nel quale Dalisi parla particolarmente della utilizzazione di suoi oggetti nel teatro: Oggetti di legno, che suggeriscono una linea di ricerca nel gesto dell'attore nel teatro d'avanguardia napoletano di Vitiello, nell'*Ur Faust*, nel '72, portato al Festival internazionale di Torre del Greco nell'autunno '73; e appunto oggetti in cartapesta attorno ai quali ruotavano le azioni dell'*Empedocle sull'Etna*, nello stesso festival.

« Il mio punto di vista », conclude nell'articolo in « Che », « è che la "contaminazione" e l'"inconsueto" sono uno strumento molto importante, oggi, per la ricerca in ogni campo dell'espressione. L'architettura, ad esempio, non può innovarsi per forza propria: ha bisogno di "suicidarsi", aprendosi al mondo esterno, come non aveva mai fatto ».

Va ricordata anche la frequente presenza di Dalisi, tramite scritti, sulla rivista d'avanguardia « In ». Nel n. 13 pubblica una estesa analisi del rapporto tra architettura e lotte di quartiere. Appunto nell'uso partecipativo dello spazio urbano, quando tutto manca, interviene l'appropriazione, la partecipazione di lotta. Tale recente analisi registra inoltre l'estendersi dal Traiano ad altri quartieri napoletani dell'interesse dell'autore ad approfondire l'indagine sullo spazio urbano che è anche simultaneamente lavoro d'impegno socio-politico.

I segni a Napoli: Ricerche sulla cinesica popolare

DIEGO CARPITELLA

Che senso ha l'esposizione di alcuni dati di una ricerca sulla cinesica popolare nel quadro dei lavori di un Convegno sulla cultura di élite e la cultura di massa? La risposta non dovrebbe essere complicata: un vettore della cultura cosiddetta di massa è senza dubbio la cultura popolare o folklorica (cioè quella « fascia » culturale definita tale anche da connotazioni socio-economiche). Questo vettore folklorico ha delle sue modalità, tipiche, che la contraddistinguono dalla cultura c.d. di élite (o dominante). Non è possibile avere la comprensione di queste modalità se non si impiegano punti di vista e sistemi di studio ad esse pertinenti (cioè scientifici). Sarebbe infatti un errore ritenere che la cultura c.d. di massa altro non sia che la traduzione demologica (o demagogica) della c.d. cultura di élite. Come sarebbe un errore studiare una cultura folklorica senza tener conto della « mentalità orale », e di altri canali di comunicazione, tra i quali, appunto, la cinesica, il body language. Se non si tiene conto di queste diversità si rischia, nonostante le « buone intenzioni letterarie », di essere inevitabilmente coinvolti in una operazione etnocentrica, cioè adulterante. In altri termini, la cultura c.d. di élite, di « mentalità scritta » (e letteraria) è sembrata voler dare un ruolo secondario al linguaggio del corpo, mentre la cultura folklorica (come una delle componenti incisive della cultura c.d. di massa) continua a dare a questo linguaggio un rilievo primario, o comunque « alla pari » della parola e della scrittura. La cultura c.d. di élite (egemone) sembra aver relegato la cinesica alle norme dei manuali di comportamento o dei galatei, cioè a situazioni cerimoniali formalizzate; la cultura c.d. di massa, invece, con alcuni suoi presupposti folklorici, di un sensibile rilievo alla informazione ed alla comunicazione « visuali ».

Naturalmente esiste anche una cinesica della cultura c.d. di élite. Lo studio della cinesica c.d. folklorica, rappresenta comunque, un primo punto di riferimento per una ulteriore analisi differenziale di cultura anche da questo punto di vista

Questa ricerca cinematografica sui segni è stata condotta dal Gruppo di studio per la documentazione folklorica audiovisiva dell'Istituto di Storia delle tradizioni popolari dell'Università di Roma.

Prima di una serie, la ricerca si propone di introdurre ad una lettura cinesico-culturale del tessuto sociale italiano, con particolare riferimento alla cosiddetta « fascia folklorica ». Per cinesica si deve intendere quella nuova, particolare disciplina, antropologica e sociale, che studia e definisce il corpo umano, ed il suo linguaggio (Study language) come « fatti culturali ». In tal senso lo strumento scientificamente idoneo a questo tipo di indagine non può essere che il mezzo cinematografico. Cioè la individualizzazione, l'analisi di « modelli » cinesici strutturali e la definizione di « unità » di formalizzazione non possono essere compiute con la sola osservazione diretta bensì attraverso il rilevamento filmico.

Questa ricerca cinesica, a Napoli, si è proposta inizialmente una « verifica » di un testo della tradizione classica: cioè *La mimica degli antichi investigata nel gestire napoletano* del Canonico Andrea De Jorio, stampato a Napoli nel 1832. Questo testo, forse il più importante che sia stato pubblicato non solo in Italia ma anche in Europa, può considerarsi una enciclopedia, un trattato sul « gesto »: scritto con fine spirito d'osservazione tardo illuministico, in esso sono catalogati circa 200 gesti, descritti letterariamente ed alcuni illustrati anche con stampe e disegni. Da un punto di vista cinesico, il « gesto » rappresenta una costruzione cinemorfica spiccatamente formalizzata; e diversi modelli cinesici descritti da De Jorio non rientrano nella definizione di gesto (= sostituto della parola) come s'intende oggi. Infatti molte descrizioni del Canonico napoletano si riferiscono alle cosiddette « posture ».

Sulla base di questo testo classico, è stata compiuta una verifica cinematografica attraverso un espediente narrativo-gestuale: cioè è stato proposto un racconto gestuale, improvvisato, su Pulcinella ad alcuni alunni di una scuola elementare di un quartiere popolare di Napoli. L'esperimento può considerarsi riuscito, in quanto circa trenta gesti già annotati dal De Jorio, più di un secolo fa, sono stati ritrovati ancora vivi e funzionali, dimostrando così, che il modello cinesico, in un particolare contesto (la c.d. « fascia folklorica ») può continuare a sopravvivere, al di là dei cambiamenti di altri contrassegni tradizionali, come il costume, il dialetto, il tipo di abitazione, ecc.

Successivamente a questa verifica storica di una costruzione cinemorfica formalizzata come il « gesto », l'indagine è stata orientata verso il rilevamento di dati cinesico-rituali, ancora reperibili a Napoli, condivisi e socializzati. In quest'ambito è stata filmata una rappresentazione cinesico-coreutica, detta *A' Vecchia o' Carnevale*, cioè un canto di questua drammatizzato, in cui un uomo travestito da vecchia, adornato da simboli di

fertilità, gira per le case, nel periodo di Mezza Quaresima, accompagnato dal Pazzariello e da suonatori. Filmata nel Pallo-netto di S. Lucia, è risultato che questa rappresentazione simbolica cinesico-coreutica provoca ancora una risposta « sociale », tra uomini, donne e bambini che si riconoscono, partecipando mimeticamente, nel modello cinesico-simbolico tradizionale.

Un passo avanti della ricerca è stato quello di osservare e rilevare dei dati cinesici nel corso di situazioni dialogiche e sociali. E pertanto la necessità di scegliere un sistema di osservazione quindi classificazione. Ne è stato scelto uno d'impostazione che si può definire socio-psicologica, vale a dire sistema di Ekman-Friesen. I movimenti del corpo sono suddivisi in: emblemi (= gesti), illustratori, ostentatori di affetto, regolatori, adattatori. Non è stata adottata tutta la gamma della classificazione, ma sono stati scelti gli *emblemi*, parte degli *illustratori* (bacchette, ideografici, spaziali, deittici) ed i *regolatori*. Le riprese sono state effettuate nel mercato di S. Antonio Abbate, a Porta Capuana, e nella continuazione delle corriere. Al di fuori della sequenza dell'imbonitore, si tratta di situazioni dialogiche, classificabili, tenendo conto della linea soprasedimentale, cioè il parlato. In tal senso si poneva il problema se già dare inizio ad una maggiore attenzione al rapporto tra sistema cinesico e sistema linguistico (Birdwhistell), ma si è deciso di rinviare temporaneamente questa analisi per carenza di osservazione e campionamento di dati. Il rilevamento cinematografico di cinemi e costruzioni cinemorfiche, in situazione dialogiche, ha avuto, come esito, l'individuazione di modelli cinesici, condivisi e tipici.

Si è passati quindi all'intervista su tema obbligato (*Che cosa fate la mattina della festa della Madonna dell'Arco*). L'esito più di rilievo di questa ripresa cinematografica è stato l'individuazione di un modulo cinesico tradizionale, basato sull'attività *simmetrica* delle braccia, vale a dire una costruzione cinemorfica unimodulare, entro cui scorre il parlato (riflessione ed estensione simmetrica delle braccia, con diagonalità esterna). Questo modulo cinesico aveva già attratto l'attenzione del De Jorio, a proposito del gesto, ed ha avuto una ulteriore e accurata precisazione nel lavoro di Efron (pubblicato nel 1940) sul comportamento cinesico degli ebrei e degli italiani, a New York, nei ghetti e a « Little Italy ».

Gli altri due rilevamenti cinematografici si riferiscono ad un primo approccio sulle varianti della « zona orale » nel corso di una partita di calcio e sulla posizione delle mani nel corso di una situazione cerimonializzata: ambedue sono stati definiti « cinemi situazionali ». Le varianti della « zona orale » debbono considerarsi come dei primi tentativi. Quanto al cinema situazionale nel corso di una processione del Venerdì Santo (una mano sull'altra all'altezza della vita, in tensione) pur essendo estremamente socializzato e condiviso, rimane da stabilire quale sia il senso da dare nelle varie situazioni contestuali.

Questi cinque rilevamenti, sono preceduti da una breve descrizione delle 8 parti del corpo, secondo la cinesica, che rappresentano già prima delimitazione precinesica (cioè fisiologica) e cinesica ai fini della individuazione delle unità strutturali. Questa descrizione contiene qualche accenno alla semiografia cinesica, sia simbolica che pittografica.

Il documentario è articolato in 6 parti distinte, secondo il criterio del *conceptfilm*, destinato a circuiti didattici e scientifici.

Attualmente questo Gruppo di studio, ha portato a termine la prima parte di una ricerca, sempre cinematografica, in Sardegna (Barbagia), secondo l'ipotesi di un microsistema cinesico, in un'area tradizionalmente chiusa. I primi dati confermano l'esistenza, ipotizzata, di un microsistema cinesico (vale a dire un sistema con microvarianti) con dei contrassegni che lo diversificano nettamente dal sistema napoletano. Ad es.: tronco in tensione, forte aderenza del braccio al tronco, attività comune dell'avambraccio e del polso, mani di frequente « a coppa » con palme all'insù, direzione gestuale in senso mediano, scarsa digitalità, repertorio limitato di illustratori, tempi lenti « di passaggio » da una posizione all'altra, etc. Nel corso di questa indagine sarà inoltre approfondito lo studio dei nessi tra sistema cinesico e sistema linguistico.

Università di Roma.
Istituto di Storia delle tradizioni popolari.

Cinesica culturale I: Napoli. Prod. Istituto LUCE; 16 mm, colore, 45'. Ricerche: Diego Carpitella, Gianni Bonicelli, Rudi Assuntino, Stefania Testa. *Fotografia*: Gianni Bonicelli. *Montaggio*: Roberto Perpignani. *Suono*: Roberto Alberghini, Renato Girometta. *Aiuto-regia*: Rudi Assuntino. *Aiuto-operatori*: Maurizio dell'Orso, Carlo Carlucci. *Macchinista*: Ugo Lucci. *Organizzazione*: Mario Angelucci. *Regia*: Diego Carpitella.

Il teatro vagante e il foscene

GIULIANO SCABIA

Dalla fine di luglio abbiamo realizzato nel territorio di Mira, in collaborazione con la Biennale un lavoro nuovissimo. Con un gruppo di collaboratori legati al territorio e la partecipazione di folte strati della popolazione abbiamo cominciato a scrivere il libro di *vera storia* di Mira e dei suoi abitanti. Le storie piccole, l'altra storia.

Conoscevo discretamente il comune di Mira (molto vasto: 35.000 abitanti, 100 Km², 400 Km di strade, una delle periferie di Porto Marghera). C'ero stato varie volte, c'ero venuto l'anno scorso coi miei studenti di drammaturgia (a portare il *Gorilla quadrumano* in alcune frazioni, e a imbastire rapporti) e ci sono tornato durante l'anno per sopralluoghi, visite ad amici e compagni, programmazione di interventi. Nella frazione di Oriago (quasi 11.000 abitanti, tutti gravitanti su Porto Marghera), l'amministrazione di sinistra ha aperto un anno fa una biblioteca: nella quale mancava il libro fondamentale, quello della storia « che non venne mai scritta »: la storia a cui non viene data importanza, quella che nei libri di storia dei ragazzi di Mira non c'è. Ad esempio la storia delle generazioni che si sono succedute dentro la Mira Lanza, o quella della violenta trasformazione del territorio per il piano industriale di Porto Marghera, per la presenza della Montedison, dei tremendi gas e acidi che producono il cancro, e così via. La storia del passaggio traumatico di un mondo dalla realtà contadina a quella di fabbrica.

L'ipotesi era quella di far sì affiorare gli elementi del passato arcaico (abbiamo trovato un tesoro di conte, poemetti, filastrocche), ma tenendo ben fermo che la vera storia è quella di oggi: la storia della metamorfosi in atto, della partecipazione alla gestione del comune e della scuola, del rapporto quartiere-fabbrica. La storia delle ville venete è tutta saputa. L'altra storia è tutta sconosciuta, legata alla memoria vivente. Eppure è ben viva, nel fuoco rovente dello scontro di classe.

Come gestire questa storia insieme a quelli che ne sono i soggetti, i protagonisti? E' stata questa l'ipotesi di partenza.

Non una ricerca *su*, ma una ricerca *con* mettendo continuamente in discussione l'ipotesi del lavoro. Un grafico (Diego Bi-relli), un musicista e maestro elementare a Mira (Gualtiero Bertelli), un operatore culturale del comune (Stefano Stradiotto), il bibliotecario di Oriago (Giuliano Pasqualetto), un'insegnante del Movimento di cooperazione educativa (Ortensia Mele), hanno costituito con me l'*équipe* che ha promosso il lavoro. Il gruppo iniziale si è via via allargato (ha collaboratori in quasi tutte le frazioni), e ha affrontato la discussione coi partiti, con i circoli didattici, con gruppi diversi, con le molte frazioni che compongono Mira, con molte famiglie, coi militanti, con persone di ogni tipo.

La biblioteca è diventata piano piano un laboratorio aperto, dove si è lavorato con grande partecipazione per costruire gli strumenti del comunicare: musica, mimica, grafica, fotografia, cantastorie, burattini, manifesti, giornali murali, recitazione. Tali strumenti sono serviti per raccontare in giro, per case e frazioni, quello che andavamo trovando. Il Teatro vagante (un carretto a mano che si trasforma rapidamente in pedana) si è spostato a piazza in piazza. In molte frazioni ci siamo fermati un giorno intero, prima di tutto per informare sul lavoro in atto (procedendo con l'informazione a macchia d'olio, evitando i canali della stampa o i *mass media*), e poi per prendere successivi appuntamenti, approfondire le ricerche cominciate, portare le fotografie scattate in incontri precedenti, fare da spettatori a comunicazioni cantate o parlate, come è successo in alcune frazioni.

Così piano piano abbiamo cercato di individuare tutti gli elementi che costituiscono la Vera Storia di Mira, la microstoria che è tanto importante quanto la macrostoria. Ha scritto Malcolm X: « Fa parte della condizione di oppresso essere privati della propria storia e della possibilità stessa di scoprirla ». E' su questa frase che con Gualtiero Bertelli abbiamo costruito il ritornello del cantastorie che ci serviva da presentazione, e che dice: « C'è una storia che non ti hanno insegnato / ma che conosci più d'ogni altra cosa / e questa storia è la tua storia / di un anno di un mese di un'ora. / Questa storia non venne mai scritta / perché parla di chi sta in basso / e del potere e della sua violenza / di quando una classe prende coscienza ».

Gli interventi « teatrali » sono stati in ogni luogo diversi, a seconda dei problemi individuati, della crescita del gruppo, delle storie che raccontavamo. In molte frazioni abbiamo fatto interventi di una giornata intera, arrivando al mattino (ma ogni intervento è stato preparato da numerosi incontri, assemblee, informazioni), e poi dipingendo insieme con la popolazione (formando delle squadre) grandi murali su carta, in cui presentavamo visivamente il lavoro del laboratorio aperto, e in cui si raccontavano insieme alcune delle vere storie del luogo in cui ci trovavamo. Poi ci spargevamo nelle case, a invitare a un incontro più allargato, o addirittura a uno spettacolo, o a due

spettacoli; lo spettacolo della vera storia (le storie fino ad allora raccolte che venivano cantate, narrate, commentate), e lo spettacolo comico degli straordinari clowns Melquiades (Sergio Bini, Manuel Cristaldi, Guido Faglia, Valerio Festi), che si sono uniti al nostro lavoro negli ultimi 15 giorni (ma sono stati a Mira prima di cominciare, e hanno collaborato con me altre volte). Si sono usati così i due elementi teatrali del comico e del tragico: il tragico del foscene che uccide, del cloruro di vinile che provoca il cancro; e la forza del comico, del grottesco, nel saper ridere e deridere. La forza della satira.

C'era l'idea di costruire un gigante da bruciare. Quelli di Dogaletto volevano la zanzara, flagello della frazione. Poi è passata l'idea di costruire un'enorme ciminiera, con una gigantesca testa, un po' il simbolo di Porto Marghera, il foscene come una « vecia » arcaica, l'ultima « vecia » rimasta, da bruciare: ma senza bruciare la ciminiera. Bruciando il veleno che ne esce. Il mostro è cresciuto piano piano, in ferro, tela, carta. La costruzione l'ha guidata un giovane operaio della Montedison. L'ultimo giorno dell'intervento del Teatro vagante abbiamo bruciato il mostro in piazza, al quartiere Gramsci, con tutti che intorno ballavano ben coscienti, tutti, che non basta certo bruciare un mostro perché il foscene, il cloruro di vinile, i gas e gli acidi che uccidono, vengano eliminati.

L'intervento ha costituito anche una ricerca d'ambiente estesa a tutto un territorio. L'inizio di una ricerca. Non un lavoro di animazione, ma una ricerca per sapere qualcosa che non sapevamo, partendo da un'ipotesi mutata continuamente nel corso della ricerca. Ricerca in cui il teatro è stato lo stimolo e lo strumento unificante della comunicazione. Teatro vagante, o carretto mobile, sul quale abbiamo fra l'altro venduto al mercato centrale di Mira i primi fogli del libro di vera storia, fra le bancarelle degli altri venditori.

Il teatro usato nella sua forma più semplice, che nasce nella strada, nei bar, nelle case, tende verso la propria origine. Semplice ma anche estremamente complesso, perché rinasce da dove finiscono gli archetipi del teatro borghese o del teatro politico tradizionale. Cioè va in cerca di un suo nuovo senso, di una sua nuova forma, di un nuovo organico committente. E' appunto organico, e reciproco. Ma senza feste e rapidi addii. Bisogna avere la pazienza di aspettare, e se si semina bene molte cose nasceranno e continueranno per forza autonoma. Come è successo a Trieste dopo Marco Cavallo, o altrove. Come è successo in questi giorni sull'Appennino reggiano (ci sono stato più di un anno e mezzo fa e ci sono tornato moltissime volte), dove è nato un canzoniere, il Canzoniere di Busana (Busana è comune conquistato dalle sinistre alle ultime elezioni), che canta

vecchie e nuove storie, ed è fatto dai giovani che hanno saputo collegarsi con gli anziani.

(Nel fervore che vediamo nascere ovunque c'è un pericolo di neopopulismo: anche per la maldestra attenzione che comincia a venire dai giornalisti alla moda, dallo snobismo intellettuale di alcuni. Neopopulismo *non sarà tutto ciò che vada nel senso della comunicazione continua*, senza esaltazioni pericolose di mitici mondi contadini o urbani mai esistiti. Ma bisognerà essere molto decisi ad evitare gli equivoci che nascono, ancora, dalla cattiva coscienza borghese).

Alla Biennale, che ha accettato di patrocinare l'ipotesi iniziale e il rischio di una ricerca reale (ma con questa istituzione bisogna aprire un discorso serio e approfondito, duro ma *costruttivo*, perché così non funziona ancora, avviluppata da anomalie tecniche, incertezze, indecisioni) abbiamo chiesto di non dare informazioni pubbliche sul lavoro in atto fin dal 25 luglio. Il referente era la popolazione di Mira (tutti gli operatori, tranne me e Ortensia Mele, erano di Mira), e sarebbe stato far loro un torto portare torpedoni di curiosi esterni (il solito pubblico teatrale), a vedere un lavoro in corso. Da una breve visita quel pubblico non avrebbe capito nulla.

E poi bisogna forse cambiare l'idea per cui ci sia un pubblico (o dei critici) a cui « far vedere ». Non è meglio che ci sia tanta gente che partecipa, e quella è anche spettatrice e critica? O si vuole andare a « vedere i selvaggi » (con relativa letteratura selvaggia)? E' capitato uno, una sera, a Piazza Vecchia di Mira, mentre stavamo tranquillamente parlando con gli abitanti della frazione, amici e compagni. Avevamo appena finito l'azione dei pagliacci, ma eravamo in piazza dalle 10 del mattino, e già molte volte eravamo stati in quel luogo: peccato, ha detto lo straniero, sono arrivato tardi. Stavamo invece parlando in gruppo della cosa più importante, di come proseguire il lavoro. Credo che questa mentalità vada piano piano cambiata, se vogliamo andare a fondo nell'argomento della partecipazione (anche partecipazione all'immaginario, naturalmente): e che solo in questo modo si riesca a spostare l'attenzione del prodotto al processo. In modo da essere, anche teatralmente, dialettici.

E il barcone su cui dovevamo scendere il Po, da Piacenza a Venezia e Mira? L'ho affondato, con dolore ma senza rimpianti. L'impresa si stava trasformando in una fantastica kermesse, con week-end già prenotati, televisioni a fiotti, stormi di fotografi, enti del turismo in agguato. Ogni rapporto con le popolazioni sarebbe stato perduto. Era l'impresa a cui più tenevo da due o tre anni. Ma ciò che può non essere vero, anche nel territorio dell'immaginario, non va fatto.

Appunti sul Teatro Chicano

LOUIS VALDEZ

Che cosa è il teatro chicano? E' teatro inteso come qualcosa di meraviglioso, di umano, di cosmico, qualcosa di vasto, profondo, tragico e comico ad un tempo come la vita della gente stessa.

Nel suo punto più alto il teatro Chicano è religione — sono gli scioperanti di Delano che pregano all'altare della Vergine di Guadalupe sistemato nella parte posteriore di un vagone ferroviario fermo in mezzo alla strada presso il campo di Di Giorgio.

Nel suo punto più basso è un racconto, una curiosità raccontata in qualche luogo nei vicoli del quartiere.

Il teatro Chicano poi è prima di tutto una riaffermazione di vita. Questo è ciò che ogni teatro naturalmente presume di essere; ma le produzioni deboli, superficiali, prive di vita del teatro Americano «professionale» (come pure i dipartimenti di teatro del college e dell'Università che sono al suo servizio) sono asettiche, antibiotiche (cioè contro la vita). I personaggi e i fatti della vita che emergono dai nostri piccoli teatri sono troppo reali, troppo pieni di sudore, di sangue e di odori corporei per poter essere racchiusi in esso. La partecipazione del pubblico nel nostro teatro non è un ingegnoso espediente di produzione, ma un privilegio prestabilito, previsto.

Dare una definizione del teatro Chicano è un po' come voler definire una automobile chicana. Noi possiamo partire dalla leggera Merc del piccolo viaggiatore o dalla rumorosa Chivi del campesino e descrivere le svariate carrozze dipinte, le ammacature, i finestrini messi su alla buona, la figura della Vergine sul cruscotto ecc... che permettono di identificare quella macchina come particolarmente «propria». Ma al di sotto di tutte queste rifiniture tuttavia, essa rimane senza possibilità di errore una produzione di Detroit, una estensione della General Motors. Considerate adesso un teatro che si serva della forma di base, del veicolo insomma, creato da Broadway o da Hollywood: questa è l'opera «realistica». Attualmente questo tipo di teatro è stato creato in Europa, ma anche se i drammaturghi francesi, tedeschi e scandinavi volessero andare al di là del realismo e

e del naturalismo, il teatro commerciale gabacho glielo impedirebbe. Esso riflette una caratteristica forma di sospensione tipicamente «Americana» sull'aspetto materiale dell'esistenza umana. Il teatro Europeo — per contrasto — è stato influenzato a partire dal 1900 dalle irreali e formali espressioni ritualistiche proprie del teatro Orientale.

Che cosa hanno a che fare il teatro orientale e quello europeo con il teatro Chicano? Nulla, se si eccettua il fatto che ci riferiamo ad un teatro che è particolarmente «nostro» e non una ennesima imitazione del gabacho. Se noi consideriamo le nostre origini, diciamo il teatro dei Maya o degli Atzechi, ecco che parliamo di qualcosa che è totalmente diversa dall'opera realistica, più Cinese o Giapponese come spirito. Kabuki in realtà cominciò molto tempo fa come qualcosa di simile ai nostri atti fino ad evolversi — nel corso di due secoli — in quella forma d'arte altamente impegnativa che è oggi; pur tuttavia esso contiene ancora degli aspetti popolari. Si è evoluto assumendo come punto di partenza il popolo giapponese ed ancora appartiene ad esso.

Nel Messico, prima dell'arrivo dell'uomo bianco, i più grandi esempi di teatro totale erano naturalmente i sacrifici umani. El Rabinal Achi, una delle poche pièces pervenuteci del teatro indigeno, descrive il sacrificio di un coraggioso guerrigliero al quale, invece che morire passivamente sul ceppo, viene data la possibilità di combattere finché non è ucciso. Si tratta di una tragedia naturalmente, ma essa è resa estremamente «trascendente» dalla identificazione del guerrigliero — attraverso il suo sacrificio — con Dio. L'unico «set» di cui un tale dramma-rituale necessitava era un blocco di pietra; la natura provvedeva al resto.

Ma fin dall'epoca della Conquista, il teatro del Messico come la sua società, ha dovuto imitare l'Europa e, in tempi recenti, gli Stati Uniti. In tal modo i Chicani nelle classi spagnole vengono frequentemente coinvolti in rappresentazioni di opere teatrali di Lope de Vega, Calderon de la Barca, Tirso de Molina ed altri scrittori classici. E non vi è niente di sbagliato in questo se non il fatto che ciò oscura le matrici indio della cultura Chicana. E' forse giunto il momento per il teatro Chicano di essere null'altro se non una imitazione di drammaturghi gavacho con rappresentazioni di quartiere di lavori razzisti di Eugene O'Neil e Tennessee Williams? Forse Broadway vorrà produrre una versione chicana di «Hallo Dolly», dal momento che ne ha già prodotto una versione Nera?

La natura del chicanismo richiede una svolta rivoluzionaria nelle arti come nella società. Il teatro Chicano deve essere un teatro rivoluzionario nella tecnica come nel contenuto. Deve essere un teatro popolare, non soggetto ad altro tipo di critica se non quella che viene dal popolo stesso; ma esso deve anche

educare il popolo e guidarlo verso una valutazione di un cambiamento sociale, sulla scena e al di fuori di essa.

E' particolarmente importante per il teatro Chicano tracciare una linea distintiva tra ciò che è il teatro e ciò che è la realtà. Una dimostrazione con mille Chicani che agitano bandiere e portano cartelli, che gridano POTERE CHICANO! non vuol dire fare la rivoluzione. Ma è semplicemente teatro sulla rivoluzione. La gente deve agire nella realtà non sulla scena (che può essere ovunque anche un marciapiede) per poter raggiungere un cambiamento reale. La piazza riempie di eccitazione e di entusiasmo, ma a meno che la dimostrazione non si tramuti poi in una battaglia di strada (cosa non ancora mai successa ma possibile) essa rimane fundamentalmente una enorme quantità di emozione con pochissimo potere politico, come i Chicani hanno avuto modo di scoprire attraverso le loro dimostrazioni, i picchettaggi e le grida davanti alle scuole, ai dipartimenti di polizia, ai grandi magazzini, dimostratesi completamente inutili.

Un tale teatro di guerriglia che si fa passare per dimostrazione ha le sue abitudini, naturalmente. Esso è un teatro di agit-prop, per usare la definizione che i radicali bianchi gli affibbiarono negli anni 30: « agitation and propaganda ». Esso aiuta a stimolare e sostenere la forza di massa che è insita in una folla. Hitler seppe dimostrarsi particolarmente efficace e convincente con quel suo genere di teatro che andava dalla svastica alla parata di wagneriana memoria a Norimberga. All'altro capo dello spettro politico, la marcia degli scioperanti verso Sacramento nel 1966 fu puro teatro di guerriglia. Le bandiere rosse e nere del UFWOC (allora NFWA) e lo stendardo della Vergine di Guadalupe erano una sfida alla desolata autostrada 99. Il suo impatto emozionale era irrefutabile. Il suo attuale potere politico era in qualche modo inferiore. Il Governatore Brown non si trovava nella residenza ufficiale ed un solo viticoltore, le Industrie Schenley, firmarono un contratto.

Ma al di là della battaglia di massa combattuta duramente nei campi e nei quartieri d'America, c'è una lotta interna combattuta nell'intimo del cuore della nostra gente. Ed anche questa lotta richiede un cambiamento di direzione rivoluzionaria. La nostra fede in Dio, la Chiesa, il ruolo sociale delle donne — questi devono essere sottoposti ad un esame e ad una ridefinizione in qualche sorta di pubblica discussione. E questo ancora una volta significa teatro. Non un teatro fatto di atti o di agit-prop, ma un teatro fatto di rituale, di musica, di bellezza e di sensibilità spirituale. Un teatro di miti e leggende. Un teatro di forza religiosa. Questo genere di teatro richiederà una reale consacrazione; esso può forse richiedere un paio di generazioni di chicani votati all'uso del teatro inteso come strumento per l'evoluzione della nostra gente.

I teatri che esistono oggi riflettono la più profonda conoscenza degli avvenimenti di ogni giorno nei quartieri in cui essi

sono nati. Ma se Aztlan deve diventare una realtà, allora noi in quanto chicani non dobbiamo essere riluttanti ad agire nazionalmente. Pensare in termini nazionali: politicamente, economicamente e spiritualmente. Dobbiamo abbattere quel mortale regionalismo che ci tiene lontani. Il concetto di un teatro nazionale per la specie è intimamente connesso con l'evolversi del nostro nazionalismo in Aztlan.

Considerate un Teatro Nazionale di Aztlan che recitasse con la medesima bravura ed il medesimo prestigio che caratterizzano il Balletto Folkloristico del Messico (non diretto ai gava-chos, naturalmente, ma alla specie). Un teatro di tal genere potrebbe diffondere il messaggio del Popolo in America Latina, Europa, Giappone, Africa — in breve in tutto il mondo. Esso attingerebbe la sua forza da tutti i piccoli teatri di quartiere, cioè dalla gente con i suoi divertimenti, le sue canzoni, i suoi disegni; e tutto ciò verrebbe restituito sotto la forma di capitali, di addestramento, e in un aumento della forza di unità nazionale. Una stagione i membri del teatro potrebbero andare in giro insieme al Teatro Nazionale; la stagione seguente ritornerebbero nel quartiere a mettere a disposizione di tutti la loro capacità e la loro esperienza. Questo teatro potrebbe accogliere circa 150 persone insieme, dei quali 20-25 nel Teatro Nazionale ed il resto sparsi in varie parti di Aztlan, a lavorare con il Campesino, l'Urbano, il Mestizo, il Piojo ecc...

Soprattutto, l'organizzazione nazionale dei teatri chicani dovrebbe essere auto-gestita ed indipendente, il che vuol dire senza concessioni governative. Il cuore del Popolo non può venire rivoluzionato sulla base di un sussidio che viene dallo Zio Sam. Sebbene molti di questi teatri, compreso il Campesino siano scaturiti da gruppi politici pre-esistenti per fare di essi i portavoce del punto di vista, delle notizie e delle idee politiche di quel particolare gruppo, pure è insito in essi un bisogno di indipendenza che nasce dalle seguenti ragioni: obiettività, competenza artistica, sopravvivenza. Il Teatro Campesino ha avuto origine nello Sciopero, ma proprio lo sciopero avrebbe potuto decretarne la fine se noi non ci fossimo spostati fino a 60 miglia a nord di Delano. Una lotta come quella dello Sciopero ha bisogno, per poter sopravvivere, dell'apporto di ogni singola persona che possa servire ai suoi scopi immediati.

Quando divenne chiaro per noi che l'UFWOC sarebbe subentrato ed avrebbe continuato a crescere, sentimmo che era arrivato per noi il momento di muoverci e di cominciare a parlare di cose che andassero al di là dello sciopero: il Vietnam, il quartiere, la discriminazione razziale ecc...

I teatri non devono mai tenersi lontani dalla specie. Senza il loro pubblico che li attornia, che piange, che ride, che partecipa, qualunque sia la cosa che viene presentata sulla scena, i teatri finiranno per disseccarsi e morire. Se il Popolo non verrà

a teatro, ebbene allora sarà il teatro che dovrà andare incontro al Popolo. Tutto ciò a lungo andare determinerà la forma, lo stile, il contenuto, lo spirito e la forma del teatro chicano.

Pachucos, campesinos, pintos, chavalonas, famiglie, parenti, zii, cugini, Messicano-Americani, tutta l'essenza umana del quartiere sta cominciando ad apparire nello specchio del nostro teatro. E ad essi si accompagnano le gioie, le sofferenze, le delusioni e le aspirazioni della nostra gente. Noi sfidiamo i Chicani a divenire parte integrante dell'arte, dello stile di vita, dell'atto politico e religioso del fare teatro.

GLI ATTI

Niente vale a rappresentare il lavoro del Teatro Campesino (e di altri teatri chicani) meglio dell'atto. In un certo senso l'atto è il Teatro Chicano sebbene noi cominciamo adesso a dirigerci verso una forma nuova, più mistico-drammatica che abbiamo cominciato a chiamare *mito*. Le due forme sono infatti complementari. Esse si bilanciano e si completano a vicenda come il giorno e la notte, il sole e l'ombra, la serpe e il fieno. L'atto che noi facciamo di respingere l'apparato teatrale proprio del teatro bianco dell'Europa occidentale (*gavacho*), segna la nascita delle nuove forme fondamentali chicane: appunto gli atti ed i miti. I primi attraverso gli occhi dell'uomo, gli altri attraverso gli occhi di Dio.

Gli «atti» hanno palesemente avuto origine a Delano. Sono affamati di realtà. Qualunque cosa, ogni cosa che riguardasse in qualche modo la vita di ogni giorno, l'esperienza quotidiana degli scioperanti, divenne cibo per la riflessione, materiale per gli atti. La realtà dei campesinos in sciopero era divenuta un fatto drammatico (e teatrale, come veniva riportato dai giornali, dalla televisione, dai films ecc...) e così gli atti divennero un riflesso della realtà. Gli scioperanti rappresentavano gli scioperanti, traendo i loro dialoghi improvvisati dalle reali parole che essi scambiavano giornalmente nei campi.

Il primo scioperante a rappresentarsi in teatro lo fece per saldare un conto con un crumiro particolarmente ostinato con cui aveva avuto occasione di parlare nei campi quel giorno. La satira divenne un'arma ben presto rivolta ai ben noti e disprezzati appaltatori, viticoltori e amministratori. L'effetto di questi primi atti sugli scioperanti di Delano radunati nella Filipino Hall fu immediato, intenso e catartico. Gli atti traevano la loro realtà dalla realtà dello sciopero.

Tornando indietro a quei primi atti del 1965 così crudi, vivi, belli, pieni di forza, divengono più chiari ai nostri occhi alcuni aspetti di quella forma drammatica che noi cominciammo proprio allora a sviluppare. Non c'era ovviamente da parte nostra alcun piano prestabilito e consapevole che portasse allo sviluppo

di un «atto» di quel tipo. Perfino il nome che noi demmo alle nostre brevi rappresentazioni riflette la difficile e pressante situazione nella quale, giorno dopo giorno, conducevamo il nostro lavoro. Avremmo potuto chiamarli «scherzi», ma vivevamo e parlavamo nella spagnola San Joaquin Valley (con una forte influenza Tejana) così avevamo bisogno di un nome che avesse un senso per il Popolo.

Quadri, pasquinata, allegorie, intermezzi, tutti ci apparivano termini troppo fortemente intellettualizzati. Cominciammo perciò a chiamarli «atti» per mancanza di una parola più adatta, per mancanza di tempo e mancanza di interesse a cercare un suono che desse l'impressione di studiosi spagnoli classici.

Nel corso di cinque anni di sperimentazione tuttavia, l'atto ha sviluppato una struttura propria. Esso si è evoluto in una breve forma drammatica adesso usata innanzitutto dai Teatri di Aztlan, ma utilizzata anche in certa misura da altre compagnie di teatro di guerriglia non chicano che operano attraverso gli Stati Uniti compresi la San Francisco Mime Troupe ed il Bread and Puppet Theatre. (Considerevoli scambi creativi sono intercorsi poi ad altri livelli — potrei aggiungere — fra la Mime Troupe, il Bread and Puppet ed il Campesino.) Ciascuno di questi gruppi può avere una sua definizione di «atto», ma quelle che seguono sono alcune delle linee di condotta che noi abbiamo fissato per noi stessi nel corso degli anni:

ATTO: Deve indurre il pubblico all'azione sociale. Illuminare i punti specifici dei problemi sociali. Satireggiare l'opposizione. Mostrare o suggerire una soluzione. Esprimere ciò che la gente sente.

Ebbene, cosa c'è di nuovo in questo? Le opere teatrali hanno fatto ciò per migliaia di anni. Verissimo, se si eccettua il fatto che la maggior enfasi in un «atto» è posta sulla visione sociale in quanto opposta alla visione individuale dell'artista o del drammaturgo. Gli atti non sono scritti; essi sono frutto di una creazione collettiva attraverso l'improvvisazione, da parte di un gruppo. La realtà riflessa in un «atto» è perciò una realtà sociale che si riferisce alla vita dei campesinos non visti come proiezioni psicologicamente distorte di loro stessi, ma piuttosto come gruppi archetipi. Don Sotaco, Don Cojote, Johnny Bachuco, Juan Raza, Jorge el Chinon, la Chicana, sono altrettanti gruppi archetipi che sono comparsi negli «atti».

L'utilità dell'atto va molto oltre lo sciopero fino a confluire nel movimento Chicano, poiché i Chicanos in generale mirano ad identificare se stessi come gruppo. Questo teatro archetipo simboleggia la desiderata unità ed identità di gruppo raggiungibile attraverso gli eroi e le eroine chicane. Un solo personaggio può pertanto rappresentare l'intera razza ed il pubblico chicano reagirà di buon grado alle sue sconfitte e ai suoi trionfi. Ciò che ad un pubblico non-Chicano può sembrare simile alla realtà, quando è semplificato in un «atto», per il Chicano è la vera espressione della propria condizione sociale e perciò la realtà.

Cara maestra

REMO ROSTAGNO

CARA MAESTRA,

cara collega ed amica, abbiamo deciso di scriverle questa lettera perché come lei soffriamo nel constatare tempi sempre più difficili per la scuola e per la società. Anche a noi, come a lei, l'insegnamento ha dato molte soddisfazioni: i primi nostri ex-alunni si sono diplomati e stanno facendosi onore. Essi riconoscono il bene che abbiamo fatto inculcando nel loro animo sia l'autodisciplina interiore e il rispetto delle leggi morali e civili sia la volontà di salire continuamente nella scala sociale e culturale.

Ma oggi i tempi sono cambiati e prima che tutto sia irrimediabilmente perduto, abbiamo deciso di lottare fino in fondo con gli strumenti che abbiamo a disposizione, prima fra tutti l'autorità e la dignità professionale di cui come insegnanti possiamo ancora godere.

A volte ci viene il dubbio che occorra scegliere fra l'affossamento e il rinnovo dell'istituzione scolastica ma, a ripensarci, ci sembra puerile e riteniamo giusto analizzarne i mali e gli eventuali rimedi. Lei davanti alle piaghe del formalismo burocratico e dell'assenteismo morale delle famiglie, davanti ancora alla miseria retributiva che quasi ormai ci relega all'ultimo posto dei redditi tra gli statali, avvicinandoci addirittura ai livelli degli operai, è riuscita a reagire con coraggio identificando il suo ruolo professionale con quello sociale e con questa determinazione ha avviato la gestione della sua particella di potere con la quale intende modificare la realtà.

Certo l'avvio è stato ed è graduale: i genitori degli alunni certe cose non le possono capire e le autorità sono legate mani e piedi; noi sappiamo con quanto sforzo deve sottostare all'uso di strumenti educativi ormai superati: il libro di testo uguale per tutti, il voto, la disciplina rigida. A pensarci bene si è ormai un po' tutti d'accordo: si tratta di trasmettere una cultura non prefabbricata. E' per questo che lei lascia ampia libertà di ricerca ai suoi scolari. E' finito il tempo del componimento uguale

per tutti, oggi si fa il testo libero, quasi ogni giorno, al mattino, a mente fresca e poi il problema di matematica - perché la matematica, col trionfo della tecnica, dell'ingegneria, delle ricerche spaziali, la devono più che mai conoscere - si inventa, uno per tutti, collettivamente. E al pomeriggio non si costringono più i ragazzi allo svolgimento dei compiti astrusi e in definitiva inutili. Ciò è possibile anche perché è stato definitivamente concesso, sia pure sotto forma sperimentale e in numero limitato di classi, il tempo pieno che per noi pur comporta, a volte, lati dolorosi, perché ci sottrae all'altro dovere altrettanto irrinunciabile di padri di famiglia costringendoci a togliere non poco tempo al calore del focolare domestico.

Otto ore di scuola, comunque, invece di quattro e il momento del pranzo in comune sono una bella prospettiva e offrono spazio per molteplici interventi educativi, primo fra tutti l'opportunità di non costringere più i ragazzi a passare nello spazio della mattinata, dal testo libero al problema e al dettato, senza opportuni intervalli. Con il tempo pieno si esce spesso in passeggiata e, il sabato, si possono fare sia la osservazione della natura sia la visita ai musei. I bambini sono curiosi di sapere e noi dobbiamo rispondere a questa curiosità con proposte precise e articolate. Per questo, in prima, si fa l'esplorazione dell'aula, in seconda dell'edificio scolastico e in terza si studiano i monumenti fino ad arrivare, in quinta, a spingerci fra cantieri e officine. Vede quanto spazio lasciano i programmi ministeriali!

Un giorno incontrandola, lei, signora maestra, ci disse che l'importante è aggiornarsi e oggi effettivamente la ritroviamo capace di aggiornare le sue idee e le sue posizioni alle novità, quelle giuste ovviamente e fondamentali, non gli eccessi pseudo-rivoluzionari di certi esaltati che scambiano la scuola per tribuna politica, per proselitismo sindacale o peggio ancora per sfogo di personali nevrosi.

Lo si è visto con la matematica moderna poi con la ricerca d'ambiente e oggi con il sesso. Come? Non lo sa! Lei manda ancora al gabinetto i maschi e le femmine in cessi separati? Sappia che su questo non si può più indugiare: al posto del riposino pomeridiano si fa il bivacco collettivo e poi la ricreazione del bambino totale facendo leva sul corpo e sulle sue funzioni. Se a noi questo può apparire francamente inutile e tutto sommato occasione di turbe e di perversioni, quei signori ci vengono a rispondere che tali metodi sarebbero l'autentico spiraglio di base per l'edificazione di una società non capitalistica. Sia noi che lei, invece, cara maestra ed amica, che non viviamo di slogan materiali, ma di idee e di aspirazioni ancora ideali nonostante tutto, non abbiamo bisogno di acquattarci dietro la porta del gabinetto per interpretare, sul binario della più recente didattica, con l'osservazione della funzione defecatoria, i bisogni dei nostri allievi; ci sono sufficienti l'esperienza e la passione per il lavoro e il nostro buon senso.

Noi abbiamo letto di recente alcuni dati che non hanno in

apparenza relazione con quanto le stiamo dicendo, ma che dovrebbero contribuire a fornirle elementi per comprendere quanto sia sofferto e precario l'atteggiamento dell'insegnante medio nei confronti della professione che esercita.

Infatti, se in una indagine svolta fra 73 insegnanti elementari risulta che il 68% ha scelto quel corso di studi solo perché è il più breve, fortunatamente di questi oltre l'80% ritiene a posteriori di aver operato una giusta scelta. D'altra parte però il 55% non ama l'ambiente professionale che deve frequentare e ritiene difficile stabilire una vera collaborazione con i colleghi; analogamente gli stessi però sostengono che se potessero « parlare » con i colleghi, come argomento sceglierebbero i propri figli. Sono questi i destinatari a cui è affidata la retta interpretazione delle circolari emanate dal signor ministro quasi tutte caratterizzate dalla fiducia verso l'insegnante che, con un po' di buona volontà dovrebbe riuscire a leggersi esattamente ciò che pensava in direzione di una soluzione tutto sommato positiva di ogni problema.

Ciò nonostante la macchina burocratica, nell'incalzare delle disposizioni e degli ordinamenti, rischia talvolta di gettare il panico fra i nostri superiori; lo si è visto a proposito del nuovo stato giuridico nel capitolo dedicato alla gestione sociale della scuola e ai nuovi organi collegiali. Certo la partecipazione della collettività permessa da questa nuova normativa, comporta certi lati discutibili come il vedere discusso il proprio metodo da chi non è in grado di giudicare o essere attaccati per aver incautamente accettato un simbolico omaggio dai genitori dei propri alunni.

Ormai comunque appare certa una diffusa volontà di rinnovamento quando addirittura non si assiste ad un vero e proprio scoppio di entusiasmo innovatore: è un continuo scambio circolare fra direttori, presidi, ispettori, a livello dirigenziale come garanzia di non superficialità della ricerca.

I superiori ci danno un ammirevole esempio di questa reciproca gara di autorinnovamento: essi infatti frequentano il corso A istituito dal collega per poter istituire a loro volta ciascuno un corso B cui possano accedere gli esclusi dal corso A.

Noi le confesiamo, cara collega, di essere fra coloro che qualche volta hanno occasione di sedere a fianco di chi aggiorna gli altri. E' uno choc pari soltanto a quello che si è provato il primo giorno in cui ci si è seduti in cattedra chiamati a impartire il sapere. Perché lo facciamo? Dirlo sarebbe forse troppo lungo e imbarazzante.

Noi, del resto, che non abbiamo responsabilità dirette come i nostri superiori, riteniamo che nessuno, sottolineiamo nessuno, sia in grado di fornire dall'esterno ricette didattiche, dei passe-partout, e che l'insegnante, nel suo lavoro umile e quotidiano, nel suo impegno capillare, potrebbe fare a meno di certi mitizzati suggerimenti esterni che non tengono conto che educare in una classe è l'incontro tra un'anima adulta e anime infantili, nella

assoluta individualità non scambiabile di questi due poli.

Fra questi corsi di aggiornamento, comunque, fra queste aperture fra noi e le forze sociali, corsi che tra l'altro hanno un comune denominatore positivo, che passano e prima o dopo finiscono, come considera quel tipo d'intervento che sempre più spesso si vede compiere da persone qualificantisi come animatori teatrali? Cosa pensa lei di questi bizzarri personaggi che solitamente arrivano facendosi precedere da un camion carico di materiali strani, di questi espressi della creatività oggi tanto di moda? Costoro presumono di suscitare entusiasmo fra i bambini dimenticando però che fanno leva sull'opportunismo infantile, piaga dolorosa ma reale, per cui, se sono ben accetti, lo sono solo perché quel giorno non si può far lezione, nel senso cioè che i bambini quel giorno evitano lo sforzo mentale di verifica di quanto devono aver studiato. Costoro ritengono ancora di trovar consensi tra i genitori cosiddetti « aperti », magari solo perché questi ultimi arrivano a preferire di avere dei figli che scimmiettano gli attori televisivi o si dipingono addosso come il Picasso, piuttosto che dei figli che sappiano fare, fin dall'inizio, il loro dovere di studenti che studiano, fino in fondo, vere lezioni amorevolmente preparate dal loro maestro.

Questi animatori sostengono dunque di elettrizzare l'« atmosfera promuovendo legami-amicizie e provocando la deflagrazione di capacità espressive represses », (adoperiamo il termine di deflagrazione apposta perché il più delle volte il tutto si risolve nella distruzione molto scorretta per la crisi dell'edilizia scolastica di attrezzature dell'edificio in cui operano). Per rendere più proficuo il loro intervento pretenderebbero addirittura di stabilire una presenza continuativa dell'animatore nella scuola senza tener conto che le richieste possono essere soddisfatte nei limiti oggettivi di orari e tempi precisi, pena il caos organizzativo della scuola stessa. D'altra parte, se sono veramente professionisti, questi espressi della creatività possono permettersi di creare anche ad orario!

Cara collega, noi le scriviamo queste cose come se a lei non fosse mai successo nulla di tutto ciò; invece sarebbe lei che potrebbe utilmente raccontarci un episodio che ormai tutti conosciamo, perché oltremodo significativo. Un giorno, lei ha avvicinato un animatore, che aveva appena finito di dire che non esistono bambini difficili, per chiedergli come intervenire con Pasquale che in terza non aveva ancora imparato a mettere al giusto posto la *d* e la *t*. Lei sostenne giustamente che la questione era delicatissima, mentre il suo interlocutore, che così dimostrava fino a che punto era lontano dalla vita e dalle responsabilità della scuola, cercava di tranquillizzarle la coscienza professionale, affermando che viceversa il problema non sussisterebbe minimamente. Eppure noi non siamo reazionari e riconosciamo anche i lati positivi nascosti in queste animazioni: infatti non possiamo negare che dietro la loro mania della festa, dietro le attuali mode della drammatizza-

zione - pittura - modellaggio - foto - audio - cinematografia, possano non esistere più materie difficili in quanto tutto può essere svolto come piacevole ricreazione. Certi giochi, come quello della divisione, si potrebbe persino pensare a pubblicarli come un vero e proprio sussidio didattico: economicamente non se ne ricaverebbe un gran che, ma sarebbe una bella soddisfazione.

Insomma, nonostante tutto, conveniamo pure noi che la nostra è una professione decisamente interessante, che si reinventa giorno per giorno e che noi abbiamo la fortuna di essere dei professionisti privilegiati perché educiamo delle anime e dei cittadini. Certo di tanto in tanto ci sentiamo pervasi da un diffuso malessere che ci confonde ma forse è soltanto l'esigenza di rinnovarci. Al più presto ci iscriveremo a un corso dove ci auguriamo di incontrarla.

CARO DIRETTORE DEL TEATRO STABILE DI...

abbiamo letto il programma della prossima stagione teatrale che lei ha stilato con i suoi collaboratori e recentemente illustrato alla stampa. Oltre agli spettacoli che allestirete in proprio, altri saranno ospitati, per un bilancio più che ragguardevole che intende rispondere, come lei ha giustamente sottolineato, alle esigenze degli abbonati.

Di particolare interesse il capitolo che riguarda il decentramento come prospettiva di sviluppo del teatro di domani: sappiamo bene che è il problema che le sta più a cuore. In questo ambito due proposte precise ci paiono rilevanti: la ricerca linguistica e l'orario degli spettacoli. Come già nella scorsa stagione si avranno perciò classici in dialetto e recite alle ore diciannove: è così che si dà modo anche agli immigrati di apprezzare il grande teatro e nelle condizioni più favorevoli per il rispetto degli orari di fabbrica.

La preparazione sarà certo lenta e graduale ma l'abbiamo vista ben avviata l'anno passato con le compagnie d'avanguardia, da voi decentrate nelle periferie, che pare abbiano ottenuto la partecipazione dei Consigli di quartiere se non altro per il reperimento dei locali e la compilazione delle tessere d'ingresso.

Il processo di acculturazione delle masse sarà tanto più rapido e proficuo quanto più intensa sarà l'azione che riusciranno a svolgere i giovani sui quali occorre far leva, come lei ha fatto, rivolgendoli loro l'invito a tentare nuove strade nella comunicazione teatrale.

I risultati non potranno mancare dato l'appoggio morale non soltanto suo ma di tutta l'istituzione del Teatro stabile.

Oggi più che mai occorre credere, sulla strada che lei ci pare persegua, sia pure cautamente come consigliato dal Ministero del Turismo e dello spettacolo, nella sperimentazione e nelle avanguardie: ci sembra ottima l'idea che venga dato ai giovani un appoggio totalmente disinteressato: essi devono

farsi con le proprie mani e sarebbe controproducente infiacchire l'impegno alla competitività spianando loro la strada mediante sussidi immeritati.

Non è certamente immotivato infine il rifiuto di dare ulteriore credito all'animazione teatrale scolastica; ci pare seria e motivata la risposta data a un giornalista che le chiedeva spiegazioni al riguardo, cui lei ha detto senza mezzi termini che tre anni di esperienze non sono valsi neppure a scoprire anche un solo artista negletto o a produrre un qualche spettacolo di rilievo.

Noi non possiamo che comprendere il suo profondo rammarico per non aver potuto assistere, come lei auspicava, alla riconversione in testo drammaturgico degli spontanei gesti infantili, da cui si era illuso, dopo una frettolosa lettura di Benjamin, potessero nascere proposte teatrali alternative.

A proposito di animazione teatrale scolastica occorre riconoscere che organizzativamente era stato fatto l'impossibile: un corso centralizzato per 30 aspiranti animatori il primo anno, il corso di perfezionamento l'anno successivo per gli animatori patentati che operavano contemporaneamente in altrettante scuole, fino ad arrivare nel giro di tre anni ad animare una intera città. E questo per non voler menzionare lo sforzo che è stato fatto per animare anche i centri di vacanza; lo spazio d'intervento sarebbe illimitato: c'è già chi si spinge ad alternarsi in qualità di maestro d'animazione con quello di judo, equitazione, nuoto e scherma. Ma per ora questi spazi ci risultano coperti dall'iniziativa di singoli animatori particolarmente attivi.

Certo non tutto è perfetto e se da una parte la vostra organizzazione capillare è riuscita a coprire la domanda, ben a ragione l'ultimo vostro bollettino d'informazione riportava i dati relativi alla saturazione della richiesta, dall'altra ha mostrato qualche lacuna dovuta all'impossibilità di coordinamento e al relativo isolamento in cui è venuto a trovarsi il singolo animatore pressato dalle esigenze più disparate e improrogabili.

Gli « espressi della creatività » talvolta han dovuto scendere a patti con insegnanti sprovveduti e superiori scolastici petulantanti riuscendo a mantenere inalterata la loro cordiale presenza da professionisti della vitalità soltanto a diretto contatto con i ragazzi, loro spazio d'intervento inalienabile.

Se ci fosse concesso di consigliarla, egregio direttore, noi le suggeriremmo di devolvere la modesta cifra in bilancio per la animazione teatrale all'EMPA ente morale per la protezione dell'attore, un investimento benefico che evita aspettative e frustrazioni; oppure, se si vuole mantenere la voce a bilancio, di contenere le spese al minimo indispensabile: si potrebbe istituire un unico corso centralizzato da effettuarsi utilizzando come docente il personale già in organico: l'insegnamento di dizione impartito dagli attori, quello di pittura dagli scenografi, l'attività di carta-strappo dagli uscieri e così via.

Se deciderà di istituire questo corso, caro direttore, ce lo comunichi tempestivamente. Non vorremmo rischiare di rimanerne esclusi.

CARO PASQUALE,

giorni fa ti abbiamo incontrato mentre uscivi dalla colonia e ti avviavi con i tuoi compagni e la monitrice verso la spiaggia. E' là che, fra un bagno e l'altro, abbiamo registrato il racconto di come te la passi quando vai a scuola. Il tuo racconto ci è piaciuto tanto che vogliamo riscriverlo dedicandolo alla persona che prima o poi arriverà nella tua colonia per « animarti » anche là.

Io faccio la terza elementare e la mia maestra è andata a scuola per diventare animatrice. Ce lo ha detto lei ma io non so cosa vuol dire ma so che adesso facciamo tutto come una volta ma in certi giorni giochiamo. La maestra mette un disco e alla fine dice di dipingere quello che abbiamo sentito. Io di solito sento solo la musica e allora dipingo le note ma certi fanno disegni di paura che sono quelli che piacciono di più alla maestra. Per sentire meglio qualche volta ci sdraiamo per terra o sui banchi, al buio, e alla fine discutiamo e poi dipingiamo a gruppi: quelli che hanno sentito la tristezza si mettono insieme, quelli che hanno sentito la paura anche.

E chi non ha sentito nulla?

La maestra dice che tutti sentono e tutti devono dipingere, io ce l'ho già detto faccio le note.

Finito questo gioco prendiamo un libro dalla biblioteca, lo leggiamo un po' e poi facciamo la scenetta oppure facciamo la scenetta senza aver letto niente. C'è Giancarlo e Lino che fanno sempre ridere perché fanno Stanlio e Ollio. Alla fine dipingiamo quello che abbiamo fatto e attacchiamo i disegni al muro. La maestra attacca di più quelli grossi e allora io e mia cugina ne abbiamo fatto uno grosso grosso che non ci stava sulla parete. Certe volte pasticciamo anche con la creta ma poi si rompe tutto e adesso non lo facciamo più.

Certi pomeriggi usciamo con la cinepresa e il registratore o la macchina fotografica. La maestra ci dice di riprendere quello che ci piace di più. Io non avevo mai fatto le foto e volevo prendere una macchina coupé che andava in fretta e allora è rimasto il muro, dietro. La maestra ha fatto inquadrare la foto e l'ha appesa al muro. Fa venire i suoi amici a vederla e dice sempre che è contenta di insegnare a bambini come noi; la coupé non è rimasta e sul muro c'era scritto « fascisti carogne tornate nelle fogne ». Anche Gianfranco voleva la sua foto al muro e allora è andato a riprendere le scritte dei muri. Ne è rimasta una sola; non mi ricordo bene cosa c'era scritto, mi sembra « Fanfani... il domani... » ma non gliel'ha appesa.

Certi giorni facciamo anche la festa. Al mattino andiamo in giro per le strade e invitiamo la gente facendo tanto rumore

con i pezzi di legno e le trombette e poi al pomeriggio quando c'è la gente facciamo i disegni e la pittura in cortile. Per riposarci il giorno dopo scriviamo tutta la mattina testi liberi, per raccontare quello che abbiamo fatto il giorno prima e poi dettati e operazioni. Una volta io ero capace di fare i problemi ma adesso li facciamo tutti insieme e allora mia mamma il giorno che non devo andare a nuoto mi manda a ripetizione da una sua amica che è professoressa. Io non lo dico alla mia maestra perché non vuole.

Una volta abbiamo anche fatto i burattini ma non ci piaceva tanto perché erano di storia e io non sapevo mai cosa fare dire al mio che era Muzio Scevola, e poi Luciano si prese una bella sgridata perché al posto di fare Cincinnato aveva fatto la direttrice della scuola che era troppo grassa. Adesso i burattini ci servono solo più per fare la matematica perché misuriamo sempre la cassa di legno dove li abbiamo messi.

Saresti contento di avere anche qui in colonia un'animatrice che si occupa di te e dei tuoi compagni?

Certo, perché a me piacciono le « animatrici! ».

Rilassati Pasquale, fai tanti bagni, e mandaci una copia del giornalino che stamperete nei prossimi giorni.

Ciao.

Progetto speciale di animazione
(Collettivo Giocosfera, Collettivo G,
« Animazione dopo »)

1) In questi ultimi anni le lotte che i lavoratori hanno portato avanti a Roma come altrove (casa, occupazione, diritto allo studio, servizi ecc.), pongono una pressante richiesta di qualificazione del modo di vivere, qualificazione che significa crescita sul piano culturale, consapevolezza e impegno collettivo per arginare il processo di degradazione, isolamento e spersonalizzazione che regola i rapporti sociali.

Il bisogno di contribuire a riorganizzare la vita culturale di un dato territorio, non secondo i modelli autoritari che la scuola tradizionale e l'industria dei prodotti culturali oggi impone alle masse, è tanto più urgente in riferimento alla situazione di disgregazione in cui si trovano i quartieri periferici, le borgate di Roma, che subiscono più macroscopicamente l'emarginazione economica e culturale nei confronti della città, con minori strumenti di difesa rispetto a scelte che cadono dall'alto e nello stesso tempo con una capacità di mobilitazione, aggregazione e di recupero di autonomia maggiore rispetto a modelli di comportamento standardizzati e profondamente interiorizzati.

L'intervento culturale nei quartieri di periferia, al di là di una mitizzata riscoperta del popolare e del primitivo, al di là dello sfruttamento da parte dell'industria culturale bisognosa di nuovi mercati e nuove idee, per l'animazione significa agire sulla contraddizione ancora viva che il passaggio da una società preindustriale ad una società tecnologicamente avanzata, ha provocato a livello di rapporti sociali.

Per una borgata come Castilverde o Villaggio Breda, ricostruire la propria storia utilizzando i metodi dell'animazione, ha significato comprendere come il « passato » continua ad agire sul vissuto presente, oggettivandolo in rapporto agli avvenimenti storici generali, ed ha significato altresì ritrovare modi di relazione e comunicazione « nuovi » all'interno del quartiere.

Fino a oggi il momento della produzione e della fruizione del fatto culturale è stato limitato esclusivamente a una parte

della città, il centro e i suoi abitanti, mentre tutta la periferia è stata abbandonata ai prodotti dell'intrattenimento di massa (si pensi che una circoscrizione, l'VIII comprende circa 102 mila abitanti pari a una città come Foggia, Ancona... e che per tutto il territorio esistono due cinema, nessuna biblioteca...), la scelta della periferia diventa prioritaria per un intervento culturale che intende modificare questa situazione.

A tal fine è indispensabile un cambiamento di rotta negli investimenti pubblici per le spese culturali in direzione di una politica del territorio che vede nelle borgate e nei quartieri l'organizzazione di una vita culturale.

Il lavoro che finora è stato svolto dai gruppi di animazione in collaborazione con il Teatro Scuola ha verificato questa estesa domanda di intervento culturale nei quartieri da parte di tutte le componenti in esso presenti: dagli insegnanti nelle scuole, ai comitati di quartiere, dai lavoratori che sentono l'inadeguatezza degli strumenti culturali che possiedono, ai giovani che vedono frustrate le esigenze di vita associativa.

L'animazione interviene a contrastare l'assunzione di modelli culturali standardizzati e autoritari, contribuendo a sbloccare le capacità razionali e creative dell'individuo, cercando con un procedimento sperimentale (che non è improvvisazione, spontaneismo, ma approccio scientifico), di dare risposta alle esigenze culturali di base, di esprimere e comunicare la propria realtà, le lotte e i livelli di coscienza reali, con il fine di realizzare quindi le condizioni capaci di estendere a gruppi sociali finora esclusi, l'uso in prima persona dei diversi strumenti politici.

Questo fra l'altro rende necessario un intervento culturale di tipo nuovo che l'animazione propone, in quanto si rapporta strettamente alla situazione — radicamento nel quartiere —, coinvolge direttamente il fruitore che diventa protagonista nel processo culturale, agisce per una riappropriazione da parte della base degli strumenti di espressione-comunicazione.

Le modalità dell'intervento di animazione possono nascere soltanto dalla collaborazione con forze sociali, culturali e politiche, centrali e periferiche per una ricerca complessiva di una strategia di lavoro comune. La prima operazione di un rapporto di collaborazione sarà l'analisi della geografia culturale del territorio per estrarne una mappa strutturale all'interno della quale si individuino un programma teorico operativo da verificare in tutte le sue fasi. Cerchiamo ora di definire i compiti dell'animazione rispetto alle specifiche strutture del territorio:

Scuola: la funzione che un lavoro di animazione svolge all'interno delle scuole, si rapporta in modo organico al progetto di intervento culturale sul territorio. Animazione nella scuola e animazione nel quartiere sono interdipendenti in un rapporto dialettico il dentro — la scuola — con il fuori — la società, il quartiere, le forze in esso presenti. L'animazione contribuisce a superare la dimensione scuola come unico spa-

zio delegato a trasmettere la cultura sviluppando un nuovo e diverso concetto di cultura, prodotta in sedi nuove, utilizzando nuove metodologie, coinvolgendo altri soggetti che non quelli tradizionali.

Per raggiungere questi obiettivi il progetto di lavoro prevede: 1) rapporto stabile con gli insegnanti per la formulazione di un quadro di collaborazione pedagogico-didattico basato sulla corporeità del bambino, la socializzazione, l'espressività, la acquisizione di una coscienza critica e la sollecitazione di un atteggiamento creativo volto alla modificazione della realtà; 2) aggiornamento degli insegnanti sugli strumenti educativi, attraverso incontri seminari che coinvolgono gli stessi genitori attorno al problema del rinnovamento e della gestione sociale della scuola.

L'ipotesi di utilizzare gli strumenti e le metodologie dell'animazione nella scuola tuttavia deve essere rivolta verso la loro acquisizione organica nell'insegnamento, nella prospettiva perciò di un superamento nel tempo della sua attuale funzione propulsiva.

L'animazione culturale non si esaurisce quindi nel rapporto con il bambino e con l'insegnante ma si confronta con i bisogni complessivi della situazione sociale individuata.

Da queste premesse nasce l'importanza del lavoro con gli adulti che operativamente si attua attraverso un rapporto stabile con le strutture di base presenti nei quartieri delle circoscrizioni in cui si interviene:

comitati di quartiere, consigli di fabbrica, 150 ore, sezioni dei partiti democratici, associazioni culturali ecc.

Le attività di animazione culturale che si elaborano e si realizzano con gli abitanti dei quartieri e delle borgate hanno come fine la riappropriazione da parte di questi degli strumenti di espressione e comunicazione attraverso un processo di decodificazione dell'uso del mezzo e della sua alfabetizzazione.

Il suo carattere è di PROCESSO conoscitivo, creativo, socializzante, la sua funzione è COMUNICATIVA e non estetica, la sua disponibilità è utilizzare, confrontare, reinventare, tutti i possibili mezzi espressivi, secondo criteri che di volta in volta le diverse situazioni indicano più idonei.

L'esperienza che si sta per realizzare costituisce un esempio di corretta gestione, partecipata in tutte le sue fasi, di una iniziativa culturale da parte di un committente istituzionale (Teatro Scuola - Teatro di Roma), delle circoscrizioni e del gruppo di animazione.

E' da sottolineare questo aspetto sia perché si pone sulla linea di una reale partecipazione, contro le scelte che le istituzioni culturali impongono autoritariamente alla città, senza nessun confronto democratico, sia perché questo tipo di procedimento che responsabilizza e coinvolge direttamente tutte le forze interessate all'operazione (dai comitati di quartiere, agli organi collegiali della scuola, ai sindacati), permette un intervento culturale che sia radicato nel territorio.

La coscienza di classe dei lavoratori a Torino ed in Piemonte

La FLM, nelle sue istanze nazionali e provinciali torinesi, ha deciso di promuovere una vasta ricerca su « la coscienza di classe dei lavoratori a Torino e nella regione piemontese ». Una tale iniziativa ha qualcosa di sorprendente. Essa esula infatti dai programmi abituali di ricerca che il sindacato svolge a servizio diretto delle vertenze in cui è impegnato. Quali preoccupazioni le hanno dato origine? Quali obiettivi si propone?

I lavoratori italiani hanno vissuto nell'ultimo decennio esperienze di lotta eccezionalmente intense. E' convinzione diffusa fra essi che, attraverso tali esperienze, sia maturato nella coscienza di classe di larghi settori un salto di qualità.

Ora questa nuova coscienza è portatrice di fortissime potenzialità storiche, per l'avvenire del movimento operaio, e quindi del paese. Potenzialità che, per altro, possono essere liberate o anche sepolte, secondo che il movimento operaio si riveli o meno in grado di gestirle.

Sembra quindi necessario, pur continuando a far fronte giorno per giorno all'urgenza delle lotte, impegnare uno sforzo approfondito di riflessione sul significato a lungo termine di queste lotte, delle nuove esigenze che in esse si esprimono, e anche del nuovo tipo di società che in esse si prefigura. Sembra necessario cercare di dare sistemazione a un'esperienza così sconvolgente, evitando sia una sua esaltazione acritica, sia una sua riduzione a fenomeno settoriale ed episodico.

Tale riflessione però i lavoratori non intendono più delegarla a degli intellettuali, ma intendono assumerla in prima persona. Il nuovo modo di situarsi di fronte alla società e al potere, che emerge nelle lotte più recenti, non può non portare con sé un nuovo modo di fare cultura. Protagonisti della costruzione di una nuova società, i lavoratori intendono esserlo anche nella produzione culturale che tale società deve preparare e fermentare.

La ricerca sarà quindi svolta in collegamento costante con le lotte nella fabbrica, nella campagna, nel quartiere, nella scuola, ecc., privilegiando le strutture di base, in cui si esprime maggiormente l'autonomia dei lavoratori, come i Consigli di Fabbrica, i Comitati di Zona, i Comitati di Quartiere, ecc.