

Titolo | Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 1 di 9

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

## **Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)**

di *Giuseppe Bartolucci*

### Citazione I.

Introduzione all'illuminazione profana (Walter Benjamin).

«In questi movimenti c'è sempre un momento in cui la tensione originaria della società segreta deve esplodere nella lotta pratica, profana per il potere e il dominio, o annullarsi come tale, trasformandosi in una manifestazione pubblica. Il surrealismo si trova attualmente in questa fase di trasformazione. Ma allora, quando irruppe sui suoi fondatori nella forma di un 'ispiratrice ondata di sogni, esso apparve come sommamente integrale, definitivo, assoluto. Tutto ciò con cui veniva a contatto si integrava. La vita pareva degna di essere vissuta solo quando la soglia che c'è tra la veglia e il sonno era come cancellata, in ciascuno, dai passi di immagini che fluttuavano continuamente, in gran numero, attraverso di essa; il linguaggio pareva veramente tale solo là dove il suono e l'immagine, l'immagine e il suono erano ingranati l'uno nell'altra con tale automatica esattezza, così felicemente che non restava più alcuna fessura dove infilare il gettone 'senso'. Immagine e linguaggio hanno la precedenza...».

«La caratteristica di tutta questa posizione borghese di sinistra è il suo incurabile abbinamento della prassi politica con una morale idealistica. Solo nel contrasto con i miseri compromessi della 'convizione' si possono comprendere certi punti essenziali del surrealismo, anzi della tradizione surrealista. Finora questa comprensione non è andata molto in là. È stata troppo forte la tentazione di inserire il satanismo di un Rimbaud e un Lautréamont in un inventario dello snobismo, come pendant dell' 'arte per l'arte'. Ma se ci si decide ad aprire questo involucro romantico, ci si trova dentro qualcosa di utile. Si trova il culto del male come congegno di disinfezione e isolamento (ancorché sempre romantico) della politica verso ogni forma di dilettantismo morale...».

«Ogni indagine seria delle doti e dei fenomeni occulti, surrealistici, allucinatori presuppone un intreccio dialettico di cui una mentalità romantica non verrà mai a capo. E infatti non è molto utile sottolineare con tono patetico o fanatico gli aspetti enigmatici dell'enigmatico; noi riusciamo invece a penetrare il mistero solo nella misura in cui lo ritroviamo nella vita quotidiana, grazie ad un'ottica dialettica che riconosce il quotidiano come impenetrabile, l'impenetrabile come quotidiano...».

«In verità si tratta molto meno di fare dell'artista di origine borghese il maestro dell' 'arte proletaria', quanto di metterlo in funzione in punti importanti di questo spazio immaginativo, sia pure a prezzo della sua attività artistica. Anzi, l'interruzione della sua 'carriera' artistica non dovrebbe forse essere una parte essenziale di questa funzione?».

«Rimane un residuo. Anche il collettivo è corporeo. E la 'physis' che gli si organizza nella tecnica può essere prodotta, in tutta la sua realtà politica e oggettiva, solo in quello spazio immaginativo in cui ci introduce l'illuminazione profana. Solo se corpo e spazio immaginativo si compenetrano in essa così profondamente che tutta la tensione rivoluzionaria diventa innervazione fisica collettiva, e tutta l'innervazione fisica del collettivo diventa scarica rivoluzionaria, solo allora la realtà ha superato se stessa tanto quanto esige il manifesto comunista. Per il momento i surrealisti sono i soli che abbiano capito l'ordine che esso impartisce oggi. A uno a uno essi danno la loro mimica in cambio del quadrante di una sveglia che ogni minuto squilla per sessanta secondi... » (Walter Benjamin, 'Il surrealismo in Avanguardia e rivoluzione', Einaudi, 1973, pp. 11-26).

### Citazione II.

La politica dell'esperienza (Theodor Roszak) .

«L'esperienza come unica evidenza (Laing), l'interiorizzazione della morte, la lotta contro ogni forma di repressione, la fine dell'arroganza antropocentrica, la lotta contro la distruzione dell'ambiente e la minaccia atomica di genocidio, l'affermazione dell'esperienza visionaria contro la coscienza obiettiva, il recupero dello Zen, del Tao, del Buddismo e in genere della esperienza estatica e magica, il recupero della fanciullezza e dell'infanzia, ossia della dimensione del gioco, della felicità, del piacere, l'amore, la fratellanza, l'eguaglianza» (Theodor Roszak, 'La nascita di una controcultura', Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 25-37).

### Citazione III.

Mutamento della finalità e della modalità della comunicazione (Umberto Eco).

«10. Quel che in questo orizzonte si verifica è l'indistinzione del momento estetico da quello pratico, la nascita di nuovi parametri dell'esteticità, e infine il crollo di una dialettica dei distinti. Non cade solo, come si è visto, la distinzione dei generi, per cui il discorso della letteratura da un lato si salda con quello delle lingue settoriali e tecniche e dall'altro lato con quello della musica e delle arti visive.

... Cade la distinzione tra 'poesia' e 'letteratura', e dunque la distinzione delle forme dello spirito, nel momento stesso in cui l'estetico non può più essere perseguito come momento preferenziale e autonomo, ma viene riassorbito nella pratica e nell'economia, oltre che nella teoretica. Così il compito della letteratura (o dell'arte) cessa di essere quello del produrre insularmente il Bello, per tornare ad essere quello che fu prima del romanticismo idealistico, quello che fu prima del rinascimento e nella Magna Grecia, uno degli aspetti di quell'attività più vasta che è la 'technè' o l' 'ars', il momento di un 'fare

Titolo | Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 2 di 9

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

' dalle finalità più vaste, in cui il valore estetico, se ha da essere riconosciuto, si dimostra solo come la qualità di una riuscita che deve essere definita per altri parametri.

Le funzioni del linguaggio (teste Jakobson) possono essere di vario tipo, referenziale, emotivo, conativo, metalinguistico, e l'estetica o poetica è solo una di esse; difficilmente un discorso si articola per fare emergere una sola funzione, solo una di esse può prendere il predominio, senza che le altre scompaiano sullo sfondo. La letteratura tradizionalmente intesa lasciava emergere prepotentemente la funzione estetica a scapito delle altre: si profila ora di nuovo una idea di letteratura come pratica significativa in cui la funzione estetica non è più privilegiata. Le Forme dello Spirito, per usare questi fantasmi non ignoti ancora a molti, muoiono come distinti perché mutano le Forme della Comunicazione, né si vede come il fantomatico Spirito altro essere possa se non una modalità della comunicazione e cioè della cultura.

Quello di cui oggi si prende atto è un mutamento nell'ordine della modalità e della finalità della comunicazione. In questo orizzonte l'istituto della letteratura dovrà forse riformarsi sulla misura dell'istituzione universitaria da cui è stato difeso: se mi è permesso il gioco verbale, questo Istituto non sarà più una Facoltà, luogo della coltivazione di vocazioni specifiche ed esclusive, ma Dipartimento, 'carrefour' al servizio di molte vocazioni» (Umberto Eco, dall'intervento all'A.I.S.L.L.I., New York, 25-28 aprile 1973).

## **I. Il confronto e le relazioni**

### **a) Gioco-improvvisazioni al laboratorio di Brook (Giuseppe Bartolucci).**

Peter Brook, inavvertitamente, in giacca sportiva e maglietta arancione, con pantaloni di fustagno marrone, fa da coordinatore, per nulla misteriosamente, ed attentissimo tuttavia, come uno cui non sfugge alcunché. Ed egli tiene disattentamente a dimostrare che tutti potrebbero fare quegli esercizi di giuoco, ora svolti dai suoi attori, mediante appunto quel suo lasciar fare. Sono esercizi peraltro di una estrema semplicità ma di un rigore assoluto, frutto di mesi e mesi di lavoro, di preparazione, di scelta, di esclusione.

Lo spettatore, soprattutto quello addetto ai lavori, non si fa illusione comunque su questa semplicità, e però l'accetta come una manifestazione di incanto. Costui è come stregato dalla religiosità di fondo che materialisticamente adesso sorprende ed avvolge l'esercizio degli allievi di Brook. Tuttavia questo stesso spettatore è condotto per mano a verificare, lì, sul rettangolo centrale della scena, il potere gestico-vocale degli allievi, per una pratica oggettiva e semplice si diceva, cioè riscontrabile di continuo tecnicamente, e per nulla preda di una manipolazione ideologica. Ecco: ciò che Brook dà, dal fondo del suo animo e della sua ricerca, è una dimostrazione di praticità e di relazionalità, non adulterata da alcuna pretesa culturale, che non sia quella della pura ricerca; e però quest'ultima si viene svolgendo all'insegna della materialità, nel senso che mette a confronto gli elementi e le finalità di una comunicazione comunitaria, dove gli uni valgono per l'esercizio e le altre per la destinazione. Si tratta invero di un esercizio che è di improvvisazione-elaborazione e valevole per se stesso, cioè non per la sua interpretazione-rappresentazione, potendo in tal modo sfuggire alla violazione interpretativa dei dati spettacolari ed allo scarto deleterio tra offerta e consumo in veste di prodotto. E si tratta anche di una destinazione che non vuole esaurirsi in una pura dimostrazione di laboratorio, per pochissimi addetti ai lavori, ma espandersi verso tutti, proprio in ragione della sua semplicità artigianale e della sua offerta distinta di materiali di lavoro.

Il gioco: mettere a disposizione di attori (ma quali attori: non tipicamente professionali in quanto linguisticamente violentati della loro origine etnica e raccolti da tutte le parti del mondo senza alcuna preoccupazione di 'eloquio' o di 'comportamento') delle cannuce di legno eguali e far sì che esse le adoperino unite, con estrema calma e con altrettanta precisione. Sembra un esercizio facilissimo, di scarsa portata, ingenuo strutturalmente, invece esso richiede una concentrazione profonda, in modo che la relazionalità tra gli allievi passi proprio attraverso le variazioni che tali giunture danno al movimento ed alla composizione, passando di mano in mano, da corpo a corpo, negli attori. Ed è vero che simile concentrazione è flessibile e rovesciabile al tempo stesso, nel senso che non produce alcuna cristallizzazione formale e non si fossilizza a livello di sperimentazione, dal momento che si espande piacevolmente, deconcentrandosi per disponibilità, in movimenti ed azioni irregolari e distorte ma dettate dall'uso divertito degli uni e delle altre (e non più attento e concentrato), liberando se stesso da una finalità troppo fine a se stessa ed elevantesi drammaticamente alla lunga. Questo esercizio appartiene allora sia al divertimento che alla religiosità, è fonte di concentrazione e di disponibilità, si avvale della semplicità ed è profondamente pratico, sorge liberamente come singolarità e si espande collettivamente per immaginazione, è frutto di un impegno tendenzialmente comunitario che tuttavia concede al singolo di ritrovarsi.

Direi che questa disposizione al gioco, in questo primo caso a livello di gesto-segno, e quindi fuori dall'interpretazione (drammaticamente concepita all'antica), ha un'espansione appunto interpretativa (ma fuori dalla linea del parlato colloquiale o della letterarietà colta), in virtù della introduzione della mimica fiabesca e della interpretazione clownesca, in un gioco di cantoni, dove gli allievi hanno modo di nascondersi e di uscirne liberamente e goffamente al tempo stesso, per una specie di tensione-divertimento, che è più di un semplice rapporto di vita fanciullesca e meno di una resa drammatica delle situazioni di bambini. E ciò che conta qui è questa possibilità di comunicare per stridii e per risolini, per strizzatine e per borbottii, a livello infantile anche come struttura fisica oltre che come fonte di reazione: ed il tutto si adegua e si informa di infanzia, senza scendere di tensione e di ricerca, ogni suono-rumore e ogni gesto-movimento corrispondendo ad una necessità di selezione-comunicazione estremamente viva e presente: ed altresì il tutto ritorna e ci riporta all'adulto, nel momento in cui il suono-

Titolo || Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 3 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

rumore ed il gesto-segno diventano elementi primari di comportamento collettivo, condizionando e strutturando l'interpretazione tutta quanta ad una pratica e ad un allenamento

L'una e l'altro infatti sono quelle dell'improvvisazione e dell'elaborazione, e come tali si riconducono al l'artigianato ed alla selezione, sia come scelta di elementi sia come offerta di argomenti, per una materialità di lavoro collettivo a livello di ricerca relazionale. L'artigianato regala agli allievi una precisione insospettata, e la selezione evita loro la dispersione. Non c'è allora per costoro che accettare, per altri esercizi, soprattutto di voce e di parola, proprio una direzione pratica sperimentalmente: quando l'uso della voce, su una lingua antica riprodotta nella sua nozione fonetica, oppure su una lingua inventata di sana pianta ed appartenente ad una specie di congegno fonico, si fa estremamente espansivo e drammatico, ma per se stesso ancora una volta, non per una persuasione-manipolazione di concetti e di avvertimenti, cioè per quell'esperienza scientificamente sensibile della forza e della varietà del suono e per quella drammaticità che tale fascia sonora riesce ad innalzare ed a produrre per sollevazione-formulazione di elementi fonici.

Ne viene una sperimentazione alla distanza un po' sospetta, proprio perché, partendo da un'improvvisazione aperta di elementi fonetici e da un'elaborazione loro in direzione collettiva, si fanno avanti una immaginazione strana ed una rilevazione fantastica, all'interno dell'esperienza, che non sai quanto risalga all'uso scientifico della possibilità della voce ed alla presenza di un senso relazionale nuovo all'insegna peraltro di una certa intellettualità e di una certa letterarietà drammatizzate. Fino a che quest'uso della voce peraltro si mantiene nei limiti di un sondaggio (ed è straordinario per esempio il modo con cui la fascia sonora si manifesta tra due allievi che agiscono in una lingua quale quella greca da loro non conosciuta e quindi affidata alla loro resa di suono). Si segue questo uso con straordinario interesse proprio perché è dirottato al valore dell'interpretazione passionale-semanticamente della parola, e quindi obbliga gli allievi a fare i conti con se stessi e con la loro possibilità finale e non con i parametri letterari della loro lingua.

b) Teatro prima di essere teatro: Barba (lens Kruuse).

«Un uomo di fronte ad un poema. Egli si appaga di qualcosa Forse qualcosa di un'importanza vitale.

E poi un altro uomo: - spiegami.

Si spiega. Ma chi può utilizzare le parole senza tradire?

Con il suo nuovo spettacolo, 'La casa del padre', dedicato a Dostoevskij. Barba propone un'opera che può essere considerata da un punto di vista storico, come un autentico rinnovamento del lavoro del suo teatro-laboratorio, ma che è anche, come la tela, il poema, impossibile da sezionare.

I lettori saranno soddisfatti se non faccio che gridare il mio rapimento?

Questo è un teatro-laboratorio. Dei muri bianchi. Una ghirlanda di lampadine elettriche. Degli scanni scomodi. Un pubblico il cui sguardo va e viene per seguire ciò che accade. Un pubblico che vede e sente la presenza degli altri, ma vive con tutto ciò in un mondo interiore comune a quello degli attori.

Fuori gli alberi sono ancora spogli, l'aria è viva, le vaste pianure dello Jutland sono piatte e sterminate. Si porta questo mondo con sé entrando e lo si ritrova all'uscita con dimensioni nuove.

Con questa nuova forma Eugenio Barba e i suoi attori ci offrono una sorta di teatro totale. La forma è nuova perché non si cerca, come negli spettacoli precedenti, di ricreare e di illustrare un testo, ma si inventa poeticamente a partire da un tema di base.

Questo tema è Dostoevskij. Una citazione: 'Come ci si ricorda talvolta di una quantità di cose strane, anche al momento di essere condotti al patibolo'. Egli disse ciò. L'invenzione nella citazione è naturalmente per l'Odin Teatret una grande libertà (una quantità di cose strane) e una coartazione (al patibolo). La passione e la freddezza. (Così è l'amore).

Una descrizione dello spettacolo, che si svolge su un tavolato spoglio sul davanti, tra e dietro i sedili degli spettatori, è data a tutta prima dagli schizzi di Erik Sorensen.

Era mimo, ma anche danza. Orgasmo, estasi, morte. Amore delicato e violenza selvaggia. Sublimità e avvilitamento.

Tutto ciò espresso con movimenti, canti, musiche (flauto e fisarmonica), parole incomprensibili (russo?), discorsi, luce - un fiammifero è acceso nell'oscurità, per un istante si scorge un volto, è un essere umano oppure una visione? - e danza.

Ciò che si è provato allora, era la 'quantità di cose strane' che costituiscono i momenti importanti della vita. Si vivono degli esseri che si amano. Li si vive bere. Li si vive canzonare. (È liberatorio poter ridere in queste sale). Li si vive riunirsi. Incontrarsi. E separarsi. Da questa diversità screziata, il cui elemento flessibile era una disciplina totale dopo l'impeto dei movimenti, nasce nello spettatore ciò che io ho chiamato - con un termine dostoevskiano - una possessione. Ma di che? Di qualcosa che si osa appena chiamare condizioni fondamentali della vita.

A me sembra che Barba abbia abbandonato un teatro d'illustrazione per un teatro creativo.

Ciò significa tuttavia che, senza essere rituale, egli ci ha messo in relazione con il teatro ancor prima che divenisse tale. Con questa attitudine vis-à-vis del teatro che è un elemento della vita come tanti altri, prima ancora che diventi festa dionisiaca o carro di Tespi, preghiera di caccia delle tribù primitive della foresta vergine, e di tempo in tempo prima che sia organizzazione, istituzione e progresso tecnico.

È un teatro - vita.

In questa nuova fase del lavoro di Barba non è la tecnica, l'allenamento perfetto che sono percepibili. In compenso è la personalità di ciascun attore che ogni spettatore sensibile riscontra. D'altra parte essi non sono presentati nel cast come attori,

Titolo | Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore | Giuseppe Bartolucci

Pubblicato | «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti | © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine | pag 4 di 9

Archivio |

Lingua | ITA

DOI |

ma come coloro che hanno fatto 'l'adattamento scenico'.

Erano belli. Ma non di un'estetica che uccide la verità, com'è il rischio della bellezza.

Questo teatro totale con i suoi numerosi elementi formali diventa uno spettacolo e un'opera lasciati ad una grande libertà, per la sua perfezione corporea e spirituale. Si sente profondamente e si rivive.

Adesso un'affermazione per me determinante - avanzata con il timore di sembrare troppo audace Ho l'impressione che con questo spettacolo l'Odin Teatret abbia ancora progredito: è diventato popolare.

Qui lo spettatore non è sottomesso a nessuna esigenza di ordine professionale o intellettuale. Non si è tentati di chiedere, che cosa vuol dire ciò e cos'è questo. Si percepisce la differenza che esiste tra 'capire' ed essere.

A poco a poco 'La casa del padre' sarà considerata come un'opera che, nella storia, fa data. Sarà mostrata ad una gran quantità di gente. Andrà lontano. Nessuna barriera di lingua la ferma. Nessuna barriera di educazione ne esclude qualcuno.

Come c'è già stata, così può dunque esserci ancora.

Sì, si può ben credere che quanto questo teatro offre attraverso il laboratorio potrà essere utilizzato da altre forme di spettacolo. Resta da dire che, in un certo modo, chi scrive queste righe ha sentito profondamente la nuova opera di Barba e dei suoi collaboratori come amore».

c) Ontological - Hysterical Theater (Richard Foreman).

1) Il corpo, non come modo di espressione (l'espressione modifica la reale natura intima, proprio come nella fisica delle particelle l'esame modifica l'evento), ma come luogo (terreno) dove operino dei sistemi di pensiero. Ogni posizione delle membra, del busto, ecc., in seno all'ambiente, implica un sistema filosofico differente, per lo meno un differente modus operandi del pensiero.

2) Il corpo inciampa negli oggetti, si scontra con la resistenza del mondo fisico. La mente cerca di funzionare, inciampa nei suoi meccanismi e ricomincia. La mente agisce come il corpo sugli oggetti, esattamente come farebbe una mano, un braccio, una bocca, un occhio, un piede, un ginocchio, un fianco, ecc. E viceversa il corpo agisce sugli oggetti in un modo riservato generalmente alla mente

3) Anche il linguaggio inciampa su se stesso. Una distinzione più utile di quella tra corpo-mente è quella tra corpo-mente-linguaggio. Questi termini sono indubbiamente in antitesi. Ma assai stranamente. La strategia di ciascuna delle parti è di mettere in luce i propri momenti di vulnerabilità e di cedimento, di creare le più allettanti breccie nel proprio sistema di difesa per attirare la parte avversa negli abissi del territorio nemico.

4) Il linguaggio, la mente e il corpo si scambiano continuamente elementi affinché dalla confusione, che risulta da questa mescolanza, possa nascere un conflitto produttivo in modo imprevedibile. IO proprio l'imprevedibile che ci impedisce di addormentarci. L'imprevedibile, non dato da strutture d'insieme (intrigo, colpo di scena, ecc.) che sono facilmente integrate in quanto 'sorpresa', ma dalle più piccole unità percepibili. Mantenerci in uno stato di squilibrio. Ci rendiamo conto che abbiamo bisogno di una forza percettiva più approfondita.

5) Il teatro come una palestra. (Esercizi di percezione). Andarvi per esercitarsi. L'esercizio perfeziona. Ci esercitiamo noi, si esercita lo spettatore, e se lo sforzo necessario è 'localizzato' adeguatamente, tutti gli errori allora (e se tutto va bene ve ne sono molti), tutte le imprudenze, le balordaggini, si rivelano 'd'emblée', come chiavi di volta della figura che si cerca di creare e costituiscono altresì gli attimi nei quali la coscienza momentaneamente (sempre momentaneamente) può esistere.

6) L' 'Intreccio' della pièce.

L'opera 'narra' lo sforzo dell'autore di scrivere (di suo pugno) una pièce su un tipo-Ben (questo personaggio si ritrova praticamente in tutte le opere dell'autore) non molto soddisfatto di se stesso. Le donne nella sua vita giudicano che dovrebbe vestire meglio. (Che è forse un pretesto). Gli altri uomini a lui attorno, altrettanti zii (anch'essi si ritrovano di opera in opera) gli offrono lavoro, avventure, importanti motivi di riflessione.

Il 'soggetto' della pièce è la 'modificazione' da far subire alla propria testa per sapere dove si è (al Paradiso o al non Paradiso).

La pièce indica soprattutto che questa 'modificazione' (della testa), non essendo forse del tutto possibile, crea la sintassi necessaria per parlare con precisione della gente dalla quale (quanto prima tutti) si è sul punto di essere sedotti. L'opera (quale che sia il linguaggio, le azioni, i gesti) non è in veste simbolica, e se ne fa una lettura simbolica anche in parte, vuol dire che preferite dormire. E se preferite dormire, allora per voi, ma per voi solo, il titolo dell'opera è

'Terapia classica' ».

d) Del magico-quotidiano di Bob Wilson (Giuseppe Bartolucci).

Per quanto in vero si teorizzi sulla morte del bello e sulla disparizione del buono a teatro, tutt'al più siamo in grado di offrire, o meglio, sanno mostrarci la crisi dell'uno e dell'altra, senza andare più in là di codesta descrizione; e bisogna vedere come anche Bob Wilson rigetti e marginalizzi di continuo questo suo esercizio di scrittura, allora che gli si vuole tramutare in 'bella' e persuadere persino; l'immagine-azione di cui è propulsore, da visione pura offuscandosi in progettazione, e viceversa, e soltanto qualche signora d'altro rango, protettrice e snob al tempo stesso, sa estasiarsene, o qualche giovane rampollo letterario in vena di scoperte culturali.

Per fortuna Bob Wilson ed i suoi sanno rimescolare bene le acque e non concedere requie appunto al bello ed al buono, di

Titolo || Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 5 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

quest'ultimo triturando splendidamente gli aspetti ed i motivi sentimentali, ed a quell'altro sbarrando il passo dell'affetto e dell'indulgenza.

Ed eccolo raggelare l'immagine del gran finale con quel suo contorcersi ingrato animalescamente, eccolo anche disdire ogni ombra di insegnamento dalla successione dei riscontri tra vita e cultura, per codesto suo intristirsi astratto e indolore e inumano. Non è certo la pietà d'altronde cui Bob Wilson si riferisce nell'impossessarsi della 'montagna' attraverso molteplici attività, e non è nemmeno l'idealizzazione del passato a fargli nascere la sostanza corporea e morale dei vecchi che la percorrono. Ed egli non fa luce, cioè non provoca chiarore, quanto ci avvolge e ci insegue per illuminazione indiretta.

I suoi agiscono del resto così seriamente e sono disposti a vivere altrettanto seriamente, senza far pesare nel loro vestire o nel loro parlare una possessione od una reverenza dalle quali sostanzialmente rifuggono; ed altresì in scena non escono quasi mai dalle righe del tracciato loro imposto, variando tutt'al più la qualità dell'immagine, con una compostezza e con un'inquietudine al tempo stesso che li rende normali. E così anche questo finale entusiasmante per il suo gelo (si fa per dire, poiché le fiamme l'han fatta da padrone per tutta la notte, ed adesso mandano ancora faville) è di una normalità strabiliante, cioè non ha bisogno di tensioni alteranti né di seduzioni scenografiche, scattando dentro di noi per esaurimento complesso e per violenza trattenuta, come se si trattasse di una festa popolare, con fuochi e banda e noccioline, e si tornasse tutti a casa con qualche nostalgia e con parecchia stanchezza; nostalgia e stanchezza che qui ci afferrano per lunghezza di azione e per profondità di stimolo, in un lucido cieco inseguirsi di vita e di cultura, e scontrarsi di modo di vivere e di pensare (né siamo sufficientemente esposti a questo modo di vivere perché se ne possa trarre vantaggio, ed altresì nemmeno abbiamo tanto retroterra alle spalle per poter far tesoro di quanto ci è stato adesso offerto).

E così un'immagine tanto attiva si corre il rischio di non saperla né poterla utilizzare se non per visione ed altrettanto un'azione così pregnante si corre il rischio di arrovesciarla negativamente per estrazione. Qui del resto si definisce e si limita l'operatività di Bob Wilson, in un'ambiguità di comportamento che è anche ambiguità di pensare, per eccesso di fiducia probabilmente nel modo e per non accensione delle conseguenze di tale modo. Bob Wilson si muove tra i suoi segni con tale ricchezza e con tale consenso da poter permettersi una continuità ininterrotta e da poter combattere la noia dello spettatore ad armi pari, con uno scandalo del tempo e dello spazio che è virtuale ossia inerente alla disposizione delle persone e degli animali e degli oggetti, senza che uno di questi elementi prevalga sull'altro, cioè senza parteggiare per la natura, per la storia, per l'utopia, se non all'interno del movimento che si è prescelto. In questo senso il suo movimento non richiama l'attenzione inglobandola tutta quanta rispettosamente, quanto la decentralizza per afflusso di contemporaneità e di quotidianità al tempo stesso. Dire 'contemporaneo' sarebbe un disconoscere a Bob Wilson la natura eversiva, che egli possiede d'istinto e che poi viene calcolando; significa in altre parole bruciargli la carta della non cultura, su cui egli ambiziosamente punta per difendersi da invadenza intellettualistiche appunto. Ed allora è la quotidianità che egli fissa e dispone per l'eternità e che gli sorregge e preserva l'operazione, ed è soltanto per tale quotidianità che noi sentiamo la sua contemporaneità; e direi la sua rilevanza americana, una quotidianità non fatta di residui, e nemmeno di prevaricazioni del e sul reale, ma di persone e oggetti tali e quali la realtà esprime; e le une parlano e agiscono semplicemente senza orrore di sé e senza presunzione altresì, e gli altri si stagliano in scena come se davvero esitassero, cioè come fossero disciolti nelle prospettive e nella luce quotidiana.

Senza altro allora è il movimento, è cioè lo spazio-durata, a ipotizzare la comunicazione, ed a rendere visionario lo spettatore, ma quel che c'è di straordinario in questa operatività di Bob Wilson non è il rallentamento del movimento, non è l'estensione fisico-mentale dello spazio-durata, quanto il concreto materializzarsi di codesto rallentamento senza l'apporto di segni specifici, salvo una collocazione pittorica astratta dalle persone e dagli oggetti. E tuttavia uno spettatore non travolto non si lascia cogliere in inganno, né si fa disporre in contropiede, dalla cornice pittorica, e va diritto invece alla referenza della mancanza di segni specifici, con meraviglia e sospetto assieme, rilevando un'accezione segnica profonda in tale mancanza di segni. Invero Bob Wilson sa usare il banale, per esempio del linguaggio parlato, o della disattenzione di comportamento, in modo tale da fargli recuperare profondi segni scenici; a che questo avvenga attraverso una disposizione e conformazione di oggetti e di persone, di luci e di trucchi, alla sua radice letteraria, è soltanto un'occasione, un'offerta del procedimento, dell'artificio suo.

Ma noi, lungi dal trarre un insegnamento da questa contaminazione, che è al tempo stesso liberazione, preferiamo constatare semplicemente il successo di un'impostazione di lavoro. Certo l'uso del banale c'era stato nel 'Living' dei Mysteries, ma con violenza, e c'era stato nell' 'Open Theatre', ma per gioco, ed anche nel 'Bread and Puppet' ma come accompagnamento; in Bob Wilson il banale è l'intera interpretazione, anzi controinterpretazione perché niente può cambiarlo questo banale se non il rallentamento del movimento, per estensione dell'azione; e non è nemmeno vero che esso cambi sotto tale movimento e per tale azione, tutt'altro, si approfondisce e si condensa, al punto da diventare un'ossessione, e da costituire un punto fermo.

L'una e l'altro sono allora gli elementi socializzanti di una comunicazione da uccidere come letteratura, e quindi da assorbire nei suoi momenti letterari, e da riscattare come vita, e quindi da relazionare continuamente, cioè da porre in rapporto alla società di cui è emanazione indiretta e però sostanziale. L'indiretto socializzante è in Bob Wilson non un sotterfugio e nemmeno un sentimentalismo, è bensì una carta da tornasole da osservare e conoscere via via lungo i momenti dell'azione. In tal modo egli è in grado di raddrizzare la banalità dal pericolo dell'inerzia antiestetizzante senza peraltro concedersi la scappatoia presuntuosa della resa ideologizzante; e quest'ultima gli risale per fortuna, come si è visto, per procedimento indiretto, su correzione del banale, in senso politico. Ma l'unica politica che Wilson sa percorrere è quella di un rendiconto

Titolo | Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)  
Autore | Giuseppe Bartolucci  
Pubblicato | «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.  
Diritti | © Tutti i diritti riservati.  
Numero pagine | pag 6 di 9  
Archivio |  
Lingua | ITA  
DOI |

dell'immagine reale, per intervento di movimento e per inserzione di irrealtà, su una nozione espansa di spazio-durata.

## **II. L'esperienza italiana del teatro-immagine (Giuseppe Bartolucci).**

Non ho inventato io il teatro-immagine, non è tale definizione una resa di comodo giudizio come qualcuno in provincia senza finezza critica ha voluto sottolineare; non è altresì una definizione critica falsamente rigorosa come qualcun altro senza capirvi granché si è permesso di descrivere; soprattutto non è una provocazione tecnico-formale come un terzo da tempo va rimuginando sulla mia attività (per ornamento politico).

Il teatro-immagine va valutato dal suo interno principalmente, come uso di lavoro, come finalità d'uso, al tempo stesso, nei confronti degli altri; non per nulla il Moscati giudiziosamente vi ha scorto uno spazio politico in questo particolare momento restaurativo della cultura italiana. Intanto raccomanderei qualcuno, di solito attento e puntiglioso descrittore di fenomeni nuovi, di non abbinare tranquillamente la figuratività pittorica di Bob Wilson a quella di Chéreau o di Trionfo o di Ronconi (e si potrebbero aggiungere i Bergman e lo Stein), per rimanere all'interno del professionismo deviante, neutro, deformante, innovatore che sia), proprio per le leggi di produzione e di mercato che regolano tecnicamente i prodotti di costoro, mentre essenzialmente l'operatività di Bob Wilson, per altri versi anch'essa privilegiata sfugge alla ripetizione, alla conformazione degli spettacoli e del gruppo secondo le regole del buon o cattivo professionismo.

Certo fa sempre dispiacere che qualche giovanotto intelligente non abbia perso l'occasione per esporre il successo di questa, a suo avvio, moda culturale, la quale invece tendenza è, e di naturale sviluppo, e quindi da valutare per le sue tensioni e per i suoi intenti. D'altronde da chi ha finto di non interessarsi a quanto è stato fatto e discusso e scritto a Salerno, alla prima rassegna-incontro/nuove tendenze di questi anni (in parecchi casi non favorito da un invito non recapitato per ragioni di inabilità all'argomento comprovata oggettivamente e di predisposta manipolazione dell'argomento più o meno latente e quindi di presumibile disturbo) non ci si può attendere una seria indagine esplorativa ed un corretto senso di orientamento. Il discorso interdisciplinare: qui si vorrebbe riportare integralmente un progetto di 'nuovo senso dello spettacolo' che ha avuto il suo abbozzo in una riunione semiclandestina ma non disutile ad un festival cinematografico pesarese, e che si è allargato in una serie di esperienze per una 'strategia di una scrittura diversa' attorno ai nomi di artisti come Pistoletto o Kounellis, musicisti come Zrewski o Bussotti, critici come Celant o Bonito Oliva, in anni fecondi di uso dell'immagine (dal teatro al cinema, dalla musica alle arti figurative), su una matrice americana non più legata all'evento degli anni cinquanta intellettualmente, quanto alla visione-responsabilizzazione corporea (e Fabio Sargentini di gran parte di ciò è stato un intelligente operatore) Il 'territorio magico' di Bonito Oliva l'effimero politicizzato di Celant. l' 'Immagine' riabilitata di Calves, il suono sprofessionalizzato di Zrewski, il 'gesto' spolverizzato di Cunningham, la parola materializzata di Sanguineti, le illuminazioni espansive di Fagiolo, tanto per gettar esempi sul tavolo, seppure incompleti, ma tutt'assieme indicativi, fanno parte di un discorso sull'interdisciplinarietà descritta o agita da ciascuno di costoro, in una variazione di esperienze di procedimento e di giudizio, che costituisce un indispensabile retroterra e punto di confronto.

Chi ricorda quello stupendo saggio critico che Carmelo Bene, Leo De Berardinis, Perla Peragallo, pubblicarono per poche sere a Roma, su una lettura scenica del Chisciotte del Cervantes può già avere sottomano qualcosa di essenzialmente nostro dal punto di vista scenico, voglio dire qualcosa di italiano, e non certamente di natura provinciale (non era necessario che arrivasse Ripellino sulle colonne di un settimanale, per accorgersi e imporre un 'ascendenza pittorica europea di certe esperienze nostre, epperò...) sull'uso interdisciplinare della scrittura scenica e sulla formatività sua non interpretativa, per non predominio della parola ma per espansione di suono-gesto materializzati.

Quando io parlo di scuola italiana, e per polemica, di scuola romana, come intervento precipuamente meridionale di gruppi e individui insediatisi a Roma, non posso trascurare, proprio a proposito di teatro-immagine, quanto ha contribuito al suo insediamento, con egoistico disinteresse critico-operativo, Carmelo Bene, del teatro e del cinema tutt'assieme; tanto che la generazione dei venticinquenni, quella 'riflessiva' dopo la contestazione per esplorazioni, gli ha rinnovato sincero interesse e attenzione sensibile, per il suo anarchico uso dell'immagine e dell'azione teatrale-cinematografica indifferentemente; ed io rimando volentieri il lettore ad alcune mie note sul lavoro di Carmelo Bene, su 'La scrittura scenica', dedicata all'immagine, proprio per la visione critica che offrono sulle origini della scuola italiana, romana anzi, poco sopra enunciata.

Dovrei adesso citare correttamente quanto Carlo Quartucci ha operato visivamente in almeno tre occasioni: la prima, di indagine gestuale e costruttivistica, in alcuni esercizi per così dire mejerholdiani, di grave scandalo ufficiale ai suoi tempi, in quanto provocatori di una interpretazione lineare vigente su impalpabili segni di tradizione; la seconda, di esplorazione della 'comicità' di Beckett in un memorabile piccolo festival a Prima Porta, su un disegno di severissima resa astratta e però materializzantesi per esposizione di attori su un registro basso sconveniente ai più e però sostanzialmente esatto come difesa dall'esistenza e dalla compiacenza degli interpreti normali di Beckett. La terza infine, di adesione alla 'povertà' di mezzi di resa, all'intervento diretto per 'comportamento', all' 'effimero' ed al 'vivo' con cui alcuni artisti hanno portato avanti un discorso deviante beneficamente, da Kounellis a Pascali, da Pistoletto ad altri, con uno sconvolgimento interno di cui si è avuto traccia evidente in 'I testimoni' di Rojevicz, e poi in 'Il lavoro teatrale', con due grandi prime, l'una, a Torino, con gente che stracciava abbonamenti, ed altra che starnazzava per irritazione, la seconda, a Venezia, finita per esaurimento degli stessi artisti, in un'autoaccusa sperimentale al limite della confessione non richiesta (il residuo di tutto ciò sta in una mitizzazione dell'esclusione singolarizzata, vedasi 'Camion', ed in un'articolazione di esperienze diverse condotte quasi nascostamente, per sfiducia probabilmente nel lavoro teatrale in sé ma anche in un possibile rovesciamento di questo lavoro teatrale con

Titolo || Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 7 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

bellissimo senso di onestà) .

L'ascendenza del teatro-immagine clamorosamente è quella di Bob Wilson e della sua Hoffman Byrd's Corporation, la cui figuratività ipnotico-irreale è stata più volte messa in luce (è troppo ovvio il confronto, e ne abusano tutti quelli che vogliono ficcare il naso in questioni che non li riguardano, tanto più che generalmente si tratta di persone che mai hanno visto uno spettacolo di Wilson ; e c'è perfino qualche giovane artista, peraltro dotatissimo, che giura di avere organizzato propri spettacoli senza ombra di suggestione wilsoniana, con innocente falsificazione di tempi).

Ma occorre pertinentemente descrivere anche quell'altra disposizione di Bob Wilson, ossia la tendenza al quotidiano, al di dentro della sua illuminazione onirico-irreale, recentemente fatta esplodere a Shiraz e poi a Parigi, per avviare alla identificazione surrealista dei letterati francesi e per contestare un'estraneità dal reale che parecchi gli contestano vistosamente; e questo 'quotidiano', immesso come linguaggio parlato, come irrisone dell'immagine, come contaminazione non rituale, e via dicendo, costituisce oggi la salvaguardia del lavoro di Bob Wilson, in quanto energia tesa e rallentata, tragica e ironica della sua esplorazione scenica in termini di immagini-azione (ma un discorso appropriato su Bob Wilson merita tutt'altra attenzione, ed esso costituirà il centro del nostro interesse critico quando in un libro di 'Mutation' si renderà conto delle nuove tendenze americane, dalla danza alla musica al cinema al teatro, precedenti per disponibilità e semplicità, al di là della resa estetica stessa).

La scuola italiana: c'è voluto dunque il contributo felicissimo di Ripellino, per far scattare quella che si è infelicemente voluto chiamare moda; e ci sono voluti due o tre spettacoli esemplari, soprattutto, che coagulassero la tensione tragica dell'immagine facendone irrompere la presenza. Una esplorazione per aforismi, come oggetto della frantumazione della conoscenza borghese (Nietzsche); una prevalenza di irreale come compensazione è risarcimento di rifiuto del reale così com'è e come il sistema produttivo ce lo consegna (Strindberg per un verso e influenze psicanalistiche per l'altro verso, vedi Pirandello); una presa di posizione di rivolta letteraria ideologizzante (De Sade, in testa, sulla linea francese Bataille, Klossowski, Sollers); una ripresa, e non una ripetizione, della sorpresa e della meraviglia surrealiste (Duchamp, Ernst, Ribemont-Dessaignes, futurismo, dadaismo); una scelta della non repressione e della liberazione dell'io (attraverso le norme della politica dell'esperienza di Laing, dell'io diviso e della responsabilità della malattia, o della schizofrenia della società di classe, come applicazione tragica del negativo e senso della morte dell'arte o della sua funzione alterante, da Adorno a Marcuse da Norman O. Brown a Deleuze-Guattari); una tensione - attenzione verso forme di animazione (di quartiere, di scuole, di cellule sociali) per impulso di giochi relazionali e per levitazione di linguaggio parlato, con senso dialettico-marxista della loro contraddizione di uso e di manipolazione; una provocazione antinterpretativa professionale a favore di un altro diletterismo per libertà ed immaginazione (marinettismo, Schechner, Bauhaus, Schlemmer, Bread and Puppet, Living Theatre); una riduzione esplicita del tecnicismo corporeo e della ritualità del gesto (contro l'immersione nel profondo a favore di una festa riscoperta peraltro come è il caso di Grotowski, ma si tenga conto positivamente delle deviazioni di immagini crudeli ed ironiche de 'La Casa del padre' di Eugenio Barba; una difesa-rivalutazione dell'efficacia dell'improvvisazione e del lavoro di gruppo (dalla organizzazione mentale dello sviluppo del vedere diverso alla qualificazione di forme di ricerca di visione, tecnicamente povere).

Questo uso tecnico-ideologico sta alla base della ricerca specifica mia sui gruppi e sugli spettacoli da me considerati ed analizzati; e mi si deve dare atto che si tratta di una 'forma' non nuova per me, in quanto ha i suoi precedenti su vari numeri de 'La scrittura scenica' e in 'Teatro-corpo, teatro-immagine' di alcuni anni fa. Non voglio con ciò cadere in peccato di orgoglio, ma rivendicare quel che è un fatto oggettivo; e tuttavia non posso pensare che tale forma di indagine sia stata deleteria ed abbia avuto influssi disastrosi, come c'è chi lo pensa davvero e ne scrive con leggerezza; tanto più che recenti studi di alcuni giovanissimi (Puppa su Ricci, Grande su Bene, Cordelli su De Berardinis per esempio, proprio a Salerno) rivivono fondamentalmente quel modo e lo allargano e lo completano beneficamente e con intelligenza.

C'è di più: dagli anni letterariamente e poeticamente dissacratori del Gruppo 63 non esiste in Italia un'altrettale ricca tendenza al 'mutamento', tanto per riprendere di questo l'indicazione di fondo, il cui senso sta nella quantità delle 'varianti' di una 'deviazione' più che nell'offerta di procedimenti rivoluzionari tout court; ma questa è la condizione (la prospettiva) di lavoro dei nostri ultimi anni, dato l'esaurimento della contestazione politicizzata del movimento studentesco e della scelta obbligata di nuove forme di lotta incidenti socialmente (magari a livello di segni frantumati o di variazioni devianti come si è sopra correttamente detto).

Tutto ciò allora che favorisce queste variazioni devianti è da ritenersi politicamente giusto; né mancano le osservazioni pertinenti, sulla eventualità di aprire porte sfondate, parlando di teatro-immagine, in termini esclusivamente tecnico-artistici, come capita spesso e volentieri ad alcuni gruppi e individui aggiornatisi per convenienza o non sufficientemente attrezzati. Si è tanto ingiuriato il bello ed il perfezionismo dei professionisti, da non volerli proprio in casa per il teatro-immagine (se non per gusto di castrazione o per incapacità produttiva).

Dovrei a questo punto proporre alcune recenti esperienze americane, da quelle che Foreman, accanto e prima di Wilson, esegue su indicazioni surrealistiche e tuttavia sconcertantemente contemporanee, in quanto provocazione-sollevazione del reale per interventi di sorpresa e di abitudini; a quelle che Sieve Paxton, Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, stanno conducendo da anni per un 'movimento' dai contatti liberissimi ed assai semplici, la cui matrice è quella di Cage, e di Cunningham, della Halprin e di Jonas, e di pittori come Rauschenberg, e Morris, e di musicisti come Terry Riley, La Monte Young, Phil Glass, ma il cui uso è sempre meno artistico e sempre più didattico, nel senso che da tutti loro viene sempre più

Titolo || Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 8 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

intensamente richiesta una liberazione per interventi diretti, da trasmettere e da far vivere a chi vuole, senza pregiudizio o peso tecnico.

Ma di queste esperienze si dovrà parlare diffusamente in altre sedi senza assolutamente voler predisporre già una priorità americana per le nostre 'variazioni devianti', le occasioni di intervento e i momenti di influsso essendo parecchi e non catalogabili da un solo versante dell'oceano; altrimenti dovremmo tacere inspiegabilmente su quel che l'uso della voce e del suono orientali ha prodotto in La Monte Young oltre che avere influenzato la maniera di agire di Cage, oppure l'uso dell'immagine-suono e del gesto-pelle ancora orientali su parecchi gruppi di prestigio americani o meno, il nostro 'Carrozone' fiorentino ne è un esempio (con gli alti e i bassi di una preparazione rituale che non sempre gli si addice, vedasi l'iniziazione astratta a Chieri, e però la sortita notturna di Salerno è risultata davvero sorprendente); oppure l'uso del respiro primario per movimento-azione di danza-gioco su quanto Deborah Hayes viene effettuando a livello di passaggi di lavoro essenzialmente didattici.

Le mie proposte sul teatro-immagine vogliono allora essere un contributo italiano, corredato dalle influenze di cui si dà qui atto per il momento, per vitale contatto con esperienze accadute altrove; ed in quanto tali vogliono offrire materiali e ipotesi di lavoro, un po' sulla linea di quanto Angelo Guglielmi ha operato per la letteratura del 'risparmio', dopo quello del 'rifiuto', come indicazione di linguaggio 'basso', citando i nomi di Sanguineti (per la realtà onirico-amalgamante delle 'Storie naturali') e di Celati (per il dilagante distruttivo organismo delle 'Comiche') o sulla linea di quel che per esempio Umberto Eco ha esposto in una comunicazione su nuove forme comunicative a base di linguaggio misto, un po' parlato, un po' disegnato, un po' riflessivo, proveniente da esperienze bassamente e diversamente letterarie e però sorprendentemente espansive (con l'esempio esorcizzante del registrato di 'Vogliamo tutto' di Balestrini, e noi potremmo anche rifarci al registrato utopico di Montaldi per quelli della Leggera).

Questi materiali e queste ipotesi sono comunque tali sin d'ora da rifiutare il 'prodotto' e le tentazioni stesse del 'prodotto' (al di là e anche contro la stessa operatività e le stesse volontà dei gruppi e dei loro spettacoli) propendendo la loro attività latentemente per una socializzazione dell'esperienza e per una produttività non puramente estetica. La predisposizione estetica è tradimento possibile ed in agguato, dentro codeste esperienze, come è possibile ed in agguato un certo professionalismo sclerotizzante. Allora l'apertura è data da complicazioni di 'basso' registro, da tensioni 'urgenti', alternativamente, senza enfasi di linguaggio, senza accumulazioni di materiali. Il passaggio dalla deviazione delle varianti alla ipotesi delle globalità è un passaggio tanto più obbligato ideologicamente e tecnicamente, quanto più esposto ad una serie di esperienze di ricerca tragicamente contraddicenti nella loro tensione liberatrice e chiarificatrice (come Benjamin ha ammonito in una sua bella offerta della ricerca per nulla formalizzante del surrealismo). Altrimenti sarebbe così facile e gratuito giudicare ripetitivo, superfluo, dialetticamente fuori dalla storia l'insieme di quelle variazioni devianti di cui qui si tiene oggettivamente conto come di ipotesi e di materiali politicizzanti correttamente.

### **III. Teorizzare e liquidare: a proposito di teatrottre (Giuseppe Bartolucci).**

Adesso, nell'allargarsi delle esperienze e nell'ottimismo dilagante, probabilmente è arrivato il momento di una più attenta riflessione e di un sano pessimismo: sia che si voglia dare alla creatività ed ai modi che le si accompagnano un senso critico più preciso e corretto, sia che si voglia ricondurre i modi del 'giuoco' ad una finalità 'politica' ben ravvisabile. Alcune annotazioni in questa direzione sono già state stese da Ave Fontana e Vittoria Ottolenghi proprio sulla tematica che l'uso della creatività comporta (A. Fontana, V. Ottolenghi, 'Teatro è appendere un brutto voto a una nuvola', in Biblioteca Teatrale, 2, 1971, Bulzoni); altre ci vengono direttamente dalla scuola, per esempio dal lavoro assai pertinente ed efficace di Fiorenzo Alfieri «È arduo, rischioso e forse qualche volta anche ambiguo questo esercizio di equilibrio giocato all'interno dell'istituzione: ma se è vero che il sistema è ben difeso e piuttosto consolidato non ci deve stupire che per combatterlo sia necessario faticare e rischiare continuamente. Io penso che ciò che può fare l'insegnante di veramente utile alia lotta di classe è solo ciò che riesce a fare sul suo posto di lavoro' (F. A., 'Un'occasione per discutere', in J. Celma, 'Diario di un educatore', Guaraldi, 1972). E non posso non ricordare qui le affermazioni di Antonio Santoni Rugiu, in apertura del dibattito alla Besana di Milano, sulla drammatizzazione; in esse egli invitava appunto a riflettere sulle difficoltà di inserimento di un'autentica drammatizzazione nella (e contro) scuola e nel (e contro) il teatro, date le infinite possibilità da parte del sistema di incamerare le esperienze e di manometterle riduttivamente.

L'interdisciplinarietà e il lavoro di équipe sono i due punti di riferimento per il momento utili ed urgenti ai fini di una elaborazione-riflessione delle esperienze di drammatizzazione. L'interdisciplinarietà, che è già in atto come scrittura-azione collettiva costituita di vari elementi produttivi, e che adesso si deve organizzare a livello di laboratorio, nel senso corretto di una descrizione-progettazione scientifica dei dati emersi o da far emergere (ciò rende chiari i sogni, le immagini, il linguaggio parlato, il gesto, i suoni etc. e chi garantisce i momenti didattico-relazionali e le diversità delle comunicazioni teatrali stesse sia a livello sociale che estetico, appunto contro i pericoli di un didatticismo frantumato e marginalizzante ed altrettanto di un estetismo deteriore e risorgente).

Il lavoro di équipe allora va inteso come organizzazione-partecipazione alla stesura della scrittura-azione collettiva, ma anche come riflessione critica collettiva interdisciplinare sul rendimento socializzante e sull'uso corretto degli elementi e del movimento di essa. Dobbiamo dire che questo già avviene, nei casi migliori, ma più per entusiasmo e genialità, più per disposizione e per capacità, e meno per selezione di dati e di elementi, meno per conformazione e finalità degli uni e degli

Titolo || Dall'immagine all'animazione (ipotesi di lavoro per gli anni settanta)

Autore || Giuseppe Bartolucci

Pubblicato || «Contemporanea», Incontri internazionale d'Arte, Centro di edizioni Firenze, 1973.

Diritti || © Tutti i diritti riservati.

Numero pagine || pag 9 di 9

Archivio ||

Lingua || ITA

DOI ||

altri.

Così assistiamo ad uno spreco di energie incalcolabile, ed altresì ad una riduzione implicita della ricchezza inventiva; per cui, alla distanza, se non intervengono elementi nuovi (creazione di laboratori, di biblioteche, di luoghi di confronto, di scelta di materiali, di occupazione degli animatori, di addestramento degli insegnanti) si corre il rischio di esaurire gran parte delle energie e della vitalità che oggi affluiscono alla drammatizzazione per spontaneità.

(Peraltro all'ultimo convegno del Movimento di Cooperazione Educativa a Crespano sul Grappa (10-17 luglio 1972) Silvio A. Merciai ha dato un interessante contributo alle 'teoresi della creatività nella libera espressione ' quale presupposto per un dibattito seminariale dei problemi di fondo su cui una didattica espressiva ed una politica creativa devono necessariamente basarsi).

Si prospetta quindi la necessità di elaborare alcune ipotesi di lavoro interdisciplinare (come partecipazione) e per équipe (come controllo), considerandole utopistico-effettuali, come risulta dalle indicazioni dello Scabia; e si tratta altresì di rendere conto di queste esperienze collettive (a livello di esperti-animatori-insegnanti) come momenti di verifica e di raccordo di quelle ipotesi di lavoro in atto, senza venire meno 'all'alterità' ed alla ' politicità ' del modo e delle finalità di operare (nella e contro la scuola e il teatro). Viene naturale ricordare tutto ciò proprio a coloro che hanno anticipato il discorso sulla drammatizzazione dentro la scuola e dentro il teatro, in quanto già addestrati sufficientemente e quindi in possesso di strumenti, onde rendere matura e disponibile anche per gli altri una personale crisi di metodo e di finalità (allo scopo di non farsi agganciare dall'abitudine e dal consenso ed al tempo stesso di produrre innovativamente e per invenzione in senso estensivo-radical).