

6)

Ter. 1970.

~~AST~~ ~~delte~~ Guy

(Lode Lillo in Hne)

la catgoria
- sistemom

1) Riportare il teatro a livello della storia contemporanea. Ridargli un destino. (Non c'è bisogno di un teatro che non sia necessario). Ma il teatro può ancora avere un destino? Solo se saprà essere totalmente contemporaneo. Essere cioè un teatro del rischio e della lucidità intorno ai problemi di fondo dell'uomo d'oggi.

2) Il teatro deve saper usare la dialettica. Deve essere il luogo di emersione delle contraddizioni e degli archetipi individuali e collettivi. Non solo uno strumento per cambiare il mondo, ma anche il luogo dove si celebra l'utopia nascente dalle contraddizioni.

3) La scrittura di un testo è innanzitutto un atto di ricerca radicale e organica. Una ricerca spinta fino alle estreme capacità di tensione del linguaggio e delle visioni del mondo, dentro le strutture del proprio tempo.

4) Dei moderni, forse gli unici che hanno saputo elevare la scrittura teatrale a palcoscenico del mondo sono stati Beckett, Brecht, Majakovskij e Artaud. Con essi la storia si è fatta scrittura teatrale: l'utopia, positiva o negativa, si è presentata in scena. Così il teatro ha ritrovato un senso centrale, è divenuto emblematico, ha risposto agli interrogativi dell'epoca, si è riproposto come struttura fondamentale della comunicazione.

5) A questa luce appare in fondo superato il dilemma teatro del gesto-teatro di parola. La scrittura drammaturgica, come componente base della ricerca, è la sonda che apre il cammino e che permette di procedere oltre. La scrittura drammaturgica va intesa come partita e laboratorio, dove i significati vengono definiti prima durante e dopo la traduzione scenica.

6) La scrittura drammaturgica gode di un privilegio: nello spazio del teatro è costretta a confrontarsi con la lingua della koine, e questa verifica assume oggi un'importanza viepiù radicale, proprio nel momento in cui nella cultura occidentale l'universo letterario appare sempre più costretto ad autocontemplarsi.

Vaa
Mona

colloquio
c. u. h. e.

7) Scrittura drammaturgica dunque come avanguardia della letteratura per una ripresa di contatto col mondo. Scrittura come viaggio e avventura nel territorio di una langue fisicamente spertimentata, utilizzata come cassa di risonanza immediata per la pa-
role.

8) La società contemporanea (in special modo quella italiana), vive evidentemente ancora una concezione del teatro come luogo sacro in senso arcaico. L'importanza che si attribuisce al teatro da parte del potere è certamente sproporzionata al mezzo. Solo in questo modo è spiegabile l'accanimento censorio, palese e occulto, che si accanisce intorno al teatro e a particolari testi. Il sospetto sembra ancora maggiore presso la sinistra, sicché oggi in Italia assistiamo al paradosso di testi sgraditi tanto al potere quanto all'opposizione.

9) Ciò tuttavia fa pensare che di fronte a forme diverse ma convergenti di conformismo uno degli elementi di validità della scrittura teatrale consista nello spingersi al limite estremo di tollerabilità nei confronti di tutta la situazione esistente, nell'esere il meno tattica possibile, nel ricercare il livello più alto di scontro. Ciò che rende rischiosa e verificante la scrittura è questo trovarsi in continuo stato d'assedio: assediante e assedita.

10) L'ambiguità metaforica è forse la condizione più feconda per rendere viva e necessaria la scrittura teatrale: perché essa non deve esporre verità già note a tutti (non deve predicare a destma e a sinistra, perché in tal modo fa solo cattivo teatro politico), ma spingersi dal noto verso l'ignoto, per strade ancora da costruire. Il suo fondamentale essere politico consiste nella sua capacità di svelare e di svelarsi: svelare e portare alla luce le contraddizioni: svelarsi come la tessitura stessa dell'utopia.

H

PRE HINDAR

"Coloro insieme ai quali canti modificano il tuo canto."

~~Ma non viva dello scontro,~~
~~del rischio, della contraddizione~~

1. Le spinte vive all'interno dei partiti di sinistra sono varie e complesse, ma la linea teorizzata e praticata mi sembra chiara da molti anni. E una linea tendenzialmente partecipativa, e non ci sono segni che lascino prevedere mutamenti. Leri è stata una linea di appoggio e costruzione dello stato democratico resistenziale, oggi si presenta come spinta verso uno stato che realizzi completamente le potenzialità democratiche delle strutture esistenti: si tratta perciò di una politica di critica e di stimolo nei confronti del disegno razionalizzante messo in atto dai settori avanzati del capitale. Si può dire che tale politica si identifica con la copertura di tale disegno? Solo in parte. La politica generale della sinistra mi sembra differisca da quella socialdemocratica classica soprattutto perché lo scontro di classe è stato fino ad oggi estremamente duro, ed ha sempre attraversato tutta la sinistra, che lo ha certamente controllato e frenato, ma anche stimolato e tenuto vivo. Se l'obiettivo è la rivoluzione in senso classico, non si può certo dire che i partiti italiani spingono in quella direzione. Se l'obiettivo è tenere vivo lo scontro (e controllarlo), si deve riconoscere che le forze della sinistra hanno finora attuato la loro strategia. In tal modo tuttavia sono stati tenuti aperti spazi di lavoro dove ad esempio hanno potuto spingersi le nuove avanguardie trovando possibilità di collegamento con la classe operaia che altrove, proprio per la mancanza di un consolidato

linea della
sinistra

dato *background* non ci sono stati (si pensi alle avanguardie extraparlamentari tedesche).

Malgrado le incertezze attuali, le spinte e le controspinte interne, le linee di tendenza PCI-PSIUP sembrano destinate a mantenere il parallelismo e l'equilibrismo (partecipazione-stimolazione-scontro) degli ultimi anni, con una maggiore e più pressante tensione verso la partecipazione. Ciò vuol dire che alcuni spazi di manovra continueranno ad esserci, tanto più vasti quanto più dure saranno le lotte. Obiettivamente tuttavia in gran parte il disegno della sinistra si presenta come copertura della strategia generale neorazionalistica.

partecipazione
e scontro

2. Bisogna scegliere il terreno di lotta più avanzato. Su tale terreno si tratta di battersi non tanto per realizzare modelli aziendalistici migliori, quanto per evidenziare le contraddizioni insite nei modelli aziendalistici migliori, e in particolare la contraddizione di base su cui si reggono. Ma l'analisi va ripetuta di volta in volta, perché bisogna conoscere a fondo che cosa è come e a vantaggio di chi producono le Grandi Fabbriche del Futuro, cioè conoscere esattamente le nuove tecniche e i nuovi procedimenti. A noi, ~~inquinato~~ in quanto militanti di base collegati con le forze in lotta, spetta l'individuazione ininterrotta della falsificazione oggettiva (la falsa positività) introdotta nel mondo dai sistemi « razionali e avanzati » fondati sullo sfruttamento (e ciò vale soprattutto per ciò che riguarda i grandi mezzi di comunicazione di massa).

3. Lottare per gestire i mezzi di produzione in campo culturale può non avere alcun senso se non si riesce a giungere al fruitore nel modo voluto, con la possibilità di venire modificati dalla sua *partecipazione*. Si tratta di superare il rapporto attivo-passivo tradizionale. In tal senso il momento più importante della gestione culturale diventa la realizzazione di un rapporto concreto e fecondo con quei gruppi e settori della società che obiettivamente conducono le esperienze di lotta e di vita più avanzate. Ma non per dotare la classe ope-

STATISTICA DEL TEATRO. LA SINISTRA E L'AVANGUARDIA. RIFORME. 1970.

RIFORME. LA SINISTRA E IL
TEATRO. ~~LA~~ RICERCA
PER CAPIRE

da, Centro P' ind. culturale Assolati.
1971.
nel 1970, stato -

raia di una cultura (come fa la socialdemocrazia classica), bensì per portare alla luce tutta la problematica (contraddizioni, mitologie, errori, strati culturali, sogni, utopie, progetti, traumi) potenzialmente presente e spesso programmaticamente e moralisticamente nascosta lungo tutto il fronte dello scontro. In questo senso ad esempio il compito dell'arte non è certamente ^{d'}propaganda, ma piuttosto ~~quello~~ di ~~essere~~ strumento per sondare, portare alla luce, passare dal conosciuto all'ignoto mediante procedimenti diversi da quelli usati ad esempio dal discorso politico (e con risultati e obiettivi naturalmente diversi). Tale diversità può essere quella di una continua « rivoluzione » linguistica, tanto più profonda in quanto più radicata nella lingua collettiva, cioè quanto più vasto sarà il rapporto di partecipazione.

Su queste basi è possibile, credo, mutare l'ottica del discorso sulla gestione, perché tale gestione riguarda il linguaggio stesso, e la modificazione può avvenire soprattutto a contatto con coloro che fino ad oggi sono stati esclusi dalla « gestione dei linguaggi ».

« Coloro per i quali canti modificano il tuo canto » - ha scritto Gombrowicz nel *Diario*. Si potrebbe però sostituire la proposizione in questo modo: Coloro *insieme ai quali* canti modificano il tuo canto.

4. Poiché il teatro è il campo in cui ho operato di più, farò qualche considerazione relativa al teatro, tentando poi delle generalizzazioni:

1. Il teatro a gestione pubblica cerca di modernizzarsi, ma in effetti tende al monopolio. Gestisce grossi bilanci e riesce a condizionare in tal modo non solo ciò che lo attraversa, ma anche ciò che gli sta intorno. Anche quando mostra aperture, in realtà finisce col fagocitare e deformare i nuovi innesti. La razionalizzazione si rivela come sottile integrazione. Nello stesso tempo la crescita monopolistica chiude quasi tutti gli spazi per attività autonome esterne.

2. Il rinnovamento. Facciamo un esempio: si sta teorizzando la salvezza del teatro attraverso le regioni.

cultura degli
scontri

arte di ricerca /
lingua collettiva

gestione dei linguaggi

In realtà cosa avviene? Le Grandi Aziende (i teatri a gestione pubblica) da urbani diventano regionali. Cioè allargano la rete del loro potere, coprono uno spazio ancora più vasto di quello detenuto finora, *ma dello stesso tipo*. Verrà potenziato il teatro morto, si esporteranno in più luoghi spettacoli morti, si fingerà di dare l'appoggio a nuove iniziative, ma in realtà la situazione rimarrà sostanzialmente immutata. I politici potranno dire di avere un teatro regionale, i teatranti di poter usufruire di circuiti regionali, e sul piano dell'efficienza aziendalistica tutto sembrerà funzionare perfettamente. In realtà l'efficienza aziendalistica servirà a coprire la mancanza di esperimenti di rinnovamento radicale. Così si finge una nuova gestione culturale per non mutare in realtà nulla nei rapporti gerarchici e nel modo di *distribuire* la cultura.

3. I margini d'azione all'interno di queste strutture sono molto limitati: sia perché sono capillarmente controllate (elargizione dei finanziamenti) dal potere politico, sia perché sono ancora feudi personali. La politica dei partiti di sinistra nei confronti di tali istituzioni è oggi abbastanza incerta, ma tende ad essere partecipativa o addirittura gestionale. Dove la gestione è già in atto, possiamo dire di non aver assistito alla promozione di iniziative veramente nuove e radicali. Dove c'è stata la partecipazione (esempio: Teatro Stabile di Torino 1969-70, Iniziativa Decentramento appoggiata ufficialmente dal PCI) con un uomo del PCI quale responsabile organizzativo, Gruppo di Ricerca per la promozione di spettacoli nei quartieri diretto da me, che non sono però iscritto al partito), le condizioni in cui il lavoro si è potuto svolgere sono state estremamente precarie: e di fatto, pur con risultati sorprendenti e nuovi, nel complesso l'operazione è servita di copertura a sinistra per l'istituzione (la parte politicamente non recuperabile è stata violentemente attaccata, e se ci sarà una ripresa dell'iniziativa è prevedibile un ben preciso controllo politico). Il teatro vive dello scontro, del ri-

(non sempre è andata così, ma quasi sempre)

il teatro vive
del rischio, dello scontro,
delle contraddizioni -

schio, della provocazione, della contraddizione (e muore con gli estetismi): perciò è molto poco probabile che le Istituzioni Teatrali siano disposte a rischiare. Dunque continueranno ad essere sepolcri.

4. Esiste un immenso circuito « semialternativo » (ARCI), che è anche un immenso serbatoio di nuovo pubblico (nuovo in senso politico e in senso culturale). Tale circuito offre oggi alcune condizioni che le strutture pubbliche non sono in grado di proporre. Qui il dibattito di idee è più largo e profondo, è un dibattito interno alla sinistra, senza la preoccupazione dello scontro col pubblico borghese, col quale si rischia sempre di ingaggiare duelli di retroguardia. Il circuito che attraversa i luoghi d'incontro della sinistra può costituire lo spazio reale della controinformazione e insieme di una sperimentazione generale. E tuttavia è anch'esso condizionato dalla trama complessa dei rapporti di forza all'interno della sinistra parlamentare ed extraparlamentare, e finora ha ospitato soltanto un teatro politico declamatorio, senza una reale ricerca sul piano del linguaggio. Inoltre, proprio perché è un circuito interno alla sinistra, corre il rischio di diventare un « ghetto » per il discorso della sinistra intorno a se stessa (rischio analogo ma di segno opposto a quello di un rapporto univoco col pubblico borghese). Potenzialmente il circuito « semialternativo » offre le condizioni per un rapporto di partecipazione fra operatori e fruitori, per una gestione collettiva e non burocratica del lavoro culturale. Nei prossimi mesi sarà possibile vedere in che modo esso si svilupperà, poiché tutte le sue potenzialità non sono state sperimentate, anche perché il circuito è stato praticamente gestito da un solo gruppo (Nuova Scena), che oltre ad averlo (semi)inventato lo ha poi praticamente monopolizzato.

Circolo semialternativo -

+

Generalizzazioni

Benché il teatro costituisca un settore limitato e quantitativamente « minore » è possibile tuttavia arrivare ad alcune generalizzazioni:

a) è in atto anche nel teatro un tentativo di ristrutturazione neocapitalistica (almeno apparente);

b) l'azione dentro-fuori, pur essendo a volte l'unica possibile, si è rivelata solo raramente efficace;

c) la razionalizzazione in atto, che è in realtà efficientismo monopolistico, si presenta come strumento di assorbimento o impedimento nei confronti delle iniziative *radicalmente* nuove;

d) un teatro di ricerca realmente vivo è anche un teatro politico di ricerca: tale ricerca è tanto più nuova e viva quanto più è condotta con la partecipazione delle forze di base (assemblee, gruppi politici ecc.);

e) esiste un circuito semialternativo, potenzialmente in grado di appoggiare nuove forme di ricerca e gestione culturale, spesso però dominato e attraversato da schemi teorici paleomarxistici;

f) in tali condizioni generali, il lavoro culturale è ancora un lavoro di ricerca e di apertura di nuovi spazi di lavoro, e di chiarificazione degli spazi esistenti;

g) l'autogestione *come se* esistesse un nuovo partito politico non può che risultare utopica e destinata a fallire; il problema è piuttosto quello dei collegamenti continui con le forze di base.

Conclusioni provvisorie:

1. esistono continuamente possibilità di integrazione del nostro lavoro da parte dei grandi sistemi di manipolazione; oggettivamente anzi il nostro lavoro può diventare copertura della razionalizzazione in atto; da questo punto di vista i partiti della grande sinistra non offrono oggi che scarse garanzie (e tuttavia qualche garanzia la offrono);

2. sarebbe un errore politico oltre che culturale teorizzare l'esistenza di una cultura di classe autonoma, e quindi di un'alternativa culturale reale all'interno della nostra società; l'azione fondamentale consiste invece nella necessità di verificare continuamente il rapporto cultura-realtà, demistificando i modi in cui la cultura viene offerta e smascherandone gli pseudovalori (intervenendo perciò, nel modo sopra descritto, a livello di gestione della cultura), poiché esiste una deformazione continua del rapporto verità-realtà (anche da sinistra);

3. è necessario intervenire in questo rapporto (verità-realtà) a tutti i livelli, perché l'unica gestione su cui possiamo intervenire in modo antagonistico e anti-massificante è quella del rapporto verità-realtà (nel senso detto anche da Lenin: che la verità, e soltanto la verità è rivoluzionaria); dall'intervento ininterrotto sul rapporto verità-realtà derivano numerosi corollari: e fra questi non ultimi quelli riguardanti la ricerca di nuovi linguaggi, la partecipazione di base a tale ricerca, la creazione di una rete di controinformazione, e così via.

*privilegiare
il procedimento*

I)

LABORAT. B. Dreher-

A PROPOSITO DEL LABORATORIO DI B.BRECHT.

EXTRA STRONG

C. M. FABRIANO

EX

Wz
1968.
Lex i Resterarbeit.
Mitte d. J. 1.12. 1968

La traduzione di questo libro di lavoro, di cui tanti hanno sen-
tito parlare, rappresenta sicuramente un "avvenimento teatrale"

per tutta la cultura italiana.

Attraverso le pagine di Theaterarbeit vediamo all'opera uno spe-
cialissimo teatro, il Berliner Ensemble, nei suoi primi due anni di
vita, dal 1949 al 1951, quando ancora il gruppo era ospite del
Deutsches Theater di Langholf. Ed è come se ci trovassimo alle
prove, a quelle leggendarie prove pubbliche alle quali ancor og-
gi chiunque può partecipare. Ma queste prove ci mostrano qualcosa
di eccezionale, e per il teatro italiano ancor oggi rivoluzionario:
il lavoro di un collettivo vero, tutto proteso a descrivere il mon-
do contemporaneo, ma visto alla luce della possibilità di cambiar-
lo.

Da Theaterarbeit appare chiaro come il B.E. sia stato il teatro
dove uno scrittore, che era poi un politico, un regista, un poeta, un
romanziero e un inventivo discepolo di Marx abbia svolto in comu-
nità, con atteggiamento socratico e tranquilla lucidità, un discorso
rivolto "ai figli di un'era scientifica" portando alla luce secondo
questa "scientificità" le contraddizioni del suo tempo; e nello
stesso tempo facendo levitare, nell'atto di fare teatro, l'immagi-
nazione artistica e la coscienza politica propria e dei componen-
ti dell'ensemble, senza nulla imporre ma solo X intervenendo "nella
direzione del vento". E' il Brecht più completo, innanzitutto uomo
di teatro nel senso più pieno (nel senso di Shakespeare e di Molière),
tramite fisico di quel famoso "gestus" che è il movimento teatrale
del suo stile letterario; e realizzatore di un metodo di lavoro col-
lettivo che egli ritiene l'unico "in armonia col carattere della

estm

Note 1968,
per Dr. T. P. Robertson
with
1.12.1968

della nostra epoca".

A cominciare dal rapporto con gli attori (che non è mai un la-

voro sull'attore, come qualcuno ama dire oggi, ma un lavoro con

l'attore, insieme all'attore), fino a quello coi musicisti, gli sceno-
grafi, i tecnici, c'è qui la documentazione dell'unità e della

bontà di un modo di ~~XXXXXXXXXX~~ ricercare di cui tanti da noi parlano
ma che nessuno può o vuole realizzare.

Nella nostra situazione culturale Theaterarbeit dovrebbe se non

altro suscitare due reazioni: costringere a un discorso da dentro

sul modo di fare teatro di Brecht e del B.F.X., storicizzando final-
mente anche la più importante e primaria attività brechtiana;

spingere a un serio esame di coscienza intorno al modo quasi sem-

pre avvilente di fare teatro in Italia. "Perché la recita, sia arti-

stica ci vogliono serietà, calore, allegria, amore per la verità, cu-

riosità, senso di responsabilità", dice Brecht, sintetizzando l'a-

spetto pratico del metodo di lavoro collettivo. E attraverso gli

scritti degli attori, degli scenografi, dei musicisti, degli spetta-

tori raccolti in questo fare teatro, esce fuori una radiografia

unica intorno a una sperimentazione ininterrotta a cui tutti col-

laborano al massimo delle proprie forze.

Si ha veramente l'impressione che qui nessuno venga usato come

uno strumento, ma che tutti si sentano legati insieme, allo stesso

livello, come strumenti della conoscenza. E Brecht, nelle descrizioni

di quando prova, ci appare come colui che sembra saperne meno degli

altri, tutto proteso com'è alla ricerca di qualcosa che non è an-

cora stato trovato.

In questa autentica miniera teatrale (dove anche ~~XXXXXXXXXXXXXX~~

~~XXXXXXXXXXXXXX~~ gli scritti già apparsi in altre raccolte brechtia-

ne riacquistano la loro "originaria" vita "teatrale") è racchiuso

calore e
affetto.

un capitolo fondamentale del teatro del novecento e della lotta politica fatta attraverso il teatro. E dato che il messaggio di Brecht Xcontinua "a batterci sulla spalla", sarà bene che ex "ci voltiamo indietro" per fare finalmente i conti con questo nuovissimo classico. Theaterarbeit costituisce un'occasione d'oro.

GIULIANO SCARPA

1. È molto difficile aggiungere qualcosa su Brecht — dal punto

di vista della teoria sul lavoro teatrale brechtiano — dopo la strepitosa analisi condotta da Manfred Wekwerth al *Brecht-Dialog* del '68, dove espone e capovolge i tre luoghi comuni intorno a Brecht — o, in Italia, dopo l'incontro di Venezia col Berliner Ensemble alla Biennale del '66 —

ed è molto difficile aggiungere qualcosa — se non per dissentire in certi passaggi — al lucido bilancio teorico tracciato da Cases nella prefazione al *Me-Ti. Libro delle svolte*.

Ma c'è un punto inquietante davanti al metodo brechtiano, che riguarda il marxismo stesso nel suo uso generale — e riguarda da vicino lo scrivere drammi — il fare teatro.

Vediamolo concretamente.

Nella relazione di Wekwerth c'è il racconto di una visita in fabbrica. Poiché parte dalla citazione di un'opera realizzata dal compositore Luigi Nono in collaborazione con me — *La fabbrica illuminata* — e poiché mi pare che il racconto centri il problema strutturale di una nuova drammaturgia — riassumerò e leggerò il passo di Wekwerth — per apporvi alcune domande (che sono poi quelle che continuamente sono costretto a pormi io).

Wekwerth descrive il comportamento di due operai di fronte a un procedimento produttivo altamente automatizzato. Il primo operaio lavora nella Ruhr. È un ex minatore. Ora il suo compito consiste nel controllo di un quadro di comando. Controllo che avviene senza la minima fatica, premendo un pulsante. Eppure ogni sera, tornando a casa, l'operato sente la necessità di lavarsi per un'ora intera. Gli viene chiesto perché lo fa. Ed egli risponde: per il bisogno di prendere coscienza di sé, dato che lo schiacciare bottoni non impegna più niente di lui. Non sapeva cosa produceva e temeva di essere un gior-no sostituito da un piccolo meccanismo. Cito Wekwerth:

« Il compositore italiano Luigi Nono, autore di un'opera sulle brutture della rivoluzione tecnica in Italia, ha voluto studiare da noi

la rivoluzione ed io lo invitai a visitare con me la fabbrica di prodotti chimici Buna. Anche lì c'era un quadro di comando. Vi sedeva però una ragazza di 18 anni: Nonno le chiese che cosa facesse e con grande stupore ebbe come risposta una lezione sulla polimerizzazione ed una esatta dimostrazione di quali effetti si ottenevano schiacciando i vari bottoni. Questa ragazza... era stata infatti in precedenza istruita come esperto chimico... Ed ecco la difficoltà per il teatro: come esso possa mostrare una conquista che per ora non è consapevole, essendo evidente perché regolata attraverso la legge — cioè essendo divenuta un fatto normale. « Si verificherà infatti da noi — continua Wekwerth — anche un'abitudine alle conquiste... E qui il teatro si trova di fronte a nuovi problemi ».

Il problema che Wekwerth pone al teatro è così riassunto: « Mostrare questa attività, che evita le catastrofi, facilita la vita dell'uomo ed è tanto migliore quanto minor scalpore solleva intorno a sé, straniare il pacifico svolgersi della vita socialista di ogni giorno, come la lotta appunto per questa pace... E qui tace l'antica drammaturgia ».

Ecco — questo è indicato essere il nuovo da inventare, il nuovo territorio sul quale deve spingersi il metodo brechtiano. Ma allora a questo punto credo che bisogna formulare una domanda radicale, conturbante. Ecco — la domanda da porre è questa. Nel momento in cui uno scontro radicale sembra scoppiare nuovamente all'interno delle strutture ritenute socialiste — nel momento in cui assistiamo a questi scontri, che contraccollo subisce il metodo brechtiano? come si comporta l'operaia di Buna? come deve essere messa in scena, per esempio, a Stettino? Questo, me ne rendo conto, è un problema soprattutto per i marxisti. Ma si tratta di un problema di fondo anche per parlare di Brecht. Altrimenti tutto il lavoro intorno alla sua opera è solo una catalogazione da museo. E invece l'oggetto del teatro non può essere che il presente, l'assoluta contemporaneità. C'è un frammento di Brecht, probabilmente del '54, *Al lettore sovietico*, che accenna a questo problema: è raccolto nel volume 17 delle *Gesammelte Werke*, edizione Suhrkamp, 1967, p. 592.

Dice: « Lo scrittore di teatro di cui sono qui raccolte le opere è vissuto — per così dire — in due epoche: quella del socialismo e quella del capitalismo, mentre era in corso una gigantesca metamorfosi dell'umanità.

La seria domanda che egli si pone è se i suoi drammi, che per la maggior parte si svolgono nel capitalismo, possono dire ancora qualcosa ai nuovi lettori. Potranno o no offrire qualche aiuto alla soluzione degli incalzanti problemi quotidiani? Questa è la sua paura. Ma egli spera che i problemi quotidiani saranno forse meglio superati

*l'assoluta
contemporaneità*

se verranno considerati in connessione con i problemi del secolo. E i grandi problemi emergono in tutta chiarezza nelle epoche delle più grandi lotte, delle rivoluzioni. Nelle lotte contro le idee antiche le idee nuove ricevono le loro più radicali formulazioni. E nelle grandi trasformazioni che noi viviamo non si tratta soltanto del mutamento da una condizione ad un'altra: la nostra epoca è senz'altro l'epoca dei mutamenti. Ininterrottamente l'uomo trasformerà il suo ambiente e insieme la forma della convivenza umana ».

Credo che ai critici borghesi questo tipo di problemi non interessi poi molto. E che essi non siano tutto sommato in grado di vedere con la dovuta nettezza il meccanismo degli scontri che vanno emergendo — anche qui da noi. Il problema riguarda fundamentalmente quelli che si sono proposti di cambiare il mondo — e che pensano di avere in mano il metodo scientifico per realizzare questo mutamento — per entrare nell'epoca dei *mutamenti*, come dice Brecht: ma il metodo scientifico cessa di essere tale se non lo si usa fino in fondo — ecco dunque la domanda per chi fa teatro: quale via segue oggi la scrittura della dialettica? Qual è il gesto di oggi, alla luce dei sommovimenti in atto, dello scontro operaio che emerge dove sembrava eliminato? In questi scontri quali tipi di strutture e di rapporti bisogna inventare in scena (e non solo in scena) per mostrare il comportamento dell'operaia di Buna?

2. Di fronte alle gigantesche muraglie — di filo spinato, di pietra, di armi — costruite dai nazisti, di fronte alla gigantesca stupidità della commissione d'inchiesta per le attività antiamericane, di fronte alle rovine d'Europa, il piccolo artigianale palcoscenico brechtiano, con le sue contraddittorie e lucide figure ci appare, per il passato, come una barca inaffondabile, un laboratorio dell'immaginazione dentro la lotta di classe che alla fine torna salvo da dove è partito. Della società oppressiva che lo circonda il teatro brechtiano appare come l'adeguato *controgesto*. Ma qual è il controgesto di oggi alla luce delle nuove contraddizioni, delle nuove drammatiche situazioni che si sono venute creando? di fronte alle spaccature paragonabili soltanto a quella fra seconda e terza internazionale? spaccature di fronte a cui Brecht pur fece negli anni venti una scelta, elaborando e sviluppando il suo modo di fare teatro (il suo metodo), alla luce di questa scelta (non Kautski o l'austromarxismo, ma Marx con Lenin e Korsch)?

Non credo — mi pare che non ne sia convinto nessuno — che il problema consista oggi nell'ortodossia: ma piuttosto nella ricerca

il testo e
i mutamenti -

Controgesto

e nell'invenzione del nuovo alla luce degli scontri, delle nuove contraddizioni e delle nuove domande che la costruzione del socialismo propone: in Cina come in Italia, in Unione Sovietica come in Polonia e nei paesi arabi.

Qual è il controgesto di oggi?

Qual è la via per fare del teatro ciò che ne fece — per il suo tempo — in forma così completa e sistematica Brecht?

Qual è la via per evitare quel cattivo teatro politico che consiste nel predicare verità già note a tutti — inutile quindi, incapace di approfondire l'analisi e condurre a una trasformazione coloro che a tale teatro assistono?

Le risposte, è ovvio, non possono venire che attraverso la pratica. Mostrando *praticamente* come questa forma espressiva un po' anghilosata che è il teatro possa tornare a vedere la realtà alla luce della totalità. Cioè da quel punto di vista dal quale tutte le cose diventano comprensibili, interpretabili, analizzabili, trasformabili. Ritrovando quel punto di vista « nella posizione di classe del proletariato, partendo dal quale il tutto diventa visibile alla società » (Lukács, *Storia e coscienza di classe*). E allora, alla luce dei mutamenti avvenuti, e delle nuove lotte di classe emerse — come si pone la strutturazione del lavoro teatrale come *modello ridotto del funzionamento della realtà*? (i drammi di Brecht — secondo quanto ha ricordato Dort ~~nella sua relazione al convegno « Brecht perché »~~ — sono appunto modelli ridotti del funzionamento della realtà).

Ecco, se c'è un pericolo oggi (teatralmente grave, perché ne nasce solo vecchio teatro) questo consiste nella meccanicità dell'applicazione di questo punto. In concreto: sono avvenuti fatti nuovi che mettono in discussione *molto* del vecchio. Esempio: di fronte ai recenti scontri in Polonia non ci sono dubbi: è necessario che il metodo si apra, altrimenti la dinamica sfugge. Ho l'impressione, e non sono il solo ad averla, che si tratti di nuove forme di lotta di classe, in situazioni nuove, dalle quali vengono insegnamenti preziosi a chi si interessa in qualche modo del problema della trasformazione del mondo (cioè dell'uomo). Come entra la dinamica dei fatti polacchi in un teatro che voglia essere davvero contemporaneo, all'altezza dei tempi, dialettico? Come costruire quel modello ridotto della realtà in modo che sia davvero adeguato alla realtà? E la dinamica delle nuove lotte scoppiate in questi anni, come vi entra? Ho l'impressione che non si tratti solo di mettere contenuti nuovi nelle vecchie forme: si tratta di costruire forme nuove, all'altezza dei tempi. Certo, è difficile, e la stagione della sinistra europea fino agli anni sessanta è veramente piena di fascino — come neppure il romanti-

il punto di
vista

le forme
all'altezza
dei tempi

cismo è stato capace di essere. Esercita un'attrazione pericolosa. Ma occorre procedere in avanti: la poesia letta così bene al convegno di Firenze da Strehler proviamo a rileggerla:

Compagni, la forma del nuovo teatro
è nuova. Perché
temere ciò che è nuovo?

.....

e se il vostro spettatore, l'operaio, esitasse,
non stategli alle spalle: precedetelo!

Ma questa volta sembra che ci abbia preceduti, almeno nella pratica. Ecco — è proprio su questo rapporto fra vecchio e nuovo che gravano i miei sospetti per quanto è successo e sta succedendo in Italia. A me sembra — e preferirei sbagliarmi — che spesso oggi in Italia l'uso del teatro brechtiano serve più a difendere il vecchio (ordine, equilibrio) che a inventare il nuovo (dico nuovo nel senso di un teatro dialettico); più a coprire complicate alleanze eteroteatrali che a inventare un nuovo teatro in situazioni specifiche.

Perché c'è troppo da noi la concezione che il teatro sia servo: anzi, c'è la realtà di un teatro per la quasi totalità asservito a incredibili e dannabili giochi che con la grande tematica dell'epoca hanno ben poco a che fare.

Se un'indicazione viva e ineliminabile viene ancora dal teatro di Brecht è quella di un reale spietato rapporto con le grandi svolte del nostro tempo. Per una pratica che sia dentro la direzione reale dello scontro in atto.

Si chiede continuamente da tante parti, ma spesso da parti troppo interessate: a cosa serve il teatro?

Ebbene — in questa forma la domanda contiene un errore di ottica. Non è sufficientemente straniata. In un articolo recente un poeta *novissimo*, Alfredo Giuliani, analizzando una serie di comportamenti nei confronti della poesia, di fronte alla domanda *a cosa serve la poesia*, ha risposto: « Io credo che la domanda "A che cosa serve la poesia" è idiota: della poesia bisogna sapersi servire ».

Del teatro bisogna sapersi servire.

Non per celebrare, ma per inventare.

Per fare questo — per reinventare un teatro che sia uno strumento di ricerca e d'invenzione — in Italia c'è forse veramente un po' troppo da fare, perché troppi, che hanno in mano le sorti del teatro, del nuovo hanno paura. Dico del nuovo in senso dialettico — è anche in ciò il segno che il sistema si difende — difende i suoi delicati equilibri — ma qui nella solita triste e mediocre maniera italiana. Per cui i teatri da noi — invece che luoghi gioiosi dell'in-

~~teatro nuovo~~

del teatro
bisogna sapersi
servire -

7

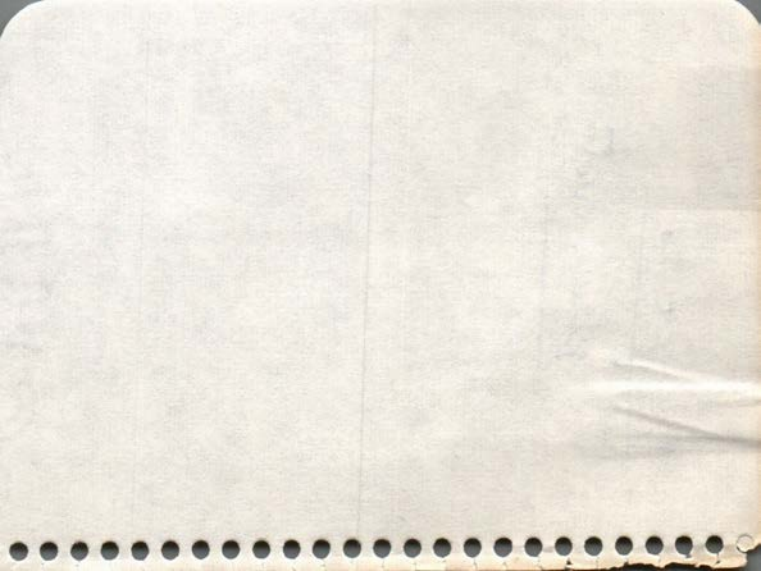
LAB. APERTO

SSA

LABORATORIO APERTO. ~~MILO~~ ^{NASCITA} DEL TEATRO VAGANTE. ~~COMUNICAZIONE.~~

C M FABRIANO

EXTRA 2 TROG



opprimere lo

sistema voto

la classe abbiamo messo un grande cartello viola con su scritto: Laboratorio.

2. Laboratorio aperto: burattini

Abbiamo invitato tutti a venire a trovarci, a lavorare con noi. A venire nella classe laboratorio. Noi d'altra parte abbiamo cominciato a uscire, fin dal primo giorno. Nella piazza, nel giardino della scuola, nei paesi intorno. Fin dal primo giorno ho insegnato ai ragazzi a costruirsi i burattini in cartapesta. Per un'ora al giorno, non più, si lavorava intorno ai burattini. Mano a mano che i burattini prendevano colore, vestito, capelli, i ragazzi (spontaneamente) cominciavano a farli parlare (avevo chiesto ai ragazzi di farsi un burattino che fosse il loro ritratto). Sono nate delle scene. Recitazione all'improvviso, in dialetto. Prende corpo una «divertentissima storia»: e subito i ragazzi vogliono comunicarla. Un contadino (Longardi) ci presta un carro, un vecchio carro da fieno. E' stato un giovane professore della scuola che ha suggerito l'idea di cercare qualche vecchio carro in paese.

3. Una classe viaggiante di ragazzi e burattini sopra un carro

Non era previsto che andassimo in giro anche a recitare. Ma i ragazzi adesso vogliono che si vada. Allora, delle 6-10 ore di lavoro (scuola-teatro) di ogni giorno, due le dedichiamo al carro. Lo addobbiamo. Ne viene fuori un semplice e bellissimo teatro viaggiante. Le prime uscite le facciamo tirandoci con fatica il carro atteso verso la campagna, sotto il sole. Dopo, i contadini ci prestano i trattori. Un giorno ci accompagna a casa il trattore del

1. Fare teatro

Ogni giornata era imperniata su un tema. Ogni tema nasceva dall'altro, in ordine rigoroso. Dovevamo però costruire ci tutto. A me piace arrivare con le mani vuote (o quasi) e alla fine lasciare un bosco inventato, o un cielo pieno di isole — a seconda del mondo e della fantasia di chi lavora con me. A Sissa abbiamo cominciato a reinventare lo spazio della classe: lavorando col cartone, con la cartapesta, coi colori, col registratore: e un giorno sulla porta del-

Sissa è in provincia di Parma, alla confluenza del Taro col Po. Il comune ha sede in un castello del '400, l'amministrazione è vivace e interessata a iniziative nuove, la scuola media è vivace e ben diretta, gli insegnanti ~~attenti~~ aperti a nuove proposte. Il paese con le frazioni ha circa 4000 abitanti. Qui mi è stato proposto (dall'amministrazione provinciale di Parma — dal consorzio comuni della Bassa parmense — dall'Istituto di storia del teatro dell'Università di Parma) di realizzare un esperimento di teatro nella scuola che si rivolgesse in qualche modo anche al paese. Ho elaborato uno schema («un dramma didattico vuoto da riempire insieme coi ragazzi»), a cui ho dato il titolo: *Quattordici azioni per quattordici giorni*.

dramma
didattico
vuoto

le d. m. m. m.

teatro
vagaute

Private. 11 pages 1941

parroco (don Pasini, parroco di Gramignazzo, frazione di Sissa). Quando arriviamo nelle piazze i ragazzi sul carro improvvisano la storia della « bionda », sempre diversa, sempre nuova. Possono recitare dieci minuti, mezz'ora, un'ora. Sono inesaurebili, dietro il telone del carro riescono a scatenarsi, perdono tutte le inhibizioni. La gente si diverte moltissimo (a me molto sfugge, perché il dialetto è aspro e diverso dal mio). Mi rendo conto che la « divertentissima storia della bionda » traduce la struttura della classe e del paese. Chi la vede e la gusta dice che è « forte ». Va detto anche che questa è una terra feconda di burattini, ci recitano ancora i Ferrarini nati qui intorno, burattinai famosi (l'ultimo giorno, quando facciamo l'assemblea col paese uno dei Ferrarini è venuto a trovarci e a vedere la « storia della bionda », e l'ap- prova).

4. Dalla scuola

al paese e viceversa

In piazza, su grandi pannelli, inchiodiamo ogni giorno il *Giornale Murale*, col quale comunichiamo (visivamente) ciò che abbiamo fatto nella giornata. Ogni mattina, alle 8,15, in bicicletta tutti giriamo il paese e distribuire il *Quotidiano*, due facciate ciclostilate interamente scritte dai ragazzi! (un mezzo di comunicazione rapida, viva: ogni numero viene rapidamente esaurito), che la gente del paese legge e commenta. Tutto il paese sa che cosa stiamo facendo, si informa, è sorpreso, cerca di capire, discute, critica, applaude. Piano piano la classe (II media) si riversa sul territorio, lo percorre quasi tutto. C'è una sequenza precisa, un giorno dopo l'altro. Lo schema si riempie. Ecco la sequenza dei giorni: 1) Ci prepariamo uno spazio e lo riempiamo. 2) Disposizione del territorio (col cartone ricostruiamo gli edifici — le frazioni — le fabbriche —

il popolo punitivo

i burattini dei Ferrarini -

(1) La RAI era Ludovico Tremplin, morto improvvisamente nel '75.

il castello — il Po). 3). Questo paese ha la sua storia (si dispone il territorio, i gruppi improvvisano sulla base di brevi notizie alcuni episodi della storia del paese). 4) Cosa fa tutto il giorno la gente? Per chi fa tutto quello che fa? 5) Una visita in fabbrica. Chi fa funzionare una fabbrica? 6) Chi fa funzionare il paese? (ci facciamo dare il Consiglio comunale, ci mettiamo ai posti della giunta e dei consiglieri — e recitiamo una seduta del consiglio attraverso la lettura e l'interpretazione di o.d.g. di una seduta recente). 7) A chi servono le macchine? 8) Giorno dei burattini (prima uscita col carro, a Torricella, in riva al Po). 9) E se la terra bruciasse? (proposte drammaturgiche e manifesti). 10) Che fanno oggi nelle altre parti del mondo? (ogni gruppo legge un gran numero di giornali e sceglie una notizia che rida agli altri in forma drammatizzata). 11) Giornata delle notizie. Come è fatto un giornale? (ma poiché l'11° giorno è venuta a trovarci la RAI per fare un servizio sull'esperimento, decidiamo di « recitare » la radio, anzi che il giornale: quindi problema da risolvere: far sentire ciò che si vede). 12) E' venuta a Sissa la televisione (ci portano un ampex a circuito chiuso dall'Università di Parma - i ragazzi realizzano cinque documentari). 13) Giorno di riposo (in cui però lavoriamo dalle otto del mattino alle nove di sera). 14) Gran teatro (a conclusione la classe insieme al Consiglio comunale convoca un'assemblea del paese). Con l'assemblea finisce l'esperimento.

recitare la RAI

5. Articolo di fondo

Ci accorgiamo (ed era nelle intenzioni) che in questo « dramma didattico » quasi tutta la didattica è stata coinvolta (e in parte sconvolta). In 14 giorni abbiamo fatto e imparato una quantità incredibile di cose. I ragazzi hanno scritto, discusso, disegnato, plasmato, rappresentato, analizzato questioni di agraria, di scienze, di informazione, di teatro, di storia, di geografia, di televisione, di radiofonica, di ecologia, di pesca, di veterinaria, di navigazione del Po, di psichiatria (prenti Basaglia e i dimessi da Colorno), di architettura, di urbanistica, di didattica, di economia, di politica comunale, ecc. Hanno imparato (ed io con loro) ad atteggiarsi in maniera un po' diversa di fronte a ciò che li riguarda (es.: dopo un quarto d'ora di lavoro con l'ampex una ragazza, Luciana, dice: ma è facile fare la televisione! Adesso il video sarà meno mitico e fascinoso per tutti loro, che hanno visto « come si fa »). Drama didattico dunque nel senso che abbiamo imparato gli uni dagli altri, e che siamo penetrati nella didattica. Il teatro è diventato centro di espressione conoscitiva. Perché tutto in questi giorni è diventato un « fare teatro », un costruirsi tutto quello che c'è prima, dopo e durante il « fare teatro » (un altro teatro da quello noto, naturalmente). Così quando siamo andati nella fattoria protetta di Castell'Aicardi, gestita da quattro dimessi dall'ospedale psichiatrico di Colorno (e sono venuti con Tommasini e Basaglia anche alcuni ricoverati di Colorno: i ragazzi hanno ricoverato e discusso coi dimessi sotto il portico della fattoria, in un paesaggio stupendo), il fare burattini e l'improvvisare erano un modo per stabilire un rapporto, per conoscere una nuova realtà. E infatti nell'articolo di fondo del *Quotidiano* (n. 14) i ragazzi hanno scritto: « Cara gente di Sissa e dintorni, ieri pomeriggio ci siamo recati a Castell'Aicardi dove vi è una fattoria gestita da quattro dimessi dall'ospedale psichiatrico di Colorno. Essi non sono compresi nella società in cui vivono, infatti le persone li credono ancora ammalati, ma noi vi dimosteremo che non è proprio così. Infatti ivi abbiamo recitato per loro coi burattini e poi discusso e qui ci hanno dimostrato di essere perfettamente persone come noi. Infine ci hanno offerto dei dolci che noi abbiamo gradito moltissimo... ».

la scuola è
la realtà -

basaglia in
Pelloni -
bri -
c'è Basaglia -



Pu' intuire la scena della commedia all'italiana

7

k

per chi scrivi?

1. L'atteggiamento nei confronti del mio lavoro è fondamentale-
mente ricerca di un atteggiamento nei confronti dell'interlocutore.
Ma chi è l'interlocutore reale oggi?

2. Ci sono state epoche in cui tale atteggiamento appariva chiaro,
inequivocabile. L'assunzione dei generi non presentava problemi,
e corrispondeva a una precisa domanda. L'interlocutore - corri-
spondente quasi sempre alla classe dominante colta - era corpo-
samente presente e precisamente configurato.

3. Oggi l'interlocutore - malgrado l'enorme aumento dei fruitori
di letteratura (di « opere d'arte ») - ha perso la definitezza e la
precisione che poteva avere ancora alla fine dell'Ottocento. Da ciò
deriva - mi sembra - la crisi nei rapporti coi generi (evidenziata
fin dall'inizio dall'avanguardia) e la ricerca - a volte lucida a volte
angosciata - di nuovi mandanti: di un nuovo corpus interlocu-
tore, capace di « dare forma » all'opera (allo stesso modo, ad
esempio, in cui la borghesia ha « dato forma » al romanzo mo-
derno). Un interlocutore che permetta in qualche modo di rispon-
dere alla domanda: per chi scrivi (o dipingi? o fai teatro?).

4. Un tipo di risposta vecchia potrebbe essere: scrivo per la bor-
ghesia. Ho l'impressione che per quanto « grande » e « inco-
sciente » possa essere oggi uno scrittore, non sia in grado davvero
di mettersi nelle condizioni di Proust o di Verga. La nostalgia

*Lettera
i generi
mandanti e*

PER CHI SCRIVI? INTERROGAZIONI SUL COMMITTENTE. 1972.

1. L'atteggiamento nei confronti del mio lavoro è fondamentalmente ricerca di un atteggiamento nei confronti dell'interlocutore. Ma chi è l'interlocutore reale oggi?

2. Ci sono state epoche in cui tale atteggiamento appariva chiaro, inequivocabile. L'assunzione dei generi non presentava problemi, e corrispondeva a una precisa domanda. L'interlocutore – corrispondente quasi sempre alla classe dominante colta – era corporeamente presente e precisamente configurato.

3. Oggi l'interlocutore – malgrado l'enorme aumento dei fruitori di letteratura (di « opere d'arte ») – ha perso la definitezza e la precisione che poteva avere ancora alla fine dell'Ottocento. Da ciò deriva – mi sembra – la crisi nei rapporti coi generi (evidenziata fin dall'inizio dall'avanguardia) e la ricerca – a volte lucida a volte angosciata – di nuovi mandanti: di un nuovo corposo interlocutore, capace di « dare forma » all'opera (allo stesso modo, ad esempio, in cui la borghesia ha « dato forma » al romanzo moderno). Un interlocutore che permetta in qualche modo di rispondere alla domanda: per chi scrivi (o dipingi? o fai teatro?).

4. Un tipo di risposta vecchia potrebbe essere: scrivo per la borghesia. Ho l'impressione che per quanto « grande » e « inconsciente » possa essere oggi uno scrittore, non sia in grado davvero di mettersi nelle condizioni di Proust o di Verga. La nostalgia

*i nuovi
mandanti e
i generi
letterari -*

in Tazewell - impudently - heard - 4K

« da sinistra » per la grande letteratura borghese non può in alcun modo, io credo, diventare una « poetica ». Penso che anche i più sordi avvertono che siamo già in un altro mondo.

5. Ma allora a chi ci rivolgiamo? La domanda affiora tanto più drammaticamente nel fare teatro (nel teatro è possibile attuare la verifica di tutta la letteratura attraverso una pratica immediata). Affiora come ricerca di un pubblico nuovo, come aspirazione ad aderire a un'altra classe fino all'identificazione con essa. Da ciò nascono i pericoli di nuove mitologie.

6. E davvero possibile uscire dal « mercato »? E concretamente realizzabile un'arte alternativa? Come è possibile sfuggire al pericolo, fra l'altro, di parlare a chi già sa? L'innuità di certo teatro politico si misura anche attraverso la scontatezza del suo messaggio. Ma qual è allora la forma in cui si attua la ricerca (e non la certezza) di un interlocutore concreto e nuovo?

7. Non credo esista la formula per uscire da un'indubbia situazione di impasse. Avendo ben presenti i grandi movimenti del nostro tempo, cercare di definire la mia posizione nei confronti del mio lavoro vuol dire tentare in qualche modo di rispondere alla domanda: che fare attraverso la letteratura, e in particolare attraverso il teatro?

8. C'è un fascio di tensioni, di rotture rapide, di crolli clamorosi, di vitrate improvvise — di atteggiamenti che bisogna continuamente mutare — di contraddizioni e scontri da mettere in evidenza, su cui puntare la lente — c'è un movimento ininterrotto, accelerato da scontri radicali dentro i quali ci muoviamo, e sui quali cerchiamo di agire — questo per me è il materiale di lavoro — dunque l'opera deve essere il più possibile il punto focale di questo movimento — cercando di metterne in evidenza — metaforicamente — la direzione di fondo. E possibile?

9. L'atteggiamento di fronte all'opera è allora continuamente

opera come
punto focale

il mercato
è un fatto

mutevole: come è mutevole quello nei confronti della realtà. L'opera non è più un oggetto chiuso, definito: ma una funzione. Rispecchia la struttura del movimento, la sua carica contraddittoria e mutevole, si situa non tanto come oggetto fra oggetti (prodotto fra prodotti), ma come funzione in rapporto a una situazione (spesso sento molti scrittori, soprattutto di « romanzzi », che chiedono: ma allora dov'è il teatro, dov'è il testo? calma: c'è anche il testo, alla fine: molto *alla fine*). Di questa funzionalità dell'opera caratteristica principale è allora la mutevolezza.

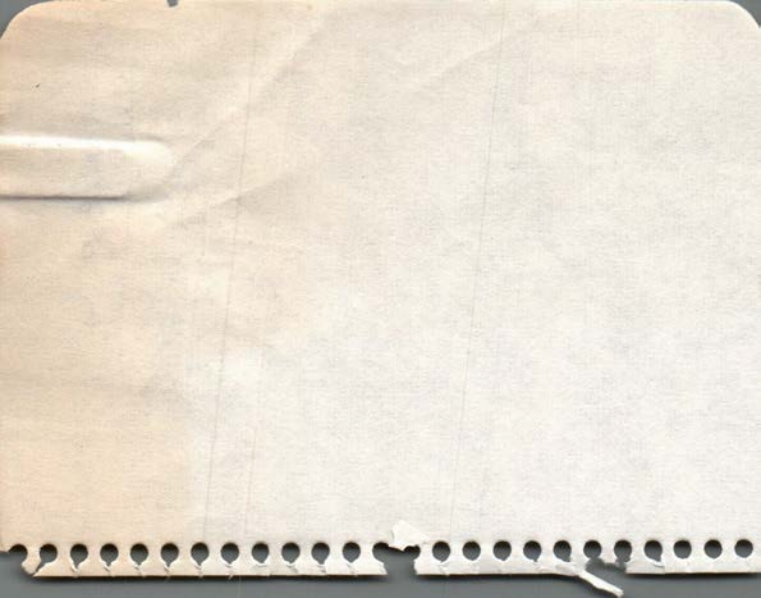
10. Su questa china c'è il rischio di rotolare e rompersi la testa. Si veda *Vento dell'Est* di Godard, esempio di uso superficiale della contraddizione. L'errore sta nel contestare l'opera con l'opera (così come nel contestare le istituzioni con le istituzioni). Si tratta di un obiettivo sbagliato. Bisogna invece usare l'opera per cercare di penetrare oltre ciò che della realtà racconta il linguaggio quotidianamente manipolato. L'atteggiamento è ancora un atteggiamento conoscitivo e di rottura. Un'opera può avere la funzione di far vedere il mondo in un'ottica nuova. Non è tanto in termini di contenuto o di messaggio che un'opera può realmente agire, quanto in termini di trasformazione del modo di vedere. Cioè in termini di trasformazione dell'atteggiamento. In primo luogo del mio.

l'opera come
funzione

L

TORSE UN DRAGO

NASCEVA



effingere lo

plena voto

partecipazione -

Feb 1891

mesozo

La ville & le fort.

orderly!

due sensi: in quanto rivolto ai ragazzi e fondato sul reciproco insegnamento di tecniche e di invenzioni, e in quanto te-
so a coinvolgere la didattica attraverso il
fare teatro), fa perno su alcuni elementi
di base, archetipici o mitici, che sono: 1)
la fondazione della città; 2) la costituzio-
ne della città; 3) la vita nella città; 4)
la figura del fondatore padre; 5) il teatro
come fascinazione; 6) il teatro come esi-
bizione collettiva in uno spazio costituito
a propria misura; 7) la creazione di alter-
ego (i burattini costituiti a propria im-
magine); 8) la nascita e l'uscita del drago;
9) la lotta del drago col cavaliere.

tro vero e proprio (realizzato nel secondo e nel terzo giorno, finita la costruzione della città) è totalmente fondato sull'improvvisazione attraverso stimoli. Nel secondo giorno (Gran Teatro), la drammaturgia è fondata sulla recitazione a

Albion, 4 y. 1972

EXTRA
SFR
C M ABRANO

Stimolazione verso la ricerca, l'in-
venzione, l'estensione, la riflessione.
Le indicazioni sono emerse attraverso

la drammatizzazione dal vivo e coi burattini. Riguardano il modo di rivivere, recitandoli in forma fugace, i momenti base della vita sociale (famiglia, piazza o strada, mercato, scuola). In particolare per quanto riguarda famiglia e scuola attraverso le improvvisazioni è emerso continuamente l'aspetto autoritario (ma oggi in forte e salutare crisi) della famiglia centro-meridionale italiana, riproposta teatralmente dai ragazzi in forma grottesca (e perciò critica); e l'aspetto nozionistico e autoritario della scuola (spesso nelle scene abbiamo assistito all'uccisione di professori e presidi).

Sarebbe però un errore politico (e teatrale) credere che il modo di vita vissuto attraverso esperienze come questa venga poi naturalmente trasferito nella vita di ogni giorno. E' stato interessante alcune volte notare che dentro la metafora (nell'ambito della città costruita, del tempo reinventato) venivano facilmente accettate nuove regole di vita (ad esempio la parità fra ragazzi e ragazze, la mancanza di gerarchie, ecc.): mentre appena l'attenzione, soprattutto attraverso le assemblee, veniva riportata sulla società esterna e si usciva dalla metafora città-teatro, rispuntavano tutte le strutture repressive e gerarchizzanti ormai introiettate. Era a questo punto che scattava la possibilità di un recupero critico all'interno della dicotomia metafora-realtà: la possibilità cioè di una presa di coscienza del disadattamento fra progetto (la città nuova rifondata) e società (il mondo quotidiano). Il passo ulteriore poteva consistere nella presa di coscienza del proprio disadattamento rispetto alle contraddizioni del mondo, a tutta la propria vita quotidiana.

In tal modo il vivere dentro un tempo teatrale totale costituisce non tanto un atto volto a trasformare il mondo, quanto un entrare per un certo tempo in un « altro mondo » attivamente costruito e vissuto, fino a percepire fino in fondo il divario fra realtà possibile (utopia pratica della città nuova), e realtà in atto (il divario fra principio del piacere e principio della realtà?).

Per questa via il teatro (ed è puramente casuale che ciò sia avvenuto stavolta fondamentalmente rivolgendosi ai ragazzi) può diventare itinerario di ricerca attraverso l'invenzione. Ricerca del proprio posto nel mondo. Scoperta di ciò che si è nei confronti della società e del gruppo in cui si è inseriti. In questo senso fare teatro è anche un atto espressivo estremamente semplice, un mutamento di ottica nei confronti degli oggetti e delle persone che ci stanno intorno. Perciò anche l'azione teatrale coi ragazzi, la cui forma fondamentale è l'improvvisazione, è una ricerca del senso del fare teatro oggi.

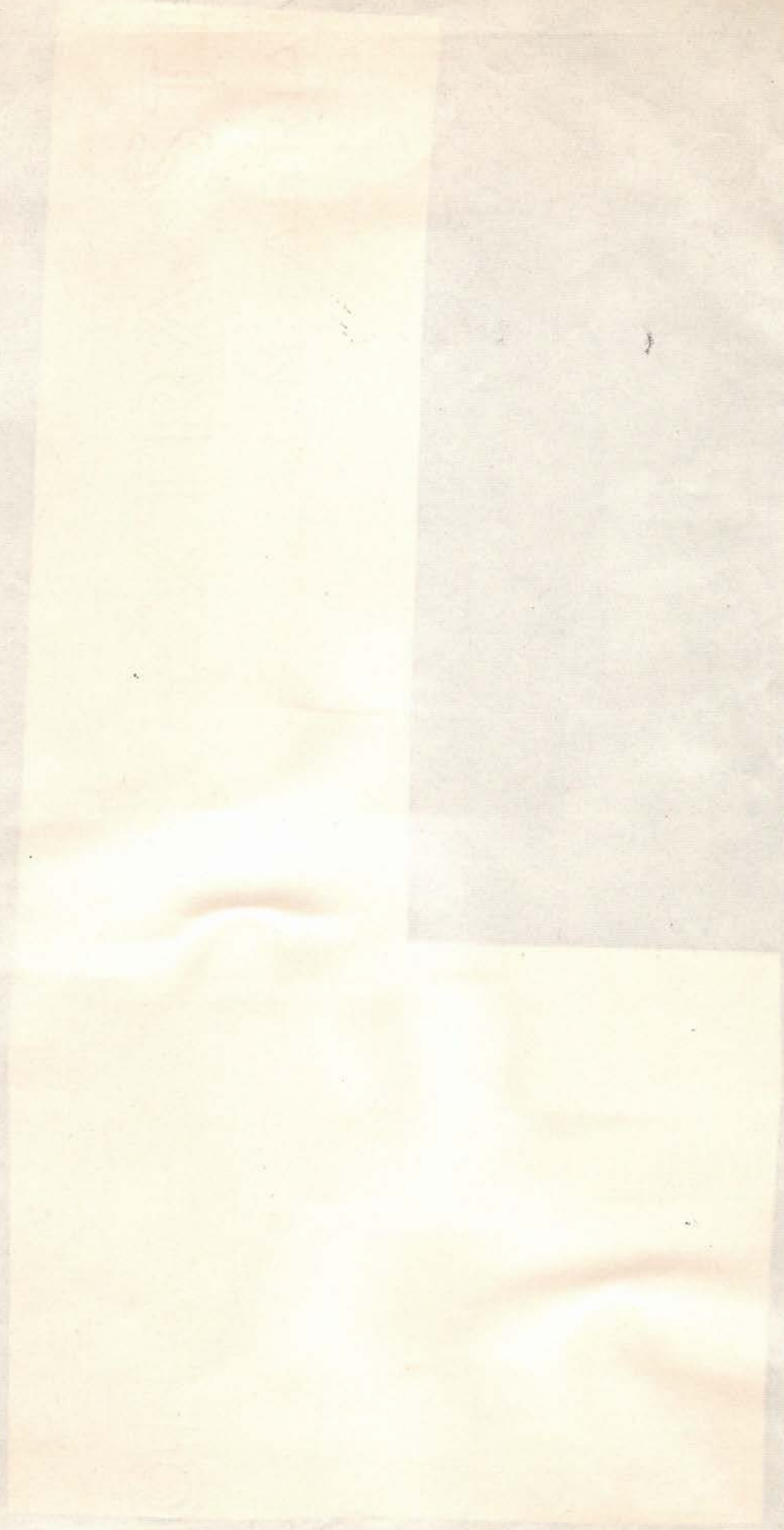
gruppi, dal vivo, senza burattini e coi burattini. Nel terzo giorno il drago (la cui faccia era formata dal bocchescena del teatrino scaricato il primo giorno e collocato in qualche punto della città, al quale veniva agganciato un corpo di tela su centine lungo circa 15 metri, che veniva dipinto dai ragazzi) portato per le strade diventa una specie di « caverna teatrale protettiva » dalla quale emergono i burattini (i denti del drago), che improvvisano spettacoli girando per le strade e le piazze.

Comparando ciò che è avvenuto nelle dodici città fondate è possibile estrarre alcune considerazioni di fondo. La prima è relativa al modo d'esistenza che veniva a realizzarsi all'interno della struttura città-teatro: tale modo era fondamentalmente basato sull'uguaglianza di tutti vissuta attraverso la partecipazione a un lavoro uguale per tutti. All'interno delle comunità, ad esempio, non abbiamo mai assistito al formarsi di gerarchie, anche perché non esisteva da parte nostra una valutazione dei risultati, ma soltanto una

dipartimento
progetto e realtà

tempo teatrale
totale -

108-7



Printed and
dated

108-7

H

NAFCO CAVALO

Col. Albert J. Smith

L'invito a fare una cosa" dentro l'Ospedale Psichiatrico è venuto da Franco Basaglia, Gran Direttore e Inventore. Era venuto due anni fa a Castel Alcardi, in una fattoria protetta dipendente dall'Ospedale di Codi di "teatro vagante" di Sissaf. Mi aveva parlato di fare qualcosa nel manicomio. Con Vittorio Basaglia, pittore e scultore fra i più fantastici e colti di oggi, abbiamo elaborato un progetto. Vittorio proponeva di costruire oggetti grandi in cartapesta, insieme coi malati. Io ho messo in gioco tutte le "tecniche" inventate in

Domenica 25 febbraio 1973, in un sole incredibile, un grande cavallo az-
zurro ha attraversato Trieste. Bandiere lo precedevano e lo seguivano.
Noi sbandieratori, coi kammerfusti di benzina trasformati in tamburi.
Dietro, una lunghissima fila di auto, con medici, degenti, infermieri, cit-
tadini, studenti. Siamo saliti a San Giusto. Marco Cavallo e la sua amica
(un pupazzo gigante) hanno recitato una brevissima azione. Ho parlato col
megafono alla gente: "Questo cavallo azzurro, mano a mano che lo costrui-
vamo, è diventato un simbolo. Il simbolo della liberazione degli esclusi.
Ma la lotta è dura e difficile. Questo è soltanto un momento. La lotta

continua." Tensione incredibile, e forza gioiosa di tutti. Poi Arbas diceva:
o J.Vite dont il compte d'ouverture avec invités tutti e una grande fête popolare, la
Festa di Marco Cavallo. La città era coperta di manifesti di benvenuto P,
2. PROGETTO E SCHEMA VUOTO } che invitavano tutti a venire. E di posto ne avevano
una quantità eccezionale.

1. GRAN TEATRO

~~MARCO CAVATTO E IL SUO GRAN TEATRO~~

Laboratorio Aperto nell'Ospedale Psichiatrico di Trieste

At: 20 June

Love

۱۰۰

THE FIRST PART OF THE DOCUMENT IS A
STATEMENT OF THE FACTS OF THE CASE
AS THEY APPEAR TO THE COMMISSIONERS
OF THE LAND OFFICE. THE SECOND PART
IS A STATEMENT OF THE REASONS FOR
THE DECISION OF THE COMMISSIONERS
IN FAVOR OF THE PETITIONER.

THE PETITIONER HAS BEEN IN POSSESSION
OF THE LAND SINCE 1850. HE HAS
PAID THE TAXES AND HAS BEEN
RECOGNIZED AS THE OWNER BY THE
LOCAL OFFICIALS. THE LAND IS
NOW IN THE HANDS OF THE
COMMISSIONERS OF THE LAND OFFICE.
THE PETITIONER REQUESTS THAT THE
LAND BE RETURNED TO HIM.

THE COMMISSIONERS OF THE LAND OFFICE
HAVE CONSIDERED THE PETITION AND
THE REASONS THEREFOR. THEY HAVE
DECIDED IN FAVOR OF THE PETITIONER
AND HAVE ORDERED THAT THE LAND
BE RETURNED TO HIM.

questi anni nel quartiere, coi ragazzi, con gli adulti. Tutto il mio tea-
tro. Si trattava di capire quali oggetti costruire (una balena, un elefante,
una casa? altro?), e come agire in relazione ai malati, all'istituzione,
a tutta la città. ~~XX~~
a tutta la città. Dopo una serie di incontri con Francoe Franca
Basaglia e con l'equipe dei medici:

proposta di costruzione: una casa (il primo vissuto); che di-
venta poi una casa fantastica in cui
ci piacerebbe abitare;
da questo primo punto (casa gigante) vedere come dedurre gli
altri;
come costruire i personaggi, i pupazzi giganti e gli altri og-
getti; che storia costruire;

una unità (noi) girerà ogni giorno per i reparti, a informare
tutti sullo stato dell'azione, a chiedere come costruire la
storia;

verranno chiesti disegni, progetti, partecipazioni: si farà
un volantino quotidiano (come il quotidiano di Sissa) ma sta-
volta stampato in offset (c'è la macchina) 1, per informare sul-
l'andamento del lavoro;
ogni giorno si farà un giornale murale per ogni reparto (una
quindicina);

attraverso il lavoro e l'informazione-comunicazione continua,
far vivere il fantasma di questa rappresentazione in tutto
l'ospedale; far sapere a tutti che si costruisce e si inventa;
quale rappresentazione?

mm

1871
1872
1873

1874

1875

con quali abitanti?

con quali figure?

con quali personaggi?

problema e fine: come fare che il dentro (i malati, e non soltanto i malati), si riappropri del fuori;

la contraddizione (il rifiuto; l'impatto; il problema: dunque, per me, teatro della contraddizione), giace nell'esterno, nel mondo fuori;

dunque agire per: riappropriarsi del corpo:

riappropriarsi del mondo:

(ricordare che ~~qui~~ si lavora in un'istituzione aperta/che qui il potere politico è favorevole (diversamente da Gorizia/e, per quanto riguarda il mio teatro, diversamente dal decentramento nei quartieri di Torino, dove il vertice politico ci combatteva);

tener sempre ben presente che non siamo qui a fare art therapy o psicodrammi; che non siamo né psichiatri né guaritori, ma uomini di teatro, pittori eccetera:

agli occhi di tutti scegliamo, dopo lunga discussione, di definirci come "artisti": cioè di giocare completamente attraverso lo schermo di questo ruolo stereotipo.

3. IL LABORATORIO P

Ci è stato dato un reparto vuoto, l'ex P.L. abbiamo ribattezzato Laboratorio P. Era ~~vuoto~~ ^{triste} e squallido. Abbiamo portato colori, pennelli, grandi fogli di carta, c^ontinelle, tavole, collanti, forbici ecc. Poi abbiamo co-

THE
FEDERAL
BUREAU OF INVESTIGATION

REPORT OF THE
SPECIAL AGENT IN CHARGE
OF THE
BUREAU OF INVESTIGATION

TO THE
DIRECTOR
OF THE
FEDERAL BUREAU OF INVESTIGATION
WASHINGTON, D. C.

FROM THE
SPECIAL AGENT IN CHARGE
OF THE
BUREAU OF INVESTIGATION
WASHINGTON, D. C.

SUBJECT: [Illegible]

DATE: [Illegible]

REFERENCE: [Illegible]

1. [Illegible]

2. [Illegible]

3. [Illegible]

4. [Illegible]

5. [Illegible]

6. [Illegible]

7. [Illegible]

8. [Illegible]

9. [Illegible]

10. [Illegible]

11. [Illegible]

12. [Illegible]

13. [Illegible]

14. [Illegible]

15. [Illegible]

16. [Illegible]

17. [Illegible]

18. [Illegible]

19. [Illegible]

20. [Illegible]

21. [Illegible]

22. [Illegible]

23. [Illegible]

24. [Illegible]

25. [Illegible]

26. [Illegible]

27. [Illegible]

28. [Illegible]

29. [Illegible]

30. [Illegible]

31. [Illegible]

32. [Illegible]

33. [Illegible]

34. [Illegible]

35. [Illegible]

36. [Illegible]

37. [Illegible]

38. [Illegible]

39. [Illegible]

40. [Illegible]

41. [Illegible]

42. [Illegible]

43. [Illegible]

44. [Illegible]

45. [Illegible]

46. [Illegible]

47. [Illegible]

48. [Illegible]

49. [Illegible]

50. [Illegible]

51. [Illegible]

52. [Illegible]

53. [Illegible]

54. [Illegible]

55. [Illegible]

56. [Illegible]

57. [Illegible]

58. [Illegible]

59. [Illegible]

60. [Illegible]

61. [Illegible]

62. [Illegible]

63. [Illegible]

64. [Illegible]

65. [Illegible]

66. [Illegible]

67. [Illegible]

68. [Illegible]

69. [Illegible]

70. [Illegible]

71. [Illegible]

72. [Illegible]

73. [Illegible]

74. [Illegible]

75. [Illegible]

76. [Illegible]

77. [Illegible]

78. [Illegible]

79. [Illegible]

80. [Illegible]

81. [Illegible]

82. [Illegible]

83. [Illegible]

84. [Illegible]

85. [Illegible]

86. [Illegible]

87. [Illegible]

88. [Illegible]

89. [Illegible]

90. [Illegible]

91. [Illegible]

92. [Illegible]

93. [Illegible]

94. [Illegible]

95. [Illegible]

96. [Illegible]

97. [Illegible]

98. [Illegible]

99. [Illegible]

100. [Illegible]

minciato ad andare nei reparti ad invitare la gente. Al reparto Q, durante una piccolissima assemblea, alcuni ~~avventi~~ malati hanno proposto di costruire un cavallo. Perché no un cavallo? E' venuta fuori la storia del cavallo Marco, che portava la biancheria in giro per l'OPP (Osp. Psich. Prov.) su un carrettino. Vecchio, l'hanno venduto. Volevano ammazzarlo, ma l'ha salvato una petizione di degenti infermieri medici. Il cavallo dunque é un "vissuto" collettivo. Andiamo a chiedere in giro del cavallo Marco. Tutti ne parlano con affetto. E quelli che vengono al P sono d'accordo: far rivivere Marco Cavallo. Sui muri del laboratorio appendiamo grandi fogli bianchi. Si disegnano case, cavalli, immagini fantastiche di ogni tipo. Viene sempre più gente. Lo spazio vuoto si riempie, comincia a diventare meraviglioso.

4. UNO SPAZIO DI INTERCOMUNICAZIONE ESPRESSIVA

Siamo andati avanti due mesi, ininterrottamente. Il gruppo ^{base} si é allargato: si sono aggregati fin dai primi giorni: Federico Velludo, Ortensia Mele, Vittoria Bsaglia, Stefano Stradiotto, ognuno con un contributo creativo personale importantissimo. ^{Atheneo Patip e di Fichte hanno diventati un gruppo} Sono venuti studenti e giovani dalla città e da ogni parte d'Italia. ~~Si sono iscritti nel laboratorio aperto e in qualche modo hanno dato un contributo.~~ Ognuno ha avuto modo e spazio per inventare qualcosa. C'è stata un'escalation di stimoli, una reinvenzione continua di tutto ~~l'espresso~~ il tempo e tutto lo spazio. Un fatto nuovo ogni giorno, interno alla storia di Marco Cavallo, inventata, scritta, dipinta e cantata collettivamente. Ho insegnato a costruire i burattini; li abbiamo animati; ne abbiamo fatto le biografie; dalle pitture giganti sono nate delle storie; i disegni messi in successione sono diventati dei libri (391); i libri sono stati recitati e cantati; i canti sono diventati

operine; le operine sono state cantate da tutti. Sono state tenute assemblee, si sono fatte improvvisazioni continue. C'è stata una partecipazione ininterrotta e crescente, in una gioia indescrivibile. Abbiamo avuto la riprova, noi, malati, medici, infermieri, gente venuta da fuori, che è possibile comunicare a tutti i livelli, attraverso l'invenzione e l'immaginazione. E che stare insieme a inventare è una cosa stupenda, che riesce a dar voce anche a chi ~~non può parlare~~ è muto. I corpi si sono scatenati nel teatro improvviso, nei balli, nei canti, in uno spazio in cui era dilatata ogni capacità espressiva. In una dimensione opposta a quella manicomiale, dove ogni capacità espressiva viene ~~invece soffocata~~ invece soffocata e dissolta. Laboratorio dunque di intercomunicazione espressiva, e aperto a tutti, apribile a tutti. Inserito in un'istituzione in profonda mutazione: organico al movimento dell'istituzione.

5. L'ATTEGGIAMENTO DEL TEATRO

Il Laboratorio P non è stato un centro d'arte, né un luogo di recupero per le frustrazioni personali. E' stato un luogo dove ognuno di noi ha continuato ad essere integralmente se stesso, come fuori dal manicomio. E' stato ^{indimenticabile} per tutti noi capire questo fin dall'inizio. E' per questo che io ho potuto tranquillamente "animare" al mio modo, come se fossi in un quartiere, in una piazza, in un paese, dappertutto. E così è stato per gli altri. Semmai si è trattato di imparare ad ascoltare di più. Ad usare in modo supremo tutte le nostre capacità di auscultazione. E perciò di espressione, perché anche ascoltare profondamente è un esprimersi profondamente. Il teatro poi è riemerso continuamente, da tutte le parti. ~~Ma~~ Non quella cosa arcaica che ci si ostina a chiamare teatro, ma una forma dilatata, muovissima, non disseppezzata ma inventata e proiettata in avanti. Metaforicamente potrei definire magico quel quindicesimo o

sedicesimo giorno, quando ho sentito il bisogno fisico, per tutti, di avere un luogo rialzato di poco, una pedana, dove esibire i disegni, i canti, le assemblee, i gesti, le parole, le storie, i corpi. Non una pedana portata prima, ma nata quasi dal corpo della comunità, e perfettamente aderente-mente inventata dalle mani abilissime di Vittorio Basaglia.

La follia ora mi appare come la forma suprema di maschera: e dietro ad essa il malato si nasconde, si difende e si protegge. Ma è solo. Parlo uscire e parlargli può anche significare teatro. Perché per agire su quella maschera è necessario contrapporgliene provvisoriamente un'altra. L'appuntamento al dialogo feale è in un terzo luogo, fuori da entrambe le maschere, ~~maximamente~~ dove siamo insieme e ci apparteniamo, nell'esclusione o comunque storicizzando la realtà del nostro rapporto. Che è insieme la fine e l'inizio del gioco. E questa è poi la mia strada per cercare di riabilitare me e l'altro. Una strada "teatrale" verso la riabilitazione dell'uomo. La riabilitazione profonda di tutti i linguaggi umani, dentro l'oppressione e la deformazione operata dai padroni dei linguaggi. Dilatando il teatro smisuratamente.

6. IL TEATRO DI MARCO CAVALLO

Voglio divertirmi a correre
Spaziare nei prati liberi, volare.
Voglio portare i fagotti
della biancheria netta
e anche
andare a cavallare.

Questo è l'inizio della Gran Canzone di Marco Cavallo, scritta e dipinta su un grande stendardo di carta. E così continua:

Incontra la sua amica

si ferma la saluta e le fa un inchino:

lei gli dà un bacio

lui le dà un bacio.

Benedetta la nostra bestia

il nostro cavallo.

Lui era il nostro tesoro.

La sua amica gli dà un abbraccio

e gli mostra tutto il suo affetto.

Evvi Marco. Evvi Marco Cavallo.

E lo invita

a mangiare erba e fieno e pieno

e biada a casa sua.

Evvi Marco. Evvi Marco Cavallo.

Marco Cavallo ha perso la coperta

per la strada:

Dov'è la coperta?

Con una scrollata di testa dice:

Povero me. Dove ho messo la coperta?

E la sua amica: l'ho trovata io.

Meno male che me l'hai trovata.

E lui le dà mille bacioni.

Davanti alla casa Marco Cavallo

la invita dentro - e le dà da mangiare.

Cosa?

THE HISTORY OF THE

REIGN OF

CHARLES THE FIRST

BY

JOHN BURNET

OF THE UNIVERSITY OF OXFORD

IN TWO VOLUMES

LONDON

Printed by

JOHN STURGEON

AT THE SIGN OF THE

STAR

IN ST. MARTIN'S LANE

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Printed by JOHN STURGEON, at the Sign of the Star, in St. Martin's Lane.

1704

Un piatto di fieno color d'oro.
Si mettono a mangiare:
come secondo carote
come terzo,erba-frutta-pomi.
Anche la sua amica mangia la frutta
e mentre mangiano si dicono:
Buona appetito!
E poi un bel:Grazie!

La storia continua,fino a che un giorno si é fatta intorno al cavallo
una recita di matrimonio:e la canzone dice:

Intorno a Marco Cavallo
viene recitato un matrimonio.
C'è il ~~proprietario~~^{sacrestano} di San Giusto
e tanti invitati.
Si fa la grande festa di nozze
con balli e canti.
Marco Cavallo ha in pancia gli anelli.

Marco Cavallo
invita gli sposi ad uscire
verso il mondo fuori
e canta drio man.
Ma che cosa trovano gli sposi
quando escono nel mondo fuori?

~~L'ultimo giorno del Laboratorio P è nata anche l'ultima canzone.~~

Sull'albero del Paradiso

è fiorito un bel vestito:

è per l'amica di Marco Cavallo

per andare insieme alla festa.

Alla festa ci siamo tutti:

o'è Giuliano,

o'è Rosina... (e tutti i nomi di chi è presente):

alla festa ci siamo tutti.

Marco Cavallo lotta per gli esclusi,

alla festa ci siamo tutti.

prima della festa,
Da una settimana una parte del Laboratorio P era diventata un fantascifico paradiso terrestre di oggetti sospesi: ~~www.kkccc~~, foglie, frutti, orsi, cavalli, erbe, farfalle, maggiolini, solie e lune, stelle, animali fiabeschi, ritagliati nel cartone e dipinti. L'ultimo giorno del Laboratorio è nata anche l'ultima canzone.

Alla festa ci siamo tutti, ma non ogni giorno è giorno di festa. ~~www~~ tuttavia agli-
re per reinventare il tempo e lo spazio dell'istituzione, in senso tota-
le, non può che far emergere e scoppiare le contraddizioni. Per contrasto,
le contraddizioni fra tempo servo e tempo reinventato, fra servitù e uti-
lità, ce le siamo viste scoppiare intorno. ~~www~~ allora la domanda che è venuta
spontanea a tutti è stata. Come è possibile trasformare tutto il tempo
servo (che è poi il tempo del reparto, e del lavoro servo dovunque), in tem-
po inventato? ~~www~~

15/5/80

I have been thinking about you a great deal lately
and wondering how you are getting on. I hope
you are happy and healthy. I have been well
and hope to hear from you soon. I have been
very busy with work but I have managed to
find some time to write to you. I hope
you are all the same. I have been thinking
of you very much and hope to see you soon.

I have been thinking of you very much
and hope to see you soon. I have been
very busy with work but I have managed
to find some time to write to you. I hope
you are all the same. I have been thinking
of you very much and hope to see you soon.

I have been thinking of you very much
and hope to see you soon. I have been
very busy with work but I have managed
to find some time to write to you. I hope
you are all the same. I have been thinking
of you very much and hope to see you soon.

I have been thinking of you very much
and hope to see you soon. I have been
very busy with work but I have managed
to find some time to write to you. I hope
you are all the same. I have been thinking
of you very much and hope to see you soon.

1973
Contributo all'evoluzione di un ritratto
di
clauso

MARCO CAVALLIO. 1973

Schema vuoto

14 1. GRAN TEATRO

Domenica 25 febbraio 1973, in un sole

incredibile, un grande cavallo azzurro
ha attraversato Trieste, Bandiere lo
precedevano e lo seguivano. Noi sban-
dieratori, coi fusti di benzina trasfor-
mati in tamburi. Dietro, una lunghissi-
ma fila di auto, con medici, degen-
ti, infermieri, cittadini. Siamo
saliti a San Giusto, Marco Cavallo e
la sua amica (un pupazzo gigante)
hanno recitato una brevissima azione.
«Questo cavallo azzurro, mano a ma-
no che lo costruiamo, è diventato
un simbolo. Il simbolo della liberazio-
ne degli esclusi. Ma la lotta è dura
e difficile. Questo è soltanto un mo-
mento. La lotta continua». Tensione
incredibile, e forza gioiosa di tutti.
Poi siamo discesi a S. Vito, dove il
Comitato di quartiere aveva invitato
tutti a una grande festa popolare. La
«Festa di Marco Cavallo». La città
era coperta di manifesti dipinti dai
malati, al Laboratorio P, che invitava
no tutti a venire. E di gente ne è ve-
nuta una quantità eccezionale.

2. PROGETTO A SCHEMA VUOTO
L'invito a fare «una cosa» dentro
l'Ospedale Psichiatrico è venuto da
Franco Basaglia, Gran Direttore e in-
ventore. [Era venuto due anni fa a
Castel Alcantari, in una fattoria protetta
dipendente dall'Ospedale di Colomo,
dove ero andato per un'azione di «tea-
trale».

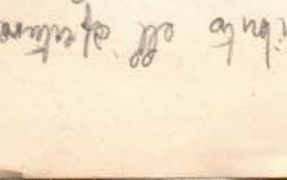
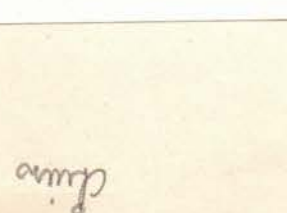
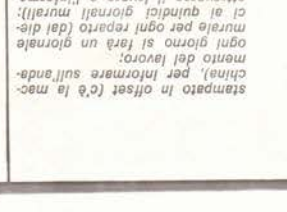
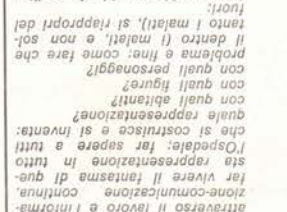
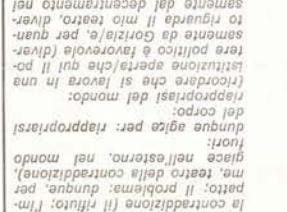
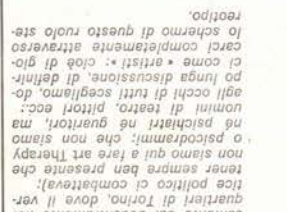
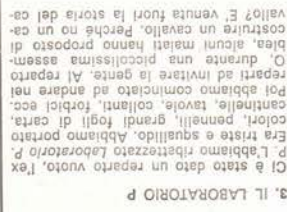
Alcuni momenti
dell'esperienza di
Giuliano Scabia con i
pazienti di
Franco Basaglia:
in alto l'interno del
laboratorio. Qui a destra Scabia
conduce un'animazione
teatrale.

tro vagante» coi ragazzi di Sissa. Mi
aveva proposto di fare qualcosa nel
manicomio. Con Vittorio Basaglia, pit-
tore e scultore tra i più fantastici e
colti di oggi, abbiamo elaborato un
progetto. Vittorio proponeva di costru-
re oggetti grandi in cartapesta, insie-
me coi malati. Io ho messo in gioco
tutte le «tecniche» inventate in que-
sti anni nel quartiere, coi ragazzi, con
gli adulti. Tutto il mio teatro. Si trat-
tava di coprire quali oggetti costruire
[una balena, un elefante, una casa? o
altro?], e come agire in relazione al-
malati, all'istituzione, a tutta la città.
Abbiamo elaborato questo schema
vuoto, dopo una serie di incontri con
Franco e Franca Basaglia e con la
équipe dei medici:

3. IL LABORATORIO P
Ci è stato dato un reparto vuoto, l'ex
P. L'abbiamo ribattezzato Laboratorio P.
Era triste e squallido. Abbiamo portato
colori, pennelli, grandi fogli di carta,
contenitori, tavole, collanti, forci ecc.
Poi abbiamo cominciato ad andare nei
reparti ad invitare la gente. Al reparto
blea, alcuni malati hanno proposto di
costruire un cavallo. Perché no un ca-
vallo? E' venuta fuori la storia del ca-

quotidiano di Sissa) ma stavolta
volutano quotidiano (come il
getti, partecipazione: si farà un
verranno chiesti disegni, pro-
storie;
a chiedere come costruire la
tutti sullo stato dell'azione, e
no per i reparti, a informare
una unità (noi) girerà ogni gior-
getti, che storia costruire:
pupazzi giganti e gli altri og-
come costruire i personaggi, i
altri;
genti vedere come dedurre gli
da questo primo punto (casa gi-
ci piacerebbe abitarci.
sa (il primo visuto), che diven-
ta poi una casa fantastica in cui
proposta di costruzione: una ca-
equipe dei medici:

Alcuni momenti
dell'esperienza di
Giuliano Scabia con i
pazienti di
Franco Basaglia:
in alto l'interno del
laboratorio. Qui a destra Scabia
conduce un'animazione
teatrale.



«Il gran teatro di Franco Basaglia»
di Franco Basaglia, n. 323, aprile 1976

I NEMICI DI MARCO CAVALLLO

Maria Cavallotti era con
l'amica al bar per la
Sera Santa e non battuta.

Flammé e capelli
bruciati tutti

Ma i nemici traditori
gli rubano l'anima

Museo Cavallo sotto dall'una	XI marzo	dalla mattina gli dà un cal.
	XI marzo	
	XI marzo	

Wiley InterScience

Wiley InterScience

Stiamo andati avanti due mesi, ininter-

to, ognuno con un contributo creativo

Ognuno ha avuto modo e spazio per

rinna di tutto il tempo e tutto lo spazio. Un fatto nuovo ogni giorno, intorno alla stalla di Marco Cavallo.

struire i burattini: li abbiamo fatti
e abbiamo fatto le biografie; dalle
citare gli altri sono stati citati

stati recitati e cantati: i canti sono diventati opere; le opere sono sta-

passione ininterrotta e crescente, in una gioia indescrivibile. Abbiamo avu-

attraverso l'invenzione e l'immagina-

nei balli, nei canti, in uno spazio in cui era dilatata ogni capacità espres-

e dissolta. Laboratorio dunque di intercomunicazione espressiva e aperto a tutti, a tutti i livelli, a tutti i modi.

S. L'ATTEGGIAMENTO DEL TEATRO

le frustrazioni personali. È stato un luogo dove ognuno di noi ha contribuito ad essere integralmente sé stesso.

questo fin dall'inizio. E per questo che ho potuto tranquillamente «animare» al mio modo, come se fossi io

100

100

18

CTM

19

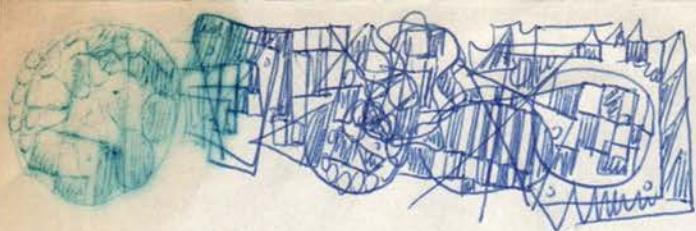
ONDIADVA

2

AS

2

TEATRO. DI STRADA
E DI PIAZZA - 1821/23



L' ISTITUZIONE, IL TEATRO, IL TERRITORIO, 1972/1975

Le due esperienze descritte in questo periodo riguardano il tentativo di mettere in relazione un' altra istituzione, l' Università con la città in cui è inserita e col territorio (regione/territorio circostante).
[Alla fine del 1972 mi è stato proposto da Francesco ~~Truppi~~ di assumere l'incarico di drammaturgia presso il D.A.T.S. di Bologna.]

Le attività descritte sono avvenute attorno all'inizio del 1974/75, 75/76 e 76/77. Credo che se lo il luogo fosse stato un altro, le attività si sarebbero configurate in modo molto diverso. ~~Esse non sono state~~ In relazione anche alle persone del territorio dinanzi nell'informazione che la Reg. Em. Rom. ha concluso per quanto riguarda la prima esp., in relazione ai testi emiliani tenuti da Piero Nelson e dal Gruppo Folkloristico di Compegnie il secondo. I modi dei seminari non sono stati le volte e volte diversi, ~~trattando~~ hanno avuto lo scopo e differenti ibridi, ed essendo, al lavoro sempre avuto prima un contatto pratico.



(basta)

~~OP~~ LABORATORIO (APERTO) DI DRAMMATURGIA -

LA COMUNICAZIONE TEATRALE ovvero IL SEGRETO DEL POMODORO ROSSO, 1973.

(descrizione di una ricerca pratica)

Il teatro è una forma della comunicazione. Che possibilità ha oggi come strumento di informazione legato alla quotidianità e immediatezza delle notizie? Abbiamo affrontato l'argomento per un periodo di circa 4 mesi nell'ambito di un corso universitario (DAMS / Bologna / Drammaturgia / 1972-73).

PROGETTO:

costruzione di un'unità (teatrale) d'informazione permanente (teatrogiornale quotidiano) da realizzare in un luogo fisso (strada, piazza) a un'ora prestabilita (anche allo scopo di mettere in moto un dialogo fra università e città).

PROCEDIMENTO E SCOPI:

- 1) affrontare attraverso il teatro il discorso sull'informazione;
- 2) far maturare delle azioni capaci di proiettarsi fuori dell'università: perché non è possibile fare teatro dentro le mura di una scuola; e perché la crescita di un gruppo — anche di un gruppo di studenti — può avvenire soltanto nello scontro con le contraddizioni reali di un contesto sociale.

COSTRUZIONE DEL TEATROGIORNALE

I° fase (una decina di incontri):

collezione delle notizie desunte dalla stampa (quasi tutti i giornali nazionali);

discussione sull'impostazione del teatrogiornale;

analisi delle tecniche teatrali da usare (burattini, dialogo, canto, maschere, mimo, sagome);

elaborazione collettiva di tracce e canovacci (le prime: su Andreotti e IVA; sulla festa di Nixon);

il tempo impiegato per la collazione varia da tre ore nei primi incontri a 30-40 minuti successivamente;

pericoli che emergono: astrattezza ideologica, sovrabbondanza concettuale, teorizzazione aberrante, dogmatismo: ci si rende conto che per trasmettere una notizia correttamente occorre conoscerne le implicazioni; si progettano degli schemi scenografici (con modelli plastici elementari), semplici e trasportabili;

per prove ed errori si procede in svariate direzioni;

importante è che tutti partecipino, imprimendo al lavoro la propria direzione: le direzioni di lavoro possono essere divergenti, e in tal caso subentrano delle crisi che sono sempre, alla fine, feconde di risultati nuovi (e portano a una crescita del gruppo, a una sua coesione a un livello più alto);

teatro e
università

Paulisunt:

Per- 26/27. per. 1974

si tenta una sistemazione del lavoro; sulla base degli argomenti enunciativi viene tracciata una struttura fissa di spettrolo, uno schema vuoto, capace di essere il contenitore di qualunque avvenimento;

III fase:

occorre conoscere a fondo; fondata e spiegata: ci si rende conto che anche per improvvisare teatralmente tutta una serie di termini (inflazione, deflazione, ecc.) che va approssimazione è necessario possedere con chiarezza alcuni fondamenti di economia: c'è alla crisi monetaria ci si rende conto che per informare correttamente sulla questione, nella preparazione di una traccia, un gruppo affronta il discorso intorno quando, non vi riesce; (durante una scena infatti un gruppo tenta di prendere con sé gli altri gruppi e vecchia idea che la discesa degli attori fra il pubblico significhi coinvolgimento durante le improvvisazioni va automaticamente e salutarmente in crisi anche la del segno quando sia sovraccarico di significati); con l'annientare anche la percezione del segno (impercettibilità della materialità che la sovrabbondanza distrugge la possibilità di buona comunicazione, finendo significato tanto più viene comunicato quanto meno il segno è carico di simboli; nazione tanto meglio avviene quanto minore è l'astrattezza simbolica: che il mano a mano che si procede con le improvvisazioni ci si rende conto che la comunicazione è la base del segno (impercettibilità della materialità);

viene sceneggiata e improvvisata da gruppi diversi con tecniche differenti (sagome, grandi squadre; il modo di trasmettere le notizie sportive: — la medesima notizia del giorno: ad esempio Riva e Rivera come divinità moderne; lo scontro fra le (fra le scene alcune riguardano la mitologia dello sport, in relazione alle notizie astrattezze; le improvvisazioni su traccia portano alla luce stereotipi, errori, oscurità e zioni già avvenute); per strada, legname di scarto, carte colorate, colla, spago, residui di rappresentazione si costruiscono gli oggetti teatrali (con materiali poveri: scatole di cartone trovate messe in scena di tracce, attraverso l'improvvisazione;

II fase (una decina di incontri):

raccolti da Eugenia Casini Ropa); l'operazione opposta ("serio" da trasformare in gioco) « (da appunti di discussione trasformarsi in elemento di grande serietà, mentre a noi potrebbe interessare in essa si vede continuamente ciò che obblitterebbe "non serio", poiché dalla cronaca sportiva emerge il problema del "serio" e del "non serio", come...metafora tratte da vari linguaggi che sarebbe interessante individuare; come totalmente metaforico ricevi una esistenza fantasmatica del gioco attraverso calcolico dei giornali nascono alcune osservazioni: « come questo linguaggio quasi logia del potere e industria (sport come industria); e a proposito del linguaggio 2) il mondo dello sport: si cerca di capire il rapporto fra metafora sportiva, ideoteatrali;

questioni aperte nella prima fase:

tracce
improvvisazione

SCHEMA: 1. *Il gioco dei potenti* (I scena: contenitore degli avvenimenti politici) I intermezzo grottesco

2. *Il mercato del mondo* (II scena: contenitore delle notizie sulla situazione economica) II intermezzo grottesco

3. *La fabbrica delle notizie* (III scena: contenitore della tematica sulla manipolazione dell'informazione) III intermezzo grottesco

4. *Notizie del mondo* (spazio aperto a interventi estemporanei di chi presenzia all'azione) IV intermezzo grottesco

5. *Sport speranza del mondo* (V scena: contenitore delle notizie sportive)

la prova della prima messa in scena di tutta l'unità d'informazione avviene nell'ambito di una giornata: dalle 10 del mattino alle 18 si costruiscono i canovacci e i materiali: l'azione ha la durata di 45' circa: appare divertente e funzionale: si tratta di provarla all'esterno, riassestarla, ritrasformarla e cambiarla in base alle indicazioni che possono venire dall'impatto con l'esterno;

IV fase: incontro e scontro con l'esterno:

per uscire verso l'esterno scegliamo una situazione limite, capace di offrire almeno potenzialmente un impatto sufficientemente duro per suggerire spunti di riassestamento della struttura elaborata: presentiamo il teatroggiornale nell'ambito dei seminari organizzati dalla regione Emilia-Romagna: (TV cavo/equipe di Roberto Faenza) al posto della conferenza dibattito che dovrei tenere sul teatro a partecipazione, presentiamo le improvvisazioni: spettatori i gruppi che stanno realizzando l'esperimento di TV autogestita (circa 200/300 persone);

dall'incontro spettacolo ricaviamo una serie di indicazioni: l'unità d'informazione funziona, ma rileviamo che è ancora carica di stereotipi; che rispetto alla sovrabbondanza teatrale trasmetto scarsa informazione; e che d'altra parte la quantità di teatro si configura come «forma» e «spettacolo», e anche il punto aperto (il n. 4), finisce con l'essere assorbito dalla «forma» generale (i due interventi diretti, un videonastro su un processo a tre studenti avvenuto il giorno precedente, e la testimonianza del giovane partecò di un paese dell'Appennino che denuncia le servitù militari e il bombardamento del suo territorio, vengono travolti dal «teatro»);

anche teatralmente i momenti di maggiore efficacia sono stati quelli di maggiore e più immediata comunicazione: il rischio è di cadere nel vecchio cabaret, con punte di goliardismo e di imprecisione (altro pericolo è quello di cadere nell'«ideologismo» studentesco);

V fase: progetto di laboratorio aperto università-quartiere:

la facoltà ci ha proposto di realizzare un'azione di animazione dentro la chiesa sconsacrata di Santa Lucia: ho suggerito la formula già da tempo sperimentata del laboratorio aperto:

partendo dall'esperienza del lavoro sull'informazione e da altre precedenti, attira verso una serie di incontri, abbiamo elaborato questo progetto:

PRIMA TRACCIA:

La chiesa barocca di Santa Lucia, quartiere Galvani, diventa Laboratorio Aperto per la durata di 15 giorni, dal 2 luglio in avanti. La "presenza" permanente è realizzata dagli studenti del DAMS (corso di drammaturgia) e da un gruppo di allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico di Roma. LABORATORIO APERTO significa che lo spazio diventa un luogo teatrale d'incontro e discussione permanente fra studenti e popolazione (in particolare popolazione del quartiere) anche per verificare situazioni di vita e problemi comuni (rapporto Università/Quartiere e Università/Città). Il Laboratorio resterà aperto in permanenza dalle 10 del mattino alle 23, e in questo « tempo » sono previsti una serie di AVVENIMENTI.

AVVENIMENTI

1. La stanza: un gruppo di studenti DAMS vivrà in permanenza nella « stanza », costituita all'interno della chiesa — la loro vita verrà ripresa in circuito televisivo chiuso. Di cosa parlano? Cosa leggono? Che rapporto hanno col mondo esterno? Come agiscono?

2. Kultural: un personaggio nuovissimo abiterà in permanenza la chiesa. Kultural è l'espressione suprema dello studente occidentale nutrito di estratti culturali; Kultural si muoverà fra la gente agendo e inseguendo le sue aspirazioni totali;

3. Teatrogioiornale quotidiano: ogni giorno verrà improvvisata l'Unità d'Informazione Permanente con la collaborazione della gente del quartiere: il Teatrogioiornale si svolgerà a un'ora fissa, e informerà in modo « divertente » su ciò che avviene intorno alla chiesa Laboratorio Aperto;

4. La commedia nascente: sotto questo titolo misterioso si nasconde il progetto del gruppo dell'Accademia d'Arte Drammatica;

5. Gli incontri: intorno al tema generale LA FABBRICA DEL SAPERE, da Bologna, da Firenze, da Taranto, da Venezia, da Milano, da Trieste, dalla regione Emilia-Romagna sono invitati gruppi e persone per affrontare una serie di temi che sono: l'editoria nuova e di base; canzone e informazione di massa; la televisione via cavo; il teatro organico alla città; università e città. Tutta l'attività degli incontri si svolge sotto la sigla LA FABBRICA DEL SAPERE.

6. Il cantastorie: ogni giorno in Piazza Maggiore un cantastorie informerà la città-dinanzià sugli avvenimenti e i programmi del Laboratorio Aperto.

Attraverso alcuni incontri di lavoro la traccia viene rielaborata e sintetizzata nella forma:

RICERCHE PROGETTI DIBATTITI
PER UN LABORATORIO APERTO PERMANENTE NELLO SPAZIO URBANO

con azioni teatrali e altro
intorno alla tematica STUDENTI QUARTIERE

UNIVERSITÀ CITTÀ

seminario di lavoro aperto della durata di sette giorni:

LUOGHI DEPUTATI DA COSTRUIRE E ORGANIZZARE:

- luogo dei colori
- luogo dei manifesti
- luogo dei burattini
- luogo di raccolta delle notizie
- luogo di Kulturnal
- stanza (di legno, all'entrata, di 3x3x3)
- 10 tavolini
- 30 pannelli a due ante 2x2
- piazzetta della trama nera (dove si disegna in permanenza un funello gigante)
- palcoscenico praticabile

SCHEMA VUOTO

PRIMO GIORNO

UNO SPAZIO DA INVENTARE

CHI SIAMO? CHE COSA SAPPIAMO DEL QUARTIERE?

- ore 10: entrata nella chiesa; chiusura delle porte; siamo in una stanza chiusa da cui possiamo uscire;
- 1. assemblea generale: linee generali del lavoro; prima « presenza » (costruzione di segnali da disseminare nel quartiere);
- 2. costruzione della stanza;
- 3. inizio della costruzione di due personaggi giganti: forse il RE DEI PREZZI e la REGINA DEGLI AUMENTI;
- ore 12: I azione di Kulturnal
- ore 15: seconda assemblea di organizzazione;

- costruzione dei pupi: il proprio ritratto, il proprio antagonista e nemico, un personaggio fantastico a scelta;
- al mattino: manifesti da appendere in alcuni punti del quartiere per annunciare l'incontro della sera;

INCONTRO: col quartiere e con l'assessore all'urbanistica Cervellati sulle questioni del quartiere;

SECONDO GIORNO

CONOSCENZA DEL TERRITORIO

- che cosa sappiamo? > oggettivamente
- ore 10: estrazione a sorte dei primi tre abitanti della stanza; loro carcerazione culturale;
- che rapporto hanno con l'esterno? che cosa fanno?

COME COMUNICARE?
canali: buraltini
videotape

DAL LABORATORIO QUARTIERE

QUARTO GIORNO

COMUNICAZIONE.

ore 21: INCONTRO: film NUA CA SIMA A FORZA DU MUNDO e Italo Moscati sul tema CONTROINFORMAZIONE, IDEOLOGIA STUDENTESCA, attacco; manifesti e giornali murali sul lavoro del giorno;

ore 16: preparazione dell'azione del RE DEI PREZZI e della REGINA DEGLI AUMENTI
ore 15: esame dei dati raccolti attraverso l'indagine:

ore 12: III azione di Kulturnal

come organizzarsi?
chi può agire?
che fare?

la tazzina a 100 lire:
aumenti degli ultimi mesi:
(scelta di alcuni punti base di indagine):
I. indagine sulla questione dei prezzi:

ore 10: estrazione a sorte del secondo gruppo della stanza;

DAL QUARTIERE AL LABORATORIO

TERZO GIORNO

INCONTRO: la partecipazione nell'editoria, nel teatro, nel cinema, nella gestione dell'informazione (Guaraldi e il gruppo di Rimini);

manifesti e giornali murali sul lavoro del giorno;

numeratione dei teatrini
pittura dei pupi
ore 16: pittura dei pupi

spazi aperti (gioco)

ore 15: esame dei dati raccolti; loro organizzazione;
i bisogni reali sulle questioni casa
prezzi

ore 12: II azione di Kulturnal

MENTI
2. continuazione del GIGANTE DEI PREZZI e DELLA REGINA DEGLI AU-
1. conoscenza del quartiere; costruzione della mappa gigante;
individuazione degli spazi agibili e dei luoghi comunitari;

pupazzi giganti
recitazione di fiabe
canto

ore 10: sorteggio per la stanza

ore 12: IV azione di Kultural

ore 15: preparazione di brevi azioni di richiamo (burattini, recitazione e altro) per comunicare i dati raccolti;

dalle 17 alle 20: brevi azioni con comunicazioni (ripetere ogni 20 minuti, in vari luoghi, annunciando che uno spettacolo avrà luogo);

ore 21: analisi della comunicazione avvenuta;

INCONTRO con ROVERSI: canzone, comunicazione, mezzi di massa;

INCONTRO coi GRUPPI TOSCANI - IL TEATRO DI BASE;

QUINTO GIORNO

LO SPAZIO DEL GIOCO E LA SPECULAZIONE URBANA

ore 10: estrazione degli abitatori della stanza;
indagine sugli spazi del gioco;

ore 12: V azione di Kultural;

ore 15: assemblea esame dei dati raccolti;

ore 16: costruzione di fiabe di gioco (burattini e pupazzi giganti);

ore 17: giro del quartiere con fiabe di gioco: processione dei teatrini; chiamata dei ragazzi; drammatizzazioni; mercatini con fiute monete; fiute televisori; oggetti stimolo);

INCONTRO: i ragazzi e il gioco a Bologna

SESTO GIORNO

LA STANZA: analisi di ciò che vi è successo
LO STUDENTE E LA CITTÀ
UNIVERSITÀ E CITTÀ

ore 10: estrazione dei tre abitatori

ore 12: VI azione di Kultural

ore 15: STORIA DELLO STUDENTE NELLA CITTÀ (drammaturgia):
LO STUDENTE E IL POTERE

ore 18: azioni d'informazione sul laboratorio aperto in relazione agli avvenimenti accaduti;

MAPPA DEL POTERE NEL QUARTIERE

INCONTRO SPETTACOLO: IL FABBRICATORE DI MOSTRI: a cura dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica;

SETTIMO GIORNO

IL TEATRO E LA CITTA

*ore 10: estrazione a sorte degli ultimi abitanti della stanza;
analisi del progetto Laboratorio Aperto e della sua continuazione;*

ore 12: VII azione di Kultural;

*ore 15: teatroggiornale con fiabe e burattini: ripetizione di tutte le azioni realizzate;
kermesse dei burattini;
azioni di chiamata per l'assemblea della sera;*

*assemblea generale e conclusioni provvisorie del Laboratorio Aperto;
chiusura della stanza;*

chiusura provvisoria del Laboratorio Aperto

Poiché il progetto globale salta nel momento della realizzazione (la chiesa per alcuni giorni è impraticabile e deve venire restaurata), cerchiamo di realizzare ugualmente le azioni rivolte verso l'esterno, in collaborazione con l'equipe audiovisivi della regione (Faenza, Richieri, Ferri):

PROGETTO: intervento di strada con videonastro e teatro all'improvviso, in collaborazione col consiglio di quartiere Galvani e la cellula universitaria del PCI, intorno alle aggressioni fasciste degli ultimi giorni a Bologna;

realizziamo con materiali vari un nastro brevissimo (7 minuti), aperto, volutamente incompleto: vogliamo chiedere alla gente: come lo completereste? si tratta di gestire e animare « teatralmente » il nastro; prepariamo 2 canovacci per burattini:

CANOVACCIO N. 1: IL CAPO DEI FASCISTI AL MOTTAGRILL

con 6 burattini e più, a volontà:

1. viene un guanto rosso con campanellini:

2. compaiono tre burattini « neri »:

3. dicono: Bongiorno Mottagrill.

Vogliamo mangiare, tanto.

Cosa c'è?

4. MOTTAGRILL (grande lasagnero): Beh, abbiamo tanta roba!

Lasagne calde.

Tortellini alla panna.

Tortellini in brodo.

Tortelloni.

Tortellini al ragù.

Tagliatelle al prosciutto.

Tagliatelle al sugo.

Tagliatelle in brodo.

Strazzadella.

Pappardelle.

Gramegna.

Pasta e fazùl.

Gnocchi di patate.

Cannelloni al forno.
Ravioli.
Maccheroni burro e oro.
Maccheroni al ragù.
Spaghetti al tonno.

5. i « neri » crescono: dicono: Ma com'è buono, ecc.
cominciano a mangiare: Che buono, gnam gnam.

5. MOTTAGRILL: Ma quello, non lo riconoscete.
Che è uno che faceva fucilare la gente,
durante la guerra.

CAMERIERI: Ma gli assomiglia.
Sembra lui.
È lui.

Lo riconosco. È sempre in televisione.
Anche in Parlamento.

6. DISCUSSIONE: Cosa facciamo?

Io a quello lì non ci darei da mangiare.
Ma se paga ha diritto.
Ma noi non dobbiamo mica servire tutti.
Se non ci sta simpatico
E poi dava gli ordini di fucilare.
E poi sarebbe fuori legge.
E volete che diamo da mangiare a un fuorilegge.
Ma avrà fame.
Poverino.
E i morti di fame in campo di concentramento?
Ma non diamogli niente.
Non diamogli niente.

7. QUELLI DEL MOTTAGRILL vanno dai « neri »:

Senta signor fucilatore.
Noi ci siamo riuniti e abbiamo deciso che lei
qui è meglio che se ne vada.
Anzi se ne vada. Se ne vada che è meglio.
Che non è civile.

8. BURATTINO « NERO » PICCHIATORE:

Questa frutta ce la prendiamo lo stesso.
Capito?

BURATTINO CAPO DEI FASCISTI:

Buono. Buono.
Occorre comportarsi civilmente.
Basta col disordine.
Porteremo la cosa in parlamento.
Bisogna risolvere tutto con la legalità democratica.

mentre i picchiatori ridono, il Burattino Capo si capovolge e diventa
BURATTINO BASTONE: comincia a picchiare dicendo: Democraticamente.
Civilmente.

e giù botte;

CANOVACCIO N. 2: LA VECCHINA VERDE E IL POMODORO CHE
CRESCIE

BURATTINI:

Vecchina verde

Rivenditore bottegaio

Pomodori di grandezze diverse

VECCHINA VERDE

Ma che bel pomodoro.

Me lo venda.

Me lo compro.

Ma che caro.

RIVENDITORE

Eh signora, è la stagione.

È la situazione.

È caduto il governo.

Il marco e il dollaro.

La lira.

VECCHINA VERDE

Ma è sempre peggio.

Me lo venda. Avanti.

mentre la Vecchina sta per prendersi il pomodoro, fra le mani se ne trova uno
più grande, con sopra scritto un prezzo più alto:

VECCHINA VERDE

urla e dice: Ma è cresciuto!

RIVENDITORE

Ma non si spaventi.

È buono lo stesso.

VECCHINA VERDE

Ma non basta lo stipendio.

Non basta la pensione.

RIVENDITORE

Sapesse i nostri guadagni.

VECCHINA VERDE

E va bene, me lo venda.

mentre la Vecchina sta per afferrare il pomodoro, il Rivenditore gliene caccia in
mano uno più grande, con sopra scritto un prezzo più alto:

la scena si ripete per 4 volte:

il quarto pomodoro è grandissimo:

la Vecchina Verde viene coperta dal pomodoro:

scappa urlando:

oppure muore di colpo e il pomodoro fa da bara:
oppure scappando la Vecchina grida: Ma chi li ferma i prezzi?

Chi li ferma?

cominciamo alle otto del mattino, al mercato della Montagnola: siamo nel cuore di Bologna, ci affacciamo su via Indipendenza:

piaziamo 2 monitor (della regione) con l'aiuto di tutta l'equipe degli audiovisivi: qua e là collochiamo grandi scatole con dentro mani giganti azzurre,

e segnaliamo varie per richiamare l'attenzione, qualche maschera appesa ai pali delle indicazioni stradali:

facciamo qualche azione di richiamo coi burattini, poi proiettiamo il nastro e comincia a venire gente:

dopo il nastro parliamo: spieghiamo brevemente chi siamo, cos'è la TV cavo, come si può autogestirla, cosa facciamo:

si fanno i burattini (Canovaccio n. 1): comincia una discussione intensa, precisa, semplice:

si riproietta il nastro, su richiesta della gente:

l'assemblea si allarga:

intervengono operai, contadini venuti per il mercato, donne di casa: si affronta la questione dei prezzi:

facciamo la scena dei pomodori (Canovaccio n. 2: ma sia la prima che la seconda la gente è divertita e partecipa:

fa proposte su come completare il filmato, che riproiettiamo varie volte: e ripetiamo le scene dei burattini, che ogni volta subiscono variazioni, anche perché i burattini cambiano:

l'azione si protrae fino alle 11,30 — ci sarebbe bisogno di un collegamento ulteriore, perché sono emersi anche problemi di organizzazione — diamo come punti di riferimento il quartiere Galvani e l'Università; c'è una grande forza politica in quest'assemblea improvvisa, inventata attraverso il teatro.

METAMORFOSI DELLA PARTECIPAZIONE

Siamo partiti dall'ipotesi (all'interno di un corso universitario) di costruire un'unità d'informazione/teatrogioirale quotidiana: per prove ed errori abbiamo costruito uno schema di rappresentazione (schema vuoto) che si è rivelato troppo costitutivo: l'integrazione col videotape ci ha permesso di ristrutturare il teatro in forma molto più agile, più funzionale, di rapidissimo consumo: la forma che è risultata alla fine funzionante è il risultato di una serie di correzioni intorno all'improvvisazione (come adattamenti all'ambiente): anche sul piano didattico è questo forse il risultato più importante: la crescita reale del gruppo (teatrale e politica) è avvenuta attraverso l'impatto con le contraddizioni esterne, fuori dalle mura dell'università — a conferma ancora una volta che un'attività teatrale si verifica solo nello scontro con la quotidianità (con la *lingua* quotidiana), fuori dalla separazione in cui è stretto il mondo studentesco («ideologia studentesca», particolarmente dominante nei periodi di riflusso): e che quando il teatro affronta la comunicazione verso l'esterno deve *adattarsi* all'esterno, in qualche modo compensarsi con lo spazio in cui opera, con la disponibilità anche fisica degli spettatori (coloro che aspettano, che sono in attesa, in attenzione, in azione) che si formano intorno:

la semantica di un tale sistema comunicativo comporta anche il problema della sua gestione, nel senso che la partecipazione diventa modo e forma dello

15 spettacolo, e l'immagine sta all'inizio come stimolo e alla fine come risultato: è un *prima* e un *dopo*: e anche il mezzo tecnologico (videotape) in tal modo può venire gestito — ossia re-immaginato e direttamente usato e provato da chi *aspetta* (aspetta di agire): gli spettatori.

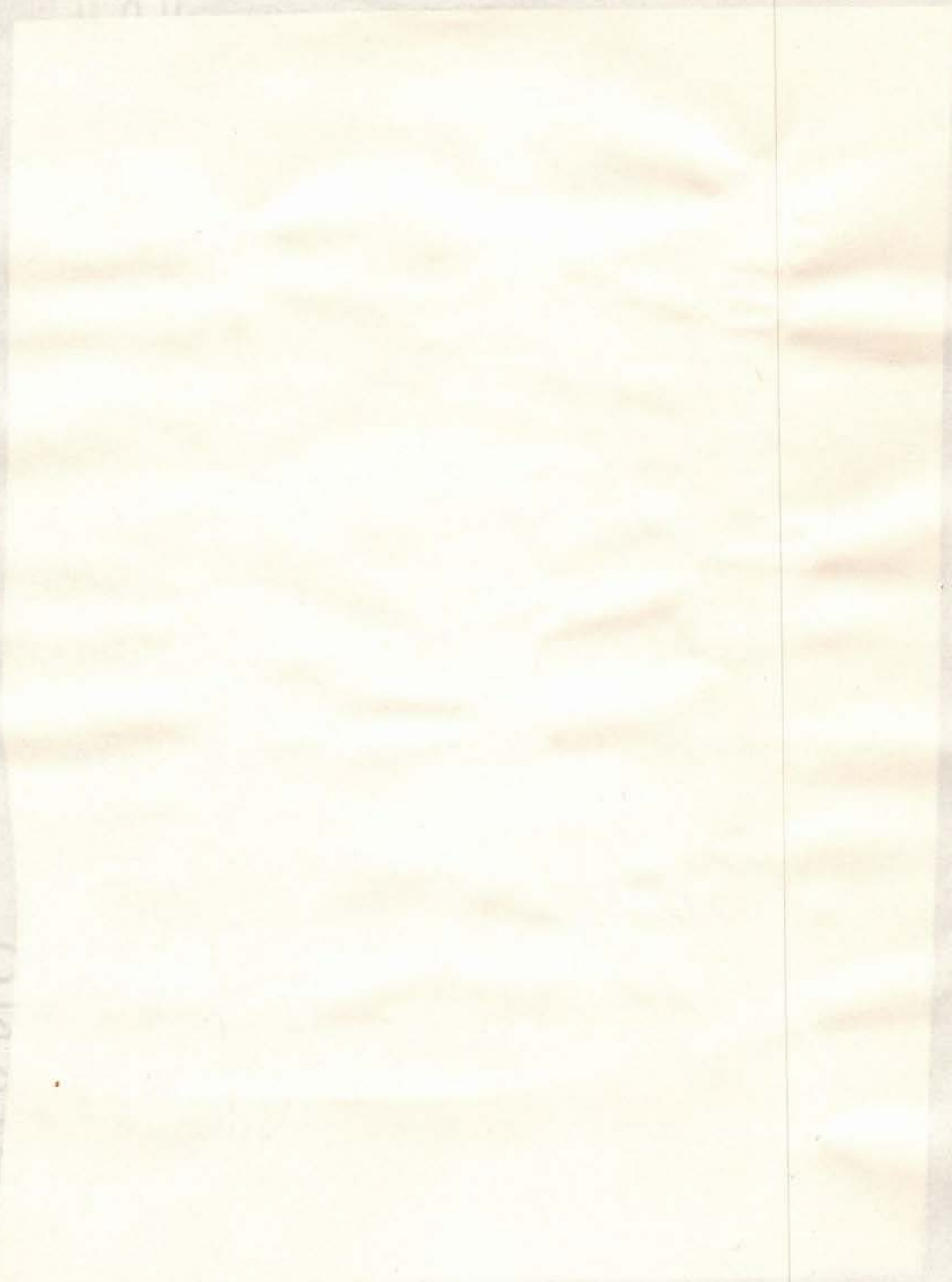
La metamorfosi della partecipazione non diventa allora una nuova struttura della comunicazione?

PS - La ricerca sul rapporto teatro a partecipazione videonastri è ancora in atto. Se ne dà qui la descrizione di una fase. Alle varie azioni e preparazioni hanno partecipato in modi e forme diverse, per alterni periodi e con molteplici contributi, molte persone (studenti e no). Eccone un limitato e parzialissimo elenco: Paola Quarenghi, Daniele Panbarco, Eugenia Casini Ropa, Paolo Beneventi, Krystina Rawicz Yaroeka, Alfredo Passaro, Alfio Maria Valmori, Massimo Marino, Giovanni Calò, Dario Borzacchini, Ortensia Mele, Stefano Stradiotto, Remo Melloni, Roberto Grandi, Carlo Farinelli, Ketti Corsini, Mario Bolis, Nevio Galeati, Stefano Ronchi, ecc.; e per il progetto chiesa di Santa Lucia e la realizzazione del videonastro anche: Luigi Onorato, Giampaolo Saccaroga, Gigliola Funaro, Roberto Lattanzio, Francesco Spinucci, Walter Pagliaro e altri allievi della Accademia d'Arte Drammatica Silvio d'Amico di Roma. *Alcuni dei più rilevanti*

hanno contribuito il nucleo del ~~teatro~~ *laboratorio*

teatro, del centro quadrumino.

Giorgio Barberio Corbelli



ARTX

ONLINE M.C.

X

~~Handwritten signature~~

De l'histoire de l'Europe -
œuvre de l'art. Elle
est une - totale -



"L'Alte mte"

LA PARTECIPAZIONE TEATRALE. (ANIMAZIONE)

EXTRA STRO
C.M. FABRIANO

FRONG

NO



PORT 2 ARTX3

NO

BY INVESTIGATION REPORT (WHILE IN USE)

Fare un bilancio del cosiddetto teatro d'animazione oggi - è possibile? Si tratta, probabilmente, di tracciare delle linee di demarcazione, di togliere degli alibi, indicare delle prospettive. In che cosa si inserisce/a che cosa si riferisce il lavoro di libera espressione/drammatizzazione/analisi d'ambiente/itinerario di ricerca attraverso il teatro/reinvenzione di un teatro semplice all'interno del processo di presa di coscienza reciproca.

1. DILATAZIONE DEL TEATRO/DILATAZIONE DEL LINGUAGGIO

Riprendo un tema messo a fuoco da Luisa Muraro sul n. 12 de ~~XXXXXXXXXX~~

L'era volio: "La scrittura per tanti aspetti è un'attività con-

nessa al corpo: lo prolunga ed in parte ne prende il posto. La pratica della scrittura, mentre eredita la servitù del corpo, si pone anche in conflitto con le sue esigenze. Una pratica libera della scrittura sarà propriamente liberante, cioè potrà avere un possi-

vo rapporto con il corpo, in due sensi: di rispettarne le ~~XXXXXXXXXX~~ esigenze e di compensarne i limiti."

Anche il teatro si presenta come una forma fissa, "un genere" (come prese il genere "avanguardia") come può diventare uno strumento di liberazione? In questa direzione che da più parti si è lavorato in questi ultimi anni. La pratica della partecipazione/animazione, collegata alle esperienze d'avanguardia in atto nella scuola, ha coinvolto un numero sempre più largo di persone.

2. RIFERIMENTI: il lavoro di questi anni 1960-1974/la partecipazione/

il teatro e la scrittura/il teatro come dilatazione dell'espressione/

il teatro come itinerario di ricerca/il teatro nello spazio degli scen-

tri/la creatività e la "divergenza"/

(teatro a partecipazione: mi riferisco a una pratica di questi anni:
ad esempio: arrivare in un posto e stabilirsi; ^(c'è un posto/mc) lavorare insieme al-
la gente mettendo a fuoco le sue contraddizioni fondamentali; costrui-
re elementi di spettacolo per comunicare ad altri; analizzare il mo-
do della comunicazione; metterla in crisi e procedere oltre; o anche:
proporre un progetto (schema vuoto) a un gruppo più o meno vasto, di ra-
gazzi o di adulti, intorno a qualcosa capace di coinvolgerli profonda-
mente; analisti del progetto e sua modificazione; ricerca e costruzione
del materiali occorrenti per rappresentare; rappresentazione, attraver-
so l'improvvisazione, mediante qualsiasi tecnica: burattini, canto, mi-
mica, gesto, parola, sagome, pupazzi, giganzi, grafica, video, registratore, pre-
lezioni eccetera - analisti delle immagini teatrali; in questi procedi-
menti ~~avanzare~~ il fine non è mai il prodotto (lo spettacolo, la scena),
ma il procedimento stesso: l'immagine "teatrale" costituisce soltanto
un momento, e comunque non quello finale)

3. CAMBIARE IL MONDO?

3

Fare teatro è stato per me un modo di capire chi ero. Chi ero come

individuo, scrittore, educatore, uomo di teatro - in mezzo agli scontri

di questi anni. Capire in relazione agli altri, ai compagni, alle orga-

nizzazioni politiche, alle istituzioni, ai quartieri, alle città e al pa-

si. In relazione allo scontro di classe. Strada individuale? Idea di

un teatro che contribuisse a cambiare il mondo, detta così di brutto,

mi ha sempre affascinato e intimorito. Come può, mi chiedeva, uno stru-

mento così ~~limitato~~, un teatro con un palcoscenico, con un pubblico così

limitato e quasi mai operato, contribuire a cambiare il mondo? Non fosse

invece che il mondo fa cambiare il teatro (la forma del teatro?). Ossia

non era ipotizzabile, anche attraverso il teatro un processo di cresci-

ta ed educazione reciproca (educazione alla creatività, all'immaginario,

alla riscoperta della propria forza espressiva nei confronti della so-

cietà del consumo e dello spettacolo).

4. DICHIARAZIONE INTERPERSONALE 2

Overo: il medesimo problema che si pone per il bambino a scuola di

fronte alla lingua (e che la Muraro così individua: "Non c'è nella scuo-

la niente che assomigli ad una pratica poetica - tale non si può chia-

mare la lettura, perché questi vengono presentati come modelli"), si

presenta per lo scrittore (e/o uomo di teatro) nei confronti dell'isti-

tuto linguistico (che è poi anche l'istituto teatrale tramandato). E dur-

que, come agire?

a) VISSUTO E MASCHERA - L'ESPRESSIONE GLOBALE

Ciò che appare represso (col procedere del curriculum scolastico Vin-

modo progressivo) è lo spazio di espressione globale. La scissione men-

te corpo si estende. Teatro a partecipazione può significare riativa-
zione della creatività globale/superamento della solitudine. Allo scopo
di creare degli artisti? Tutt'altro. Si tratta di ridare ad ognuno qual-
cosa che originariamente gli appartiene: che gli permetta di conosce-
re/progettare in completezza - mettendogli continuamente di fronte
tutta la sua possibilità di pienezza, ma anche tutta la gamma dei suoi
stereotipi - al di là e contro le "ideologie pedagogiche" attivistiche
e ottimistiche che care al potere, un teatro (ma quanto dilatato ormai) così
inteso può sostanzialmente tutta la pratica conoscitiva - e tende anche
a presentarsi come momento di verifica politica: quante volte ho visto
questi militanti momentaneamente in crisi dopo aver rappresentato/co-
municato attraverso l'improvvisazione: per crisi che investiva, a quel
punto, non soltanto il modo di esprimersi "teatrale", ma la rigidità e
lo schematicismo politico che lo sostanzialmente quante volte ho visto gli
"educatori" (maestri, pedagoghi, pedagogisti, psichiatri, neurochirurghi, operatori-
ri) in crisi proprio nei confronti del loro ruolo di educatori, al vo-
lere concretizzati in metafore e segni teatrali tangibili, inequivoca-
bilmente concreti e analizzabili, i loro impacci e limiti, la loro par-
te vecchia e reazionaria" - ecco allora l'ossessione il comportamento
della partecipazione divenuto un canale di crescita - di messa in
evidenza del divario personale (e collettivo) fra progetto generale (po-
littico), vissuto (individuale) e maschera (cioè comportamento "ideologico"
esteriore).

b) OSSERVAZIONI SULLE ORIGINI

ma di uno strumento delicato e preciso, che facilmente può venire defor-
mato e mistificato.

Alte spalle della libera espressione sta per buona parte degli ani

poetica" - proprio perché vi è calato, fra l'altro, il falso concetto di letteratura e poesia e teatro come norma - anche i progressisti Rigoni Stern, Calvino, Majakovskij, appena dentro la scuola diventano nemici della creatività: perché sono visti come modelli e basta, come indiscutibili abitatori del regno della scrittura: ossia: lo scrittore attraverso la società letteraria, l'industria della pubblicità editoriale, la pratica delle recensioni, il fascino carismatico e a volte progressistico viene imposto e accettato e trasmesso come modello (Dante, Manzoni, Shakespeare, Brecht, Pirandello ecc.) allo stesso modo in cui il tema, la scrittura scolastica corretta, è imposta come norma. C'è dunque, nei confronti della scuola una responsabilità anche degli intellettuali scrittori e uomini di teatro, anche dei più avanzati, che non hanno mai messo in crisi e discussione il loro agire, la loro pratica letteraria (eccezioni: scrittori diversi e "divergenti", per i quali la scrittura è stata un dopo, una continua compenetrazione pratica: Gramsci, Don Milani).

E' in questa dimensione che una pratica "teatrale" di ricerca permanente può dare indicazioni sul modo di trattare la letteratura: e dunque sull'atteggiamento e comportamento di ogni pratica didattica - la pratica dello scostarsi dalla norma, della devianza rispetto alla norma, per necessità di ricerca, di creatività, di messa a nudo delle contraddizioni a partire dal proprio vissuto e dal proprio ambiente: ecco il campo possibile del teatro a partecipazione (non solo dentro la scuola) Tale pratica allora diventa una presenza permanente, accompagna permanentemente l'attività di ricerca, la costituisce.

Il bilancio di questi anni, in cui si è lavorato duramente per prove ed errori, è dunque positivo e negativo: positivo per la dilatazione del teatro per la messa in crisi della concezione tradizionale di scrittura (la scrittura diventa una trascrizione a posteriori o durante i lavori, un pro memoria, un suggerimento, un campo aperto) / per

Modificare è modificarsi. Teatro nello spazio degli scontri ~~pubblici~~
XXXXXX non solo cercare di modificare attraverso il teatro - ma

6. LO SPAZIO DEGLI SCONTI

un altro salto che bisogna evitare: quello nel vuoto.
fra noto e ignoto ~~tipicamente~~ caratteristico del processo conoscitivo c'è
della trasformazione possibile in condizioni date: perché nel salto
teatro. Credo sia importante rendersene conto, sapere quel che è la portata
sto anche il suo limite. Il limite, probabilmente, della dilatazione del
la partecipazione non può che assumere un aspetto di progetto: ed è que-
corpo, di scissione fra mentale (e "ideologico") e pratico, la pratica del
ni di divisione del lavoro, di perdita progressiva della fiducia nel
stensione di tale pratica oltre certi limiti. Nelle attuali condizio-
le perché è alla portata di tutti: utopico perché non è pensabile un'e-
Globale è insieme un atto pratico possibile e un atto utopico. Possibi-
teatro. In questo senso cercare di rimettere in moto l'espressività
largando (e reinventando): ma una ricerca mascherata sotto il nome di
Non è tanto dunque l'idea di teatralità che si va difendendo e al-

5. UN TEATRO MASCHERATO

appare il fantasma dell'ora di animazione. Un cadavere da seppellire.
XXXXXX insegnamento sarebbe valsa mezzo punto. Già
lezioni di animazione: a testimoniare una presenza che in graduatoria
corretta. Ho visto animatori timbrare il cartellino per entrare alle
ta e direzionata in modo del tutto opposto a una presa di coscienza
XXXXXX l'animazione può venire deforma-
alla propria collocazione di classe; negativo per le mistificazioni
il suo entrare a far parte globalmente di una ricerca anche intorno

anche venire modificati: mutare modo e metodo ininterrottamente. Ciò
che appare pericoloso, e da combattere, è la sistematizzazione di qua-
lunque esperienza: anche, e per di più, di quella cosiddetta d'animazio-
ne. L'astrapolarla come fatto a sé, privilegiare la drammatizzazione, il
burattino, il gesto, il canto libero: riservare all'insieme di queste
attività un tempo a parte, di libera festa o di pura libera espressio-
ne, ~~evitare~~ eliminare la possibilità d'impatto e scontro fra ~~quasi~~ compor-
tamento quotidiano e possibilità di un atteggiamento perennemente co-
noscitivo e creativo.

7)

care delle immagini
pubbliche / side by
Teatr Vopont. (1981)

WM CASA DELLE IMMAGINI PROFONDE. CICLO DEL TEATRO VAGANTE.
ARTE DELLA FUGA.

La casa

Vorrei cercare di capire il rapporto non tanto e non solo fra il mio particolare modo di fare teatro e la fiaba, ma anche il rapporto fra questo modo e il territorio immensamente vasto che possiamo definire dell'immaginario ("Lo sconosciuto senza limiti", Breton), che io chiamerò qui, impropriamente modo, territorio delle immagini profonde.

Che cosa sia la fiaba, come essa si ponga in relazione ai riti primitivi, come si sia giunti a collocarla e a leggerla, è stato oggetto di numerosi studi. La teoria più affascinante, per me, è quella di Propp, che ci offre chiavi di lettura e di collocazione storica della fiaba estremamente stimolanti. In modo particolare in relazione al teatro, alla mitologia del teatro.

La teoria di Propp "istituisce un legame profondo - ~~come~~ ha scritto Rodari - tra il ragazzo preistorico che visse i riti d'iniziazione e il bambino storico che vive proprio con la fiaba una sua prima iniziazione al mondo dell'umano. L'identificazione tra il piccolo ascoltatore e il Pollicino della fiaba che la madre gli narra, alla luce di quella teoria non ha solo una giustificazione psicologica: ne ha una ben più profonda, radicata nell'oscuro sangue."

iniziazione

fiaba

E perché questo radicamento? Dice ancora Rodari: "La struttura della fiaba non soltanto ricalca quella dei riti di iniziazione, ma anche in qualche modo si ripete ~~xxxxxxx~~ nella struttura dell'esperienza infantile, che è un seguito di missioni e duelli, di prove difficili e di delusioni, secondo certi passaggi inevitabili. Non manca al bambino nemmeno l'esperienza dei "doni magici": quelli della Befana e del Bambin Gesù. E a lungo per lui i genitori sono stati "donatori magici", capaci di tutto... A lungo il bambino ha popolato il suo universo di alleati potenti e di nemici diabolici."

E la mitologia del teatro?

Nella memoria personale di ognuno di noi giace una serie di archetipi, miti, schemi, strutture, storie cicliche - patrimonio collettivo segnato da una forma personale: in questa memoria nostra, che cosa è stata la fiaba? Come hanno agito Cappuccetto Rosso, Pollicino, il gatto con gli stivali, Gallo Cristallo, l'orco, il pesce magico, le principesse e gli anelli, le streghe, i briganti, i principi, le formule magiche, i maghi, e tutte le immagini profonde che costituiscono la tastiera del mondo fiabesco? E' possibile riuscire a vedere come ~~come~~ la nostra personale vicenda culturale, il nostro personale mondo colmo di immagini profonde sia stato scosso, turbato, ravvivato dall'incontro con la tastiera di immagini profonde che il mondo della fiaba ci offre (ci offriva)?

E' proprio ripercorrendo nella memoria questo itinerario che mi è venuto da utilizzare, facendo teatro, vari elementi della tastiera di immagini profonde provenienti dal mondo della fiaba.

Faccio degli esempi.

Alcuni anni fa, in un quartiere di ~~xxxxxx~~ Milano ci siamo incontrati con un gruppo di ragazzi per realizzare una azione teatrale sulla mancanza di spazi per giocare. Lavorando insieme, cercando di caratterizzare in ~~in~~ ~~la~~ ~~la~~ (simbolizzare) l'antagonista del nostro gioco, collettivamente ci siamo visti nascere questa figura, Totem o Grande Pupazzo:

nella stazione di gioco:
 interviene un mascherone: è il Grande Pupazzo:
 (grandi scatoloni quadrati):
 coperto di scritte e di segni di divieto:
 intorno a lui grandi Maschere, i suoi fedeli;
 viene continuamente contrastato:
 si cerca di ricacciarlo indietro;

il Grande Pupazzo riesce a prendere posto al centro, in un luogo da cui può parlare;

Non lasciarlo parlare.

Riesce a ottenere silenzio.

G.P.

VOCI

3

Questo drago (l'azione è quella che ho chiamato Forse un drago nascerà),
Di questo drago tendenzialmente positivo (l'azione è quella intitolata
Forse un drago nascerà)

Ecco secondo quale tastiera di immagini si strutturava questo di-
verso drago (l'azione è quella intitolata Forse un drago nascerà):
1) Scontro Drago Cavaliere; 2) Il gigante, Fondatore Padre; 3) La costruzione
della città; 4) Il burattino (nano, alter ego del costruttore); 5) Il Teatro
Vagante; 6) La Scatola Magica; 7) La Distruzione della città.

Ancora. Nell'azione che ho chiamato Il gigante di Puglia (si veda il ca-
pitolo. La partecipazione teatrale ovvero Il gigante di Puglia) abbiamo
costruito, fra l'altro, due giganti che decidemmo di caratterizzare solo
mentre venivano costruiti. Uno diventò l'emigrante Compare Wucce, l'altro
il Colera, il Vibrone. Una opposizione primaria, da Fiaba, fra bene e male.
Anche il rogo finale del gigante Vibrone rientrava ~~XXXXXX~~ nello
schema per noi oggi mitico-Fiabesco del rito di purificazione (benché a
nessuno venisse in mente di chiamarlo così).

L'immagine del teatro ~~XXXXXX~~ l'immagine che io mi faccio del
teatro). Le azioni di strada e di piazza, di durata più o meno lunga, este-
se ~~XXXXXX~~ nello spazio e nel tempo, costituiscono una dilatazione del-
l'immagine del teatro che mi porto in corpo. Un'immagine del teatro come
di un corpo che si contrare e si dilata. In certi tempi si contrare, in
certi tempi si dilata.

Mitologia personale.
Quando ho avuto bisogno di cominciare a fare teatro avevo davanti, chiuso
(corpo chiuso) il corpo del teatro. All'improvviso ci sono entrato, come
con un coltello tagliando quel corpo. Le immagini hanno cominciato a ca-
re dalla soffitta, a salire dalla cantina. È stato l'inizio, l'entrata,
l'iniziazione: un'iniziazione rituale a ridosso di un mito (il teatro), im-
magine profonda e archetipo collettivo della rappresentazione. Fiaba?
Successivamente ho visto formarsi intorno alla figura del teatro come
casa delle immagini (e anche casa della fiaba, casa del trauma, casa del
sogni, casa degli incubi: ma una casa in continuo movimento, vagante),
una successione di storie che si sono piano piano strutturate in un ci-
clo - il ciclo del Teatro Vagante.

Se interrogata, ogni immagine profonda presenta molte facce, molti strati: appare ben connessa al presente, con una propria forza di rivelazione. Una violenza di verità che la nostra cultura, razionalistica e cartesiana, ha sovente e volentieri trascurato. ~~Parrebbe interessante, e qual-~~
~~cuno l'ha anche tentato, di descrivere la mappa dell'immaginario~~
~~Stimolante mi sembra imparare finalmente ad accettare, con tutto il~~
~~sua peso di allargamento della conoscenza, il peso reale dell'immagina-~~
~~rio, non residuo irrazionalistico ma parte profonda dell'uomo, rivelatri-~~
~~ce delle sue tensioni e dei suoi tesori. Se accettiamo l'ipotesi che la~~
~~mitologia, sia quella legata al ciclo dell'anno, sia quella costituita dai~~
~~vari strati delle credenze alle quali una società si riferisce, è la ma-~~
~~trice originaria (il fondo, il substrato) del teatro e della letteratura,~~
~~non sarà difficile accettare un'impostazione che ~~XXXXXX~~ ci~~
~~liberi finalmente da un malinteso razionalismo come unico sistema di~~
~~catalogazione, conoscenza: per dare invece ascolto profondo a ciò che mi~~
~~piace, chiamare visione, fantastica visione: perché, come scrive Frye, "pos-~~
~~siamo vedere l'immaginazione creativa come polarizzata da due poli~~
~~opposti e complementari. Una è lo stesso buon senso che ci dice su quale~~
~~tipo di realtà deve fondarsi l'immaginazione, che cosa le è possibile,~~
~~e che cosa deve rimanere al livello del desiderio e della fantasia. L'al-~~
~~tra forza, che io chiamerò visione, è il puro non inibito desiderio d'al-~~
~~largare il potere o la percezione umana (direttamente, o per mezzo di del,~~
~~o angeli) senza riguardo alla sua possibile attuazione. Questa polarizza-~~
~~zione del potere creativo tra la visione e il buon senso è la base del-~~
~~la distinzione tra arti e scienze. Le scienze partono dal buon senso e~~
~~operano in vista d'una costruzione mentale basata su di ~~XXXX~~ esso."~~

Il viaggio teatrale nel territorio dell'immaginario ha dunque una sua
precisa configurazione e una sua concretezza. Le immagini profonde ~~sp-~~
~~XXXXXX~~ dal mondo fiabesco, a volte, riaffiorando, diventano strumenti di cono-
scenza e di rivelazione di noi a noi stessi: - perché la forma che noi
diamo alle immagini profonde ci permette di vedere oggettivamente, con-
cretati, i nostri progetti, i nostri miti, le nostre tensioni, i nostri ar-
cani mostri, l'universo (o abisso) complicato che giace dietro la nostra
maschera - ~~ma~~ e del quale in fondo la maschera (il comportamento a cui
ci costringiamo per gli altri), è la forma più immediata e visibile -
e più deformata.

La serie di testi (comedies) che cominciano con All'improvviso si è venuta lentamente strutturando in un unico ciclo, o sistema drammaturgico, incentrato intorno all'immagine ricorrente del Teatro Vagante. E a mano a mano che l'itinerario del ciclo procedeva (e procedeva), lo strutturarsi e il rincorrersi delle immagini, la loro metafora, viene a chiarire il senso del mio lavoro più direttamente pratico, ~~espressivo~~ "a partecipazione", e viceversa. Ecco in che modo.

I. Il teatro come immagine profonda

A. All'improvviso.

Un gruppo di attori penetra da tutte le parti nel teatro, lo percorre. Come se la polvere e l'aria prendessero forma, oggetti, corpi, immagini, suoni, parole emergono dalla cantina del teatro, calano dalla soffitta, si affacciano al palcoscenico. Percorso come uno strumento-reperto, il teatro risuona e mostra le sue tessiture. E' l'inizio della visione, e l'iniziazione al teatro per me e per i miei compagni, gli attori reali/immaginati coi quali ho incominciato il viaggio.

B. Zip.

Il gruppo di attori della prima commedia ~~non si muoveva~~ rimane scevro nel teatro" (addizione da un gigantesco nuovo) nella seconda commedia del ciclo, Zip, Lip, Vap, Mam, Grep, Grip, Plip, Scap, Scarp & La Grande Mam alle prese con la società contemporanea. Il gruppo di

attori nasce e si caratterizza - si forma e deforma nello scontro con tutto ciò che da tutte le parti si accosta nel teatro. In ~~questo~~ modo grottesco e tragico gli attori si ~~accostano~~ ^{confrontano} come maschere contemporaneo, tentano di delinearvi come tipi fissi (ma guardando all'oggi, non alla commedia dell'arte). Zlp (1965) era traboccante di noi, dei nostri progetti sul teatro e sulla storia (e fra l'altro conteneva una scena da improvvisare ogni sera - un teatro giornale non dissimile da una forma che abbiamo sperimentato recentemente in piazza). Eravamo un gruppo di attori in viaggio verso una meta da inventare e costruire - e di cui incontravamo solo i rotta-
mi.

Gli otto attori degli Interventi (scritti a ridosso dell'Isola Pur-
purea di Bulgakov (1968) sono sempre il medesimo gruppo ~~che~~ ^{che} ~~xxxxx~~ si presenta in una sorta di volentieri ~~gigante~~ ^{gigante}, penetrando in un teatro vicino-lontano (la forma-commedia di Bulgakov, che potrebbe essere quella di Molière). Le loro grida e le loro immagini sono tutte costruite coi frammenti del vero e del proclama degli anni venti sovietici. ~~La~~ ^{La} ~~meditazione~~ ^{meditazione} a ritroso sopra il sessantotto euro-
peo, occidentale e orientale.

3. Scontri Generali.

E' sempre questo gruppo di attori che si presenta sul ring di Scontri Generali, tragedia della dialettica. E per metafore, immagini e violenza, ripercorre il grande scontro in atto dentro la sinistra fra istanze dogmatiche, revisionismo e ~~xxxxxx~~ ^{xxxxxx}. Alla fine degli scontri (alla fine dei ~~xxxxxx~~ ^{xxxxxx} dieci rounds), il ring si trasforma in vellero, cioè in teatro ~~vagante~~ ^{vagante}, e come in un attraversamento del regno dei morti procede, con l'equipaggio di attori che vogano, verso l'isola meravigliosa, quasi tutta orribile, quasi tutta da ricostruire.

4. Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno (1912)

Il gruppo di attori, sopra il Teatro Vagante (metamorfosi del velletto), si sposta per i cieli, cercando di rappresentare a un gruppo di ufficiali morti, colti e sapienti come Thomas Mann (sono infatti i rappresentanti di un pubblico borghese avanzato, critico), tutte le stazioni fantastiche del cielo e dell'inferno. La salita al cielo di tutti i teatri della terra, che conclude la Commedia armoniosa prima dell'apparizione dell'Angelus Novus, introduce esplicitamente la tematica dell'immaginario e del sogno, e la rivelazione del teatro.

5. Fantastica visione (1912/14)

Come uscendo dalla lampada di Aladino si succedono le visioni. Ma ognuna potrebbe essere realtà. Come prigionieri in un paese ~~armonioso~~ circondato da alte mura di roccia, i personaggi qui sono venuti a recitare la loro farisa grandiosa (e mortale) avendo lasciato volare le mura del Teatro Vagante. Il comico domina sotto la maschera di un ~~attore~~ vendita antropologica. La visione è la rivelazione del teatro.

6. L'ultima commedia del cielo avrà nome Gloria del teatro immaginario. Che sarà poi il titolo generale di tutto il ciclo. In Gloria del teatro immaginario ~~sopra del~~ Teatro Vagante si ritroverà Zin, dalla corsa attraverso questi anni sconvolti e intricati deformato / nudo.

B. Il mito del cielo drammaturgico.

I sei testi - con l'episodio in parte marginale degli interventi - costituiscono dunque in qualche modo un sistema ancorato a una teatralità di immagini profonde ricorrenti in continua metamorfosi. Ma è dallo scontro di questa teatralità di miti "personali" con le contraddizioni

Topik

THE FIRST PART OF THE HISTORY OF THE
REIGN OF CHARLES THE FIRST
BY JOHN HALLAM
IN TWO VOLUMES
LONDON: PRINTED BY J. JOHNSON, ST. PAULS CHURCH-YARD, 1781.

THE SECOND PART OF THE HISTORY OF THE
REIGN OF CHARLES THE FIRST

BY JOHN HALLAM
IN TWO VOLUMES
LONDON: PRINTED BY J. JOHNSON, ST. PAULS CHURCH-YARD, 1781.

THE THIRD PART OF THE HISTORY OF THE
REIGN OF CHARLES THE FIRST
BY JOHN HALLAM
IN TWO VOLUMES
LONDON: PRINTED BY J. JOHNSON, ST. PAULS CHURCH-YARD, 1781.

THE FOURTH PART OF THE HISTORY OF THE
REIGN OF CHARLES THE FIRST
BY JOHN HALLAM
IN TWO VOLUMES
LONDON: PRINTED BY J. JOHNSON, ST. PAULS CHURCH-YARD, 1781.

zioni in atto che la forma è diventata di volta in volta politica, l'archetipo collocandosi nel presente, come immagine proiettata in avanti. Ho visto dunque progressivamente formarsi, intorno all'immagine del teatro come casa delle immagini ed è per me una casa in continuo movimento - VAGANTE, una successione di storie che tendono a strutturarsi attraverso metamorfosi d'immagini: con radici nell'immagine base, il teatro come casa delle immagini profonde.

2. Rappresentazione del ciclo.

Per diventare completamente chiaro (agli altri e a me) in tutte le sue implicazioni, credo che l'intero ciclo avrà bisogno di una rappresentazione in successione, nei sei giorni della settimana, senza interruzione, una commedia per sera. Voglio realizzare abbastanza presto questa esperienza di totale che credo sia, almeno nel teatro occidentale, del tutto nuova. Credo che in tal modo esposto il ciclo del Teatro Vagante servirà ad illuminare tutte le operazioni condotte in questi anni, ad esso strettamente e geneticamente collegate, fino alle più semplici e minute. Si vedrà allora, ad esempio, che il tema/archetipo della costruzione della città presente nella XIII scena di ZEP, I parte, ricompare nella fondazione delle città del dramma (Forse un drago nascerà); che i giganti e i burattini (che per me sono i rilevatori delle immagini profonde) costellano tutto l'itinerario del ciclo e delle azioni a partecipazione; che il paradiso terrestre costruito per un attimo nel laboratorio aperto di Trieste era forse il medesimo ~~medesimo~~ descritto nella Commedia armoniosa, e così via. Ossia i testi ~~stessi~~ costituiscono la base di

immagini da utilizzare come stimoli nelle azioni ~~stesse~~ a partecipazione.

de
Kerning
1/5

Risposte a una domanda.

L'ARTE DELLA FUGA. ~~LA PREVALENZA SOGGETTIVA. DICHIARAZIONE~~ 1974.

Per me fare teatro é stato sempre un itinerario di ricerca, nei confronti di me e del mondo. Purtroppo, posso riferirmi solo al teatro che sono andato facendo io. Venendo dal colto e complicato e astratto, attraverso il teatro ho imparato ad andare verso il semplice e concreto, verso la scrittura vivente. Negli anni in cui tutti giuravano sul Living e sulla forma, ho cercato di non perdere il contatto con le massaie, coi bambini, con gli operai, coi contadini, e con quelli che i miei amici colti chiamavano incolti, o idioti, o matti. Ho cercato di fare un lavoro minuto, e quasi segreto, in posti impensati. Il teatro italiano ha proibito e mutilato i miei testi (e potrei fare un bell'elenco di mutilatori, con Nomi Famosi e Prestigiosi): ma ho cercato di non morire facendo teatro con pezzi di carta trovata per strada, con patate e cipolle, scatole di sigarette vuote, spago, fumo e fuoco, mele ~~perwawawaw~~ e pere, acqua, strizzate d'occhio, pezzi di stoffa, barattoli vuoti, scatoloni ~~grandissimi~~ grandiosi. Ma senza concludere mai - lasciando sospeso l'ultimo atto: ben sapendo che nel luogo dove si erige per breve tempo un cerchio d'immagini fantastiche e di meditazione collettiva, arrivano gli sgherri del ~~potere~~ commercio e della morte, i venditori di prodotti, gli uomini del potere, spesso travestiti da amici cari, da intervistatori, da direttori, da esegeti. Abbiamo perciò fin qui ~~imparato~~ imparato a praticare soprattutto L'ARTE DELLA FUGA.

Grillo: lavoro nel subconsciente

(Entrate nel personaggio, gioco col
personaggio, liberazione)



Per queste cose, arrivo
al condizionamento



Il teatro è un manicomio, dentro

cui sono prigionieri un'infinità di

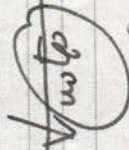
personaggi, attori, poeti, drammaturghi, di

media: registi e direttori,



mettete una sedova in mano
ad ogni gruppo, agite attenti. Il teatro, con
suo ^{o più} movimento, respinge più di voi, e ascolta -

una teoria del rito interno



N.T. Vaghi e i 4 d. Ann. dell'Arte

Relatorio de
Coile Quadrumato



See nice water
See Coile
See

See
See
See
See
See

Small circular
stamps and markings



Handwritten notes in Cyrillic script, including "1917", "1918", and "1919".

Handwritten notes in Cyrillic script, including "1917" and "1918".

EXLIV21RONI EXLIV21RONI EXLIV21RONI

② Reticulata dr. Pine (pink Trench.)

① Reticulata See old album.

ONG ✿ EXTRASTRONG ✿ EXTRA

EXTRA STRONG & EXTRA

[Faint, illegible handwriting and a circular stamp are visible in this section.]

LABORATORIO DEL GORILA CUADRUMANO. 1974-1975.

ОПТИКА И ЭЛЕКТРОНИКА

Uno degli studenti del corso di drammaturgia (Bologna, DAMS) è venuto a parlarmi. ~~Al teatro di stalla~~ Ha trovato dalle parti del suo paese (Poviglio, Reggio Emilia) un gruppo di te-
 sti teatrali che si recitavano fino a trenta quarant'anni ^{ASAB} fa nelle stalle. Erano tutti in versi (quartine rimate), su
 vari argomenti (Otello, Beatrice Cenci, Il Brigante Musolino,
 I tre briganti di Napoli, Genovetta), straordinariamente inte-
 ressanti sia dal punto di vista teatrale che linguistico.

Che origine avevano? Chi li aveva scritti? A quale periodo

risalivano? E perché non studiarli, col medesimo rispetto

con cui si studia la commedia umanistica, o il teatro di ~~dal~~

Ruzante, o il teatro giapponese? Tanto più che potevamo in-

contrare gli ultimi che quel teatro avevano recitato. Per

qualcuno si trattava dei "nonni", o di conoscenti, di gente

che un rapporto vivo col presente ancora ce l'aveva, e aveva

vissuto tutta la profonda metamorfosi seguita alle due gu-

erre mondiali. Fra l'altro volevo porre agli studenti e a me

stesso il problema del come caricarci sulle spalle e comin-

ciare a capire una cultura di ieri (e il teatro di stalla ne

era un aspetto), che non volevamo perdere per strada, con

tutte le sue ~~XXXXXXXXXXXX~~ fattiche, servitù, tensioni verso

il presente, diversità dai modelli urbani, appartenenza a un

ciclo (il calendario dei riti agrari, del mondo contadino),

che per chi vive nel ritmo urbano è solo relitto e fram-

mento.

Nota sulle let. di Remo Nello.

Commedia del Gorilla.

Proprio studiando attentamente una delle commedie di stalla, Il Gorilla Quadrumano, abbiamo ricostruito un modo di vivere diverso, povero, faticoso e duro, in cui la comunità contadina era strettamente unita e forte, aveva storie e gesti comuni, viveva secondo il ritmo del ciclo agrario, con momenti scanditi di lavoro e di pausa o di festa. Una di queste grandi feste era il carnevale, il vero capodanno del mondo agricolo. Proprio durante il carnevale si recitavano commedie come Il Gorilla, probabilmente a partire dalla prima metà dell'800.

La stalla.

~~Il mondo contadino era strettamente unito e forte, aveva storie e gesti comuni, viveva secondo il ritmo del ciclo agrario, con momenti scanditi di lavoro e di pausa o di festa. Una di queste grandi feste era il carnevale, il vero capodanno del mondo agricolo. Proprio durante il carnevale si recitavano commedie come Il Gorilla, probabilmente a partire dalla prima metà dell'800.~~ La stalla era stata uno dei luoghi comunitari ~~xxxxxx~~ più importanti del mondo contadino, con le sue veglie e i suoi filò (Veneto) o filòs (Emilia). Era il luogo caldo dove ci si poteva riunire. Si trattava di cercare di capire il significato di vera e propria casa dei racconti, delle fiabe, della lettura, del ridere, del cacciare le paure, del giocare e parlare che aveva avuto la stalla. Anche per vedere attraverso quali nuclei e momenti di aggregazione fosse andata maturando la coscienza politica dell'Emilia e della Padania, col suo ventaglio articolato di lotte sociali che dall'ultima parte del secolo scorso era pian piano maturata fino alla resistenza. Uno dei paesi in cui più si era fatto teatro nelle stalle

re. Quando iera putato, che a' laghiè star de andar con

scrivere, nell'atto IV dell'Anconitana:

Filippo ~~Carlo~~ è Ruzante mi pare il primo a de-

E poi mi sono ricordato che quando stavo in campagna, ^{veneta} tra i sei e gli otto anni, ogni tanto si diceva a qualcuno: "Te sì un gorila quadruman." E a proposito del

• 9790

Niente di naïf, dunque (ma a volte, almeno da parte mia, anche qualcosa o molto di naïf): niente Arcadia o fuga in campagna (e che male ci sarebbe ad andare in campagna? chi ha dato ordine che bisogna stare in città?). Capire ~~il complesso mondo della memoria orale; e~~ gli alberi, le feste, i burattini e i cantagrandiosi fenomeni che sono stati la magia, il culto del mondo contadino di ieri poteva aiutare a capire quei

ma, non più in stalla.

non era fra l'altro il paese del Cervi, Campesine?uno dei Cervi, sembra, aveva recitato ~~xxxxxxxxxx~~ in qualche commedia in stalla. L'ultima commedia del filone (non più in versi però) era proprio dedicata alla famiglia Cervi, ed era stata rappresentata a Campesine nel 47. Ma nel cine-

capire il
mondo
della tua
ora

mondo
della tradizione

small

Вопрос о том, что такое искусство, является одним из самых сложных и дискуссионных. Искусство — это не просто отражение действительности, но и ее преобразование. Оно имеет социальную функцию, влияя на общественное сознание.

Искусство — это форма человеческого творчества, которая выражает его мысли, чувства и стремления. Оно может быть материальным (картина, скульптура) или нематериальным (музыка, литература). Искусство всегда связано с культурой и историей.

Искусство — это способ познания мира. Оно позволяет человеку увидеть то, что скрыто от обычного взгляда. Искусство — это диалог между художником и зрителем. Оно требует от зрителя активного участия, способности к восприятию и интерпретации. Искусство — это не просто украшение жизни, но и ее смысл.

Искусство — это форма человеческого общения. Оно позволяет людям делиться своими переживаниями, мыслями и чувствами. Искусство — это мост между разными культурами и народами. Оно способствует взаимопониманию и сотрудничеству.

le bestie, che aea quel can, che a' me 'l menava a man,
con a' ve dissì, a' scomenzì cossì a muò a trar a le pu-
te, che 'l no me trasea el cuore cossì al bestiamme. A' sco-
menzì andar a filò tute le sere, tal fià tre e quatro
megia lunzi, che 'l iera scuro con è ~~xxxxxx~~ una boca de
lovo... E s'ì, con a ve dego rivar de dire, andasea a filò.
Bessà che de fato tuti saea che ~~xxxxxxxxxxxx~~ a' iera can-
tarin. A' se met^{te}vin^d a cantare, a zugare a purassè zuoghi:
al beco mal guardò, a la pasarella, e, con avivinu zugò, a'
se metevinu a far ravolò; e man per tuto el fogolaro
nome gielo e gussè de ravè."

Dal "rivivere" il teatro di stalla e il suo ambiente (u-
na ricerca d'ambiente ~~xxxxxxxxxxxx~~ in forma teatrale),
emergono alcuni fatti sui quali abbiamo riflettuto e
che ci sono serviti da stimolo nel lavoro successivo. Ec-
coli: 1) la stalla era un luogo naturale di riunione e di
chiacchiera: un luogo dove le storie comuni venivano con-
tinuamente ripetute, costituendosi come il patrimonio fan-
taastico di tutti; era inoltre il luogo dove le notizie
venivano commentate, in cui cioè la comunità rielabora-
va le informazioni secondo i propri canoni e i propri
bisogni; in cui anche gente proveniente da lontano (i pa-
storici, gli impagliatori di sedie, gli spazzacamini, i
costruttori di pozzi, qualche volta gli attori ~~xxxxxx~~
delle compagnie girovaghe: stranieri non del tutto scon-
osciuti) venivano a dormire e raccontare storie, leggere

Inizio del viaggio.

teatro caben =
dentado e
cabo delo tramo

! material
timber:

ne, di strada in strada, a chiamare e a incontrare chi è disponibile. Abbiamo incontrato realtà umane e culturali
li che spesso vengono tenute ai margini, non ascoltate,
la realtà di un mondo vivo ma di fatto escluso, male ac-
contentato e stereotipato dal mass media e dai miti
nuovi del consumo: ma capace di risvegli il provvisorio, desi-
deroso in molti casi di risvegliarsi, e ancora immerso,
per una parte, nella sfera magica, nella memoria conta-
dina in fase di mutamento e bisognosa di interrogarsi,
di confrontarsi con la propria memoria, coi relitti del
propri ritti, del proprio sistema religioso (e dunque tea-
trale).

Per quanto mi riguarda il viaggio con l'uomo selvati-
co (spittito dei boschi e alter ego del carnevale) ha con-
stituito un capitolo nuovo. Ritorno al mondo contadino
vissuto nell'infanzia, intanto ~~il~~ viaggio (possibile?)
verso le radici profonde (ragione, religiosità) della mia
cultura (che è, nel substrato, cultura padana): radici pro-
fonde a cui ~~non~~ tendono quasi a una colonna dell'equi-
librio. E anche costante gioco ~~di~~ ~~libro~~ ~~libro~~ (e
libro del vento, uno degli elementi del gioco), dentro
un complesso sistema simbolico.

aggiungere: Per una definizione dell'uomo selvatico

Cantastorie del Gorilla Quadrumano

In un bosco assai lontano

L'uomo selvaggio ha l'abitazione

Nelle selve dense e fitte

Sulle cime del Terminillo

Egli è nato in una notte

Che era buia e tempestosa

Ma quando è apparso lui

E'uscito fuori il sole

Gorilla vien chiamato

Un scimmion alto e feroce

Che nessuno ha mai domato

Ne' con baston né con la voce

Poi un bel giorno lui è andato

Era campagne e paesini

Per incontrare il mondo

Per incontrare la gente

E sempre a lui vicini

Vanno tanti suoi compagni

Recitanti e burattini

Con colori suoni e canti.

Gorilla è nato proprio in una notte che era buia e tem-

pestosa, a Morro Reatino, alle pendici del Terminillo, nella casa di montagna di uno degli studenti attori. Ho proposto che ognuno dipingesse il Gorilla, come lui se lo figurava, su dei grandi fogli bianchi. Eravamo in quella casa da sette giorni, in laboratorio con- tinuo, messa in scena, costruzione dei materiali, musica, riflessione, fatica, allegria. Si era alla fase finale, nascita di uno spettacolo costruito come un viaggio. Dalle diverse pitture abbiamo ricavato un'immagine un- nica, un'immagine che ci ricordava tutti. Poi ho pro- posto di modellare in creta l'immagine dipinta. Uno è uscito (Edoardo, lo studente che interpretava il Go- rilla): è uscito sotto la pioggia che da sei giorni era continua, gabbia d'acqua, ha preso della creta. La creta è passata per molte mani. Piano piano, ognuno (non tutti) mettendo un segno, è nata la faccia del Go- rilla. Abbiamo cominciato a lavorare con le mani (a strappo) sulla gommapiuma. Un blocco rettangolare di gommapiuma. La testa pian piano l'abbiamo lavorata per tutta la notte. Molti sono andati a dor- mire, per fatica. Siamo rimasti in tre o quattro. Al- le cinque del mattino, lavorata con amore, la testa era fatta. Non pioveva più (un'occasione in più per il simbolo che nasceva: occasione per collegarlo al cielo, alla pioggia, al sole: ~~nessuna~~ la cosa si poteva raccontare: renderla epica e mitica). Tutti siamo an-

le tte del
dio

figura del
Gorilla

data dormire.

Quando mi sono svegliato, verso le nove, era uscito il sole. - Allora ho detto: Portiamo il gorilla a vedere il sole. Abbiamo infilato la testa, ancora non finita, su un palo, embrione di corpo da portare. Siamo andati fuori e ho preso in mano un ramo (una frasca ~~xxxx~~ tutta bagnata). Ho cominciato a camminare per una mulattiera, ariosa, in costa di una valletta, tenendo alta ~~xxxxxxx~~

la frasca. Alcuni suonavano i flauti o i pifferi, o battevano tamorri ~~lex~~ e cembali. Siamo andati giù per la valletta e su per il pendio. Io pensavo guardando il mio ramo lucente e gli iniziandi che mi seguivano, con la testa del dio nato nella notte: Ecco il ramo d'oro. Dico ramo d'oro con ironia. Ma è ciò che pensavo (anzi vivevo) camminando.

Il simbolo allora è anche un incontro guidato del vissuti (il Cavallo, il Gorilla, la Grande Mam, il Teatro Vagante, il Cantastorie). Mettendo in comune i vissuti, ~~xxxxxxx~~ incanalando su un oggetto in costruzione, un oggetto possibile, l'oggetto (il fuoco, il punto di riferimento materiale) diventa immagine di riferimento per tutti coloro che hanno contribuito alla lievitazione, un Sé che è dentro e fuori. Perché il simbolo è rigorosamente collegato al profondo, legato ai costruttori, a coloro che l'hanno iniziato (cominciato): cioè gli iniziandi iniziati. Difficile (è la difficoltà del pro-

Simbolo

ramo d'acqua

cesso/difficoltà e complessità di ogni nascita) è inventare costruire l'immagine collettiva che sia veramente di tutti, profondamente. Anche il Gorilla o il Cavallo saranno stati sicuramente vissuti da più vicino o lontano, a seconda delle persone. Io ritenevo il Gorilla, ad esempio, un mio alter ego paterno (super io). Altre volte mi sono identificato col Gorilla. Gli iniziandi iniziati avevano un doppio rapporto: con me come loro leader e super io, e col gigante, da alcuni vissuto abbastanza profondamente, per altri del tutto esterno e non introiettato simbolicamente. Intorno a questo nucleo luminoso si è mossa una delle avventure teatrali più belle che si possano immaginare.

Gorilla e Cavallo

DESCRIZIONE DEL VIAGGIO. PROGETTO DI SCRITTURA COLLETTIVA.
IDEA DI UN LIBRO. TELEMACHIA.

Stavamo in un bosco dell'alto Appennino reggiano a discutere e riflettere su ciò che stava succedendo in noi e intorno a noi durante l'intervento teatrale. Mi balena l'immagine del bildungsroman, il romanzo di formazione. Non è questo un gruppo di persone in formazione, insieme a una guida? Telemachia, descrizione della formazione di Telemaco. Viaggio teatrale e romanzo come sua fedele e mitica descrizione, romanzo o racconto e mythos del teatro. Raccchiudere alcuni capitoli di un viaggio teatrale (frammento a sua volta di un viaggio teatrale già in atto da tempo) in una forma romanzo: un romanzo prima avvenuto, inventato, e poi descritto. L'idea del libro intitolato Il gorilla Quadrumano, che descrive la prima fase del laboratorio, è nata attraverso questo dialogo:

GIULIANO - La cosa più giusta sarebbe definirci a questo punto un gruppo di ricerca. E l'idea di studente dovrebbe andare in crisi. Dobbiamo infatti considerare lo studente come un adulto fin dall'asilo, un ricercatore. Lo studente altrimenti risulta essere un povero ebbete,

uno da educare e basta, un inferiore. A noi interessa invece un uomo, un adulto, uno che sa inserirsi, non un bambino artificiosamente mantenuto tale.

MASSIMO - Se la scuola invece di sfornare disoccupati creasse della gente organica a determinati luoghi, il discorso

immaginazione
del libro

so sarebbe diverso. Anche questo fa parte della nostra ipotesi di partenza: un'esperienza che è anche una proposta su un modo di fare scuola, intendendo per fare scuola il ricercare, il capire chi si è e dove si vuole arrivare. Bisogna fare i conti con l'istituzione che oggi gestisce il sapere e a cui siamo legati, l'università. Si tratta anche di un lavoro didattico, ed è per questo che il nostro lavoro di studenti non va messo da parte. Torna allora fuori il problema della nostra condizione economica. Un lavoro di ricerca all'interno di una scuola lo può fare soltanto chi può permettersi di frequentare. Altri lo possono fare, ma a prezzo di grandissimi sacrifici.

PAOLA Q. - Il problema è anche un altro. Come viene formato oggi lo studente? Si possono fare cose di questo genere? Come si può incidere sul funzionamento della scuola? Sarà tutto assai difficile finché la scuola non funzionerà nella direzione della ricerca continua.

EDOARDO - Proviamo allora a sfruttare politicamente all'interno dell'università il nostro lavoro, per impostare un discorso concreto sulla condizione dell'intellettuale. ANDREA - Penso però che questo sia uno dei tanti scopi. Il nostro lavoro è straripato in altre cose. Il problema della scuola è importante, ma non è l'unico che ci poniamo. Non si tratta solo di vedere che possibilità hanno gli studenti di fare questo lavoro, ma che possibi-

lità ha la gente di farlo.

GIULIANO - Io proporrei allora un momento di comunicazione
con tutti insieme, dandole un senso come proposta di lavo-
ro alternativo.

Così abbiamo deciso di affittare una casa, pagandola coi
soldi che l'editore ha accettato di anticiparci. La casa,

molto grande, l'abbiamo trovata a Palagano, sull'Appenni-
no modenese. Ci siamo vissuti un mese (luglio). Abbiamo fat-
to la scrittura collettiva. Per onestà devo dire che sia

nell'impostazione della struttura, sia nella scrittura,
sia nella revisione la mia presenza è stata continua, e
così ho preparato uno schema generale, ci siamo suddivi-

si le parti da scrivere o da trascrivere, ogni parte è
stata discussa ed eventualmente rifatta più volte (era
importante arrivare a uno stile comune accettato da tut-
ti), e mi sono riservato gran parte della trascrizione
finale e dell'unificazione stilistica. Tutto è però

stato sempre analizzato e discusso da tutti.

A introduzione del libro (romanzo) ~~non si può~~

leggere: "Questo libro è stato scritto collettivamente:
nasce da un pratica di teatro "partecipazione" realiz-
zata partendo dall'interno dell' "istituzione" univer-

sitaria, come sperimentazione teatrale che è insieme spe-

casa della
scrittura

scrittura
collettiva

rimentazione di ricerca condotta in gruppo... Abbiamo x
 cercato di fare teatro e fare scuola integralmente e
 organicamente, a tempo pieno. Anche la scrittura collet-
 tiva del libro è stata uno dei momenti di questo fare
 teatro e fare ricerca... Il teatro usato come stru-
 mento di ricerca, sonda, occasione per ascoltare (invece
 che come pura esibizione", dimostrazione, cosa da vedere),
 si rivolge oggi ~~in modo insistente~~ ~~ad questo e ciò che~~
~~nuovo nel lavoro insieme a questo gruppo~~ all'antro-
 pologia, alla linguistica, all'etnologia, alla psichiatria,
 alla pedagogia: non però alla loro presunta sicurezza di
 scienze", ma ai loro momenti di messa in discussione di
 se stesse: ai momenti cioè in cui, andando in crisi la
 scienza come tale, il lavoro dei singoli ricercatori
 ritrova il senso di un operare contraddittorio, coscien-
 te delle sottilissime deformazioni con cui così sovente
 l'ideologia dominante maschera da scienza le proprie
 operazioni d'accumulazione.

Il teatro ha bisogno dell'antropologia. Ma quale antro-
 pologia? Quella che ha chiara la "desolante certezza che
 20.000 anni di storia sono andati perduti" (Levi Strauss,
Tristi Tropici), e afferma: "Non c'è più nulla da fare: la
 civiltà non è più quel fragile fiore che, per sviluppar-
 si a fatica, occorre preservare in angoli riparati di
 terreni ricchi di specie selvatiche, indubbiamente minac-
 ciate per il loro rigoglio, ma che permettevano anche di
 variare e ~~xxxxxxx~~ rinvigorire le sementi. L'umanità si cri-

il teatro ricerca
 l'antropologie

d. Calabrese
 del teatro

stallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà di massa, come la barabbietola. La sua mensa non offrirà ormai più che queste vivande" (idem).

Se tale è il contesto, che spazio ha il teatro - un teatro radicalmente diverso, davvero riformato e rivoluzionato - per contribuire a ritrovare e ricomporre, e rinnovare inventare, i fili di una comunicazione primaria, le condizioni minime perché la pluralità dei gruppi e delle culture riviva? una delle domande che vengono rivolte al lettore.

Il progetto è di un teatro, dunque, come ~~xxxxxx~~ viaggio verso le radici profonde di una cultura - la nostra, quella di chi ci sta accanto, quella che non conosciamo -; come itinerario verso le radici del ~~negro~~ io e dell'ambiente dentro cui ci muoviamo. Ricerca e interrogazione, anziché risultato e risposta. La parte interna della maschera, anziché quella esteriore. Anche tenendo presente che "non solo il risultato, ma anche la via per giungere vi fa parte della verità. La ricerca della verità deve essere vera essa stessa, che l'indagine vera è verità rivelata, e i singoli componenti di essa si fondono nel risultato" (Marx, Werke und Schriften, 1844). Non ~~xxxxx~~ tanto è non solo il prodotto, dunque, ma prima di tutto il procedimento, il viaggio.

Il viaggio verso le radici della propria cultura è però anche un viaggio verso l'origine del teatro, la sua forma primaria e povera di comunicazione elementare e

teatro come ricerca delle radici

Résonance del Teatro

plurima, immersa nell'immaginario, non in senso arcaico o arcaizzante, ma totalmente presente nella contemporaneità. In questo senso la ricerca appare senza fine, e profondamente radicata nello specifico teatrale: il rapporto con l'antropologia diventa intrinseco e determinante.

Il lavoro qui documentato parte dall'ipotesi di una messa in relazione dell'università col territorio, dei giovani coi vecchi, del teatro (come partecipazione e dialogo) con i luoghi più lontani e decentrati - dove resta no ancora, o si stanno riformando malgrado tutto, nuclei e forze estremamente vivi: forze che chi abita nei centri di produzione culturale quasi mai conosce: e che, se ha potere, per ignoranza o speculazione tende a distruggere.

//

Q

LABORATORIO
DEL GORILLA
QUADRUMANO —

17

Opportunities

10

188

elaborava le informazioni secondo i propri canoni e i propri bisogni ; in cui anche gente proveniente da lontano (ed esempio i pastori) venivano ~~per~~ a raccontare storie, leggere romanzi o poemi; in cui si mangiava, si dicevano cose comiche, si facevano scherzi, eccetera; 2) il teatro che si faceva in stalla (non dappertutto, ma solo in qualche zona), era un teatro povero, senza scene, in cui un bastone poteva indicare lo scettro o il fucile, il ramo poteva indicare il bosco eccetera; ossia era un teatro che si muoveva su canoni del tutto diversi da quello, ad esempio, del teatro ^{di cui si parla} borghese, con una gestualità ~~assai diversa~~, quasi sempre assai lontana dalla caratteristica gestuale primaria del teatro borghese, la compassatezza (che è poi il modo e la forma ^{anche} della gestualità borghese, ^{come si} suggerisce Tullio De Mauro). Nel teatro di stalla certi scatenamenti, intorno al cibo, agli escrementi, o la ferocia di certe situazioni (c'è anche un episodio di cannibalismo, forse unico nella storia del teatro italiano), rimandano alle forme ^{teatrali di base} che da secoli si tramandano oralmente, e che talvolta gli autori ~~si~~ colti raccolgono e fissano (Rabelais, Ruzante), al testo derbunthini; al gran testo carnevalesco

Su queste basi (qui sommariamente riassunte), sono stati enucleati dei punti che sono stati i motivi del lavoro teatrale portato avanti collettivamente, ^{in pl. studenti di drammaturgia e fino ad ora}. Ecco: 1) oggi, in condizioni culturali, economiche e politiche completamente cambiate, ~~come~~ è possibile ~~si~~ costituire nei quartieri, nei paesi, nei luoghi di lavoro, dei momenti di aggregazione e di produzione culturale provenienti dal basso? 2) che tipo di reazioni ~~si~~ provoca un teatro apparentemente "povero", ma infinitamente ricco in suggestioni fantastiche? 3) come è possibile usare il teatro non solo come forma di esibizione, ^{ma} come modo di ascolto delle culture degli altri, delle altre collettività ^{che} non le esistono?

Su queste basi ~~è~~ cominciato, ~~oltre un anno fa~~, il viaggio teatrale. ~~tuttora~~ in atto. Siamo andati nei paesi e nei quartieri, ~~in~~ all'Alto Appennino reggiano a nel territorio del Petrolchimico di Porto Marghera, a Milano e nelle Marche, a Reggio Calabria e nelle aziende di Bologna, stabilendo una serie di rapporti permanenti e continui. Quando arriviamo cerchiamo di andare di casa in casa, di frazione in frazione, di strada in strada, a chiamare e a incontrare chi è disponibile. Abbiamo incontrato realtà umane ~~che~~ e culturali che spesso vengo

in Francia e nei paesi delle rive del Po,
al R. mondiale del teatro

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

STANLEY BRIAN

tenute ai margini, non ascoltate, la realtà di un'Italia viva ma di fatto esclusa, male accontentata e stereotipata dai mass media e dai miti del consumo. Ma capace di risvegli improvvisi, desiderosa di risvegliarsi. Per quanto mi riguarda, rispetto al lavoro capillare di teatro a partecipazione realizzato da vari anni a questa parte in varie ~~particolari~~ città e regioni italiane, il viaggio con l'uomo selvatico ^{ha} costituisce un capitolo nuovo, ^(quelli nuovi, non i vecchi) verso le radici profonde della cultura dei padri, in forma di teatro. Radici profonde di cui siamo stati in gran parte ~~espropriati e derubati~~ anche da una scuola tutta astratta e solo apparentemente culta. ^{ho l'alta}

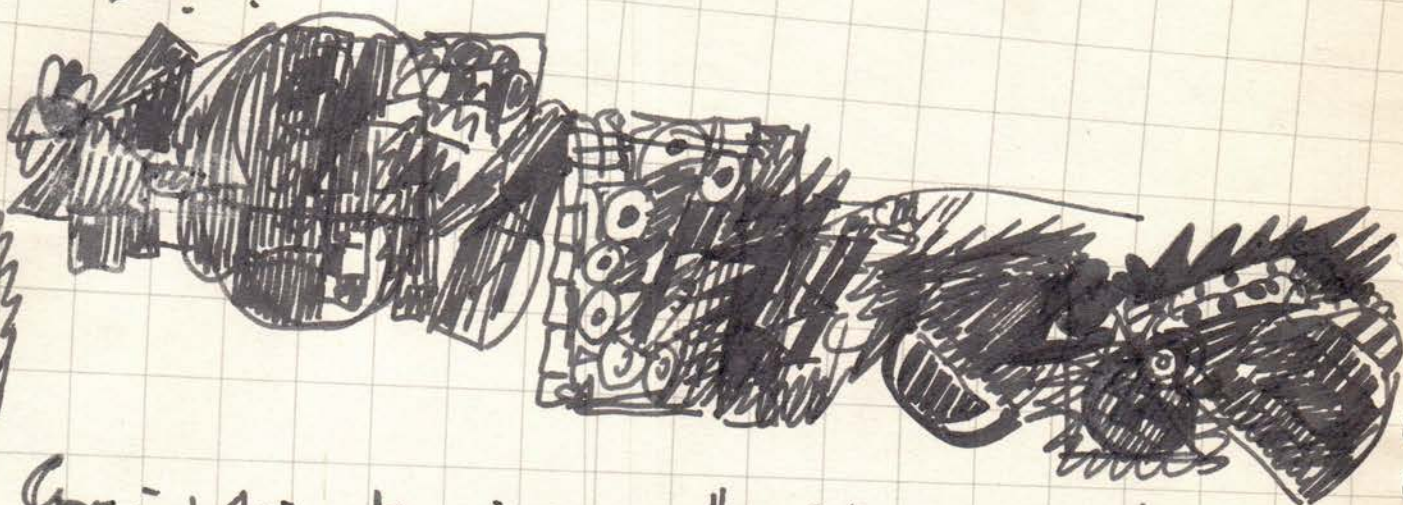
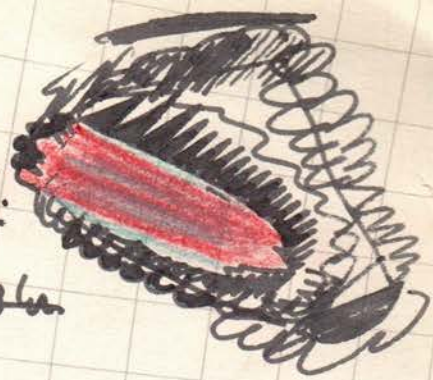
* proiettato contemporaneamente verso un nuovo futuro e

universo.

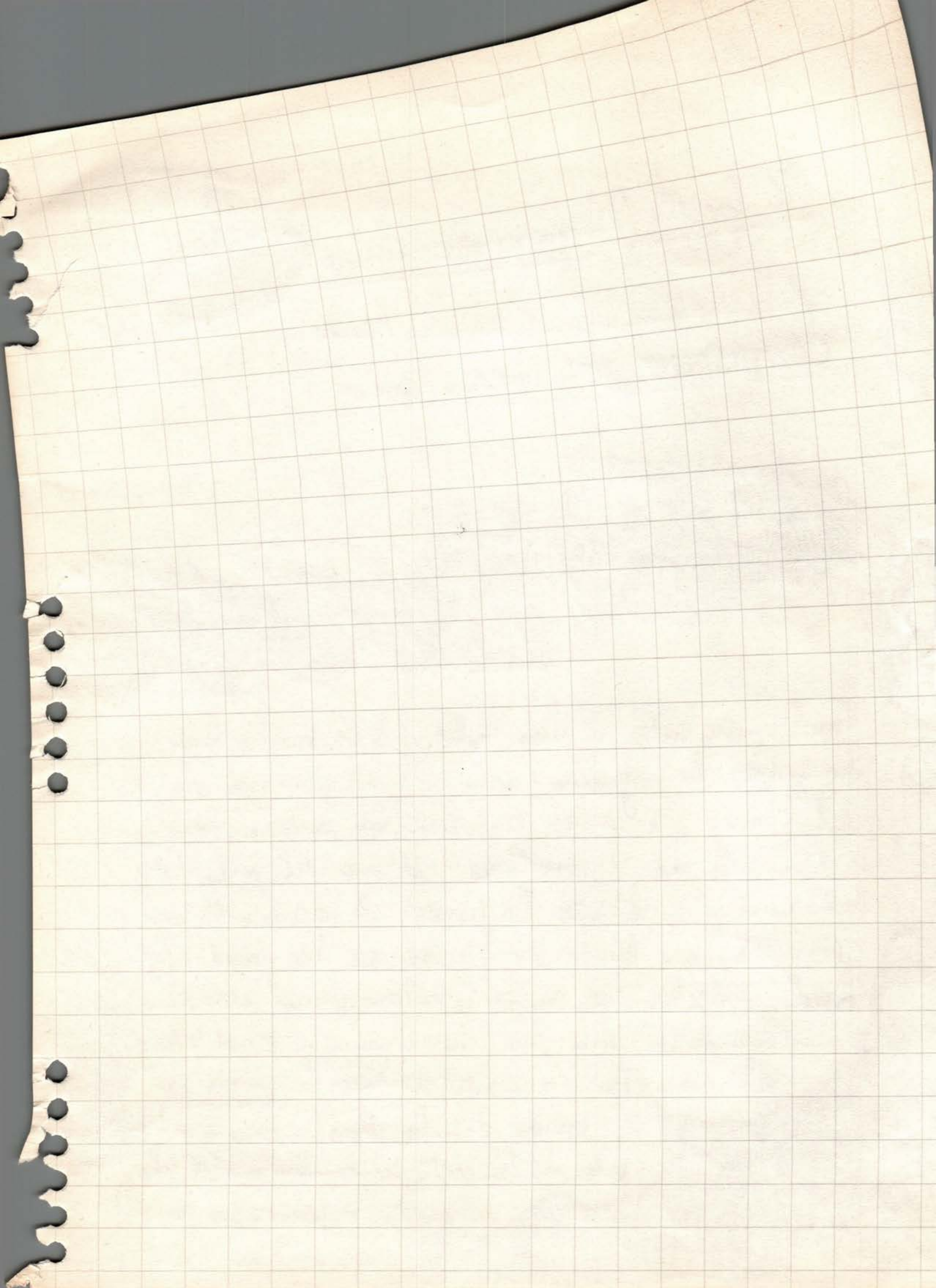
Al Gorilla (l'uomo selvatico gigante)

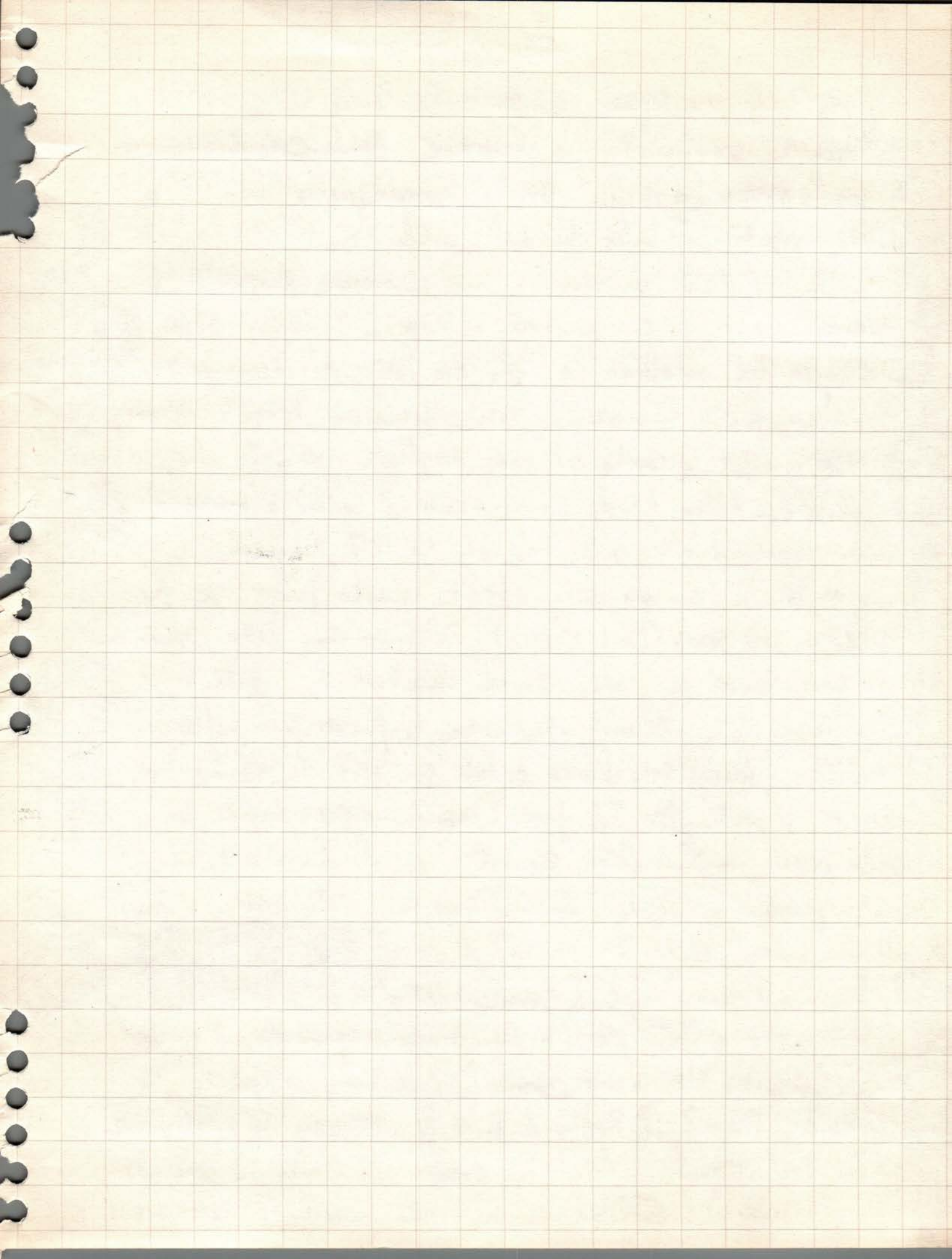
Egli è nato in una notte. (contesto)

CANTASTORIE DEL GORILLA QUADR.



Gorilla è stato nato in una notte / (che era buio e tempestoso...)
Ho pensato che ognuno (ogni...) dipingere su un foglio
bianco. Quando più è lo spettacolo che posto, a Roma
Reclus, nelle case di montagna di uno del gruppo (Al-
fredo Cavallieri), ~~proprio~~ ho pensato che ognuno dipingere
il gorilla, come lui se lo figurava, su dei grandi fogli
bianchi 100 x 70. Dalle varie cose diverse pitture alla fine
un'immagine unica, in cui entravano tutti d'accordo
Poi lo posto di ^{quell'ora} ~~l'ora~~ in creta
le immagini dipinte. Ma è uscito che
preso della creta. ~~La mano destra~~ la
creta è sparata per molte
mani. Poco bianco, opaco





niente, diventa l'immagine d.
 riferimento - un se che è dentro e fuori. Però - il
 simbolo è riproponimento legato - un suo essere che
 ciò che è. ~~la difficoltà sta~~ Difficile (è la
 difficoltà del processo / difficoltà e complementi di ogni
 uscita) è inventare, costruire, l'immagine collettiva profondamente
 di tutti / ma anche il gorilla, o il cavallo, i vari
 stati sicuramente rimasti da fuori ~~o meno dentro~~ vicini
 o lontani, a seconda delle persone - io rito,
 non il brille, ad. es., un mio alto go
 latino (super io) - pl. "iniziali" avevano
 un dotto morto, cosa me come loro
 leader e super io, e col pigro, de
 alcuni rimasti albert. profondo, per altri del tutto & terro.

Con il cavallo ~~non~~ è stato rimesso da un profondo, ma
 ed es. io lo rimetto più d'interno, la latino che
 opera nella laura, che un le bestie nel mio complesso
 che sicuramente è stata rimessa di più, da un come dire, da
 Vittorio Bas. che l'ha costruita



SCRITTURA COLLETTIVA. IDEA DI UN LIBRO DI
VIAGGIO. TELEMACHIA - 1974.

Stavamo in un bosco dell'alta al. repubb. di
~~Cremona~~ l'azione e di intere e riflettere
in ciò che stava succed. in noi e intorno a noi
durante l'interv. Mi balena l'immagine del
Bildungsroman, il romanzo di formazione. Non è un
quello di essere in formazione, insieme a una guida? Telemache,
descrizione delle ^{esperienze} ~~esperienze~~ Telemache. Viaggio Festival e ~~forma~~ ^{forma} romanzo,
~~con il libro~~ l'itinerario verso le montagne, i ~~temi~~ ^{temi}
mentis Ulisse e Telemaco, ~~Ulisse~~ ^{Ulisse} ~~Laurea~~ ^{Laurea} ~~conclusioni~~ ^{conclusioni}.
~~Al~~ ^{Al} ~~viaggio~~ ^{viaggio} di Ulisse e anche una ^{gigantesca} ~~forma~~ ^{forma} festival, a stazioni.
~~Racchiuso~~ ^{Racchiuso} ~~un viaggio festival~~ ^{un viaggio festival} ~~elementi~~ ^{elementi} ~~ist. tol.~~ ^{ist. tol.}.
di un viaggio festival in una ~~forma~~ ^{forma} ~~romanzo~~ ^{romanzo}. L'idea
del libro intitolato Il For Pardo, la deriva le
prima cosa del lab del ~~critico~~ ^{critico}, e' stata allora.
questo dialogo:
Carliano (ville, p. 145) -



illeggere l'immaginazione.

C'ho allusioni decise d'editare una ^{pagandola} cosa, in soldo de
l'editore (feltr.) ^{lo} ~~subito~~ accettato d'anticiparsi. (L. 1000.000 ~~meno~~
le tasse). La cosa, molto grande, l'editore ha tolto a Palagano,
sull'Alt. modenese. Ci siamo vivuti un mese (luglio), ~~o~~
~~e tempo pieno~~. Per ~~anche~~ d'uil. ^{scritt} ~~scritt~~ collett. ha signific. questo:
de io lo ~~feltr.~~ preparato una schema gen.; che ci siamo modd:
viri le parti de libro a de ~~trascrivere~~; che ogni parte è
stata discussa ed eventualmente più volte rifatta (un
peccato morire e una stile comune accettato da tutti); che
un son ~~risolto~~ la ~~trascrizione~~ finale e l'ultima parte
dell'univers. philistino (ci interessava uno stile de l'ord
leggitale e comunicabile: e a questo scopo abbiamo ^{raccomandato} ~~feltr.~~ una
serie d'editare con una ~~parte delle~~ ~~opere~~ d'Palagano, e
~~abbiamo copiato~~ ~~parte~~ del ventino d'edit. d'Palagano).
Ho pensato al bon libro questi punti:

1 (un libro collettivo).

SCRITTURA DI GRUPPO.

IL TEATRO COME RICERCA DELLE NOSTRE RADICI PROFONDE. 1974.

~~Introduzione~~ ALLA SCRITTURA COLLETTIVA

Nel luglio 74 con ~~gli~~ studenti ~~del~~ ~~comitato~~ ~~del~~ ~~comitato~~ abbiamo affittato una casa a Polignano in un paese delle montagne molisane, Puglia. Dopo un mese abbiamo lavorato alla scrittura del libro Il Grillo Quadrato.

~~Fare teatro / fare scuola~~. 1974.

LIBRO
COLLETTIVO -
Libro teatro

~~Il teatro come ricerca delle nostre radici profonde~~

1. (scrittura collettiva)

Questo libro è stato scritto collettivamente: nasce da una pratica di teatro "a partecipazione" realizzata partendo dall'interno dell'"istituzione" universitaria, come sperimentazione teatrale che è insieme sperimentazione di ricerca condotta in gruppo.

2. (teatro di stalla)

Il gruppo che firma il libro è costituito dai partecipanti a un seminario (sul "teatro di stalla") guidato dallo studente ~~Remo Melloni~~ all'interno del mio corso di Drammaturgia 2, presso l'Istituto di Comunicazione e Spettacolo dell'Università di Bologna (DAMS). Abbiamo cercato di fare teatro e fare scuola integralmente e organicamente, a tempo pieno. Anche la scrittura collettiva del libro è stata uno dei momenti di questo fare teatro e fare ricerca.

3. (formazione di un gruppo)

Abbiamo cominciato nel '72-73 a lavorare intorno al rapporto fra teatro e informazione, progettando e realizzando un "teatrogiornale" di strada e di piazza in Bologna. È stato già questo un modo per uscire dall'Università e da un uso puramente "sperimentale" del teatro. Abbiamo lavorato soprattutto attraverso l'improvvisazione, su canovacci costruiti partendo dalle notizie

da qui →

del giorno, in una pratica che coinvolgeva noi e chi ci stava intorno, cercando il dialogo con le istanze di quartiere, imparando ad adattarci a qualunque situazione e a servirci di qualunque materiale —; provando a realizzare una pratica di partecipazione a lungo termine, in forma organica all'università e all'ambiente circostante.¹

La ricerca intorno al "teatrogiornale" ha costituito il laboratorio aperto per il nucleo che ha poi attuato, insieme con altri venuti in seguito, le azioni sul "teatro di stalla."

4. (dilatazione del teatro)

Il gruppo si è venuto così costituendo un bagaglio culturale comune attraverso la ricerca (tuttora in atto). Il "fare teatro" è una delle costanti di tale ricerca, che dal teatro prende le mosse: ma da un teatro diverso, dalle azioni che sono andate accumulando negli ultimi dieci anni anche nei contesti tradizionalmente più esterni al teatro, dai quartieri agli ospedali psichiatrici. E nel corso di queste azioni che il teatro si è venuto dilatando e ha investito territori nuovi, per profonda esigenza di interdisciplinarietà. Usato come strumento di ricerca, sonda, occasione per ascoltare (invece che come pura "esibizione," dimostrazione, cosa da vedere), si rivolge oggi insistentemente — e questo è ciò che è nuovo nel lavoro insieme a questo gruppo — all'antropologia, alla linguistica, all'etnologia, alla psichiatria, alla pedagogia: non però alla loro presunta sicurezza di "scienze," ma ai loro momenti di messa in discussione di se stesse: ai momenti cioè in cui, andando in crisi la scienza come tale, il lavoro dei singoli ricercatori ritrova il senso di un operare contraddittorio, cosciente delle sottilissime deformazioni con cui così sovente l'ideologia dominante maschera da scienza le proprie operazioni d'accumulazione.

5. (il teatro ricerca l'antropologia)

Il teatro ha bisogno dell'antropologia. Ma quale antropologia? Quella che ha chiara la "desolante certezza

¹ Questa fase del lavoro è documentata nel n. 25-26 di "Rendiconti" pp. 71-82.

↓ a 109.

che 20.000 anni di storia sono andati perduti" (Lévi-Strauss, *Tristi Tropici*), e afferma: "Non c'è più nulla da fare: la civiltà non è più quel fragile fiore che, per svilupparsi a fatica, occorreva preservare in angoli riparati di terreni ricchi di specie selvatiche, indubbiamente minacciose per il loro rigoglio, ma che permettevano anche di variare e rinvigorire le sementi. L'umanità si cristallizza nella monocultura, si prepara a produrre la civiltà di massa, come la barbabietola. La sua mensa non offrirà ormai più che queste vivande" (*idem*).

Se tale è il contesto che spazio ha il teatro — un teatro radicalmente diverso, davvero riformato e rivoluzionato — per contribuire a ritrovare e ricomporre, e nuovamente inventare, i fili di una comunicazione primaria, le condizioni minime perché la pluralità dei gruppi e delle culture riviva? È una delle domande che vengono rivolte al lettore.

6. (teatro come ricerca delle radici)

Il progetto è di un teatro, dunque, come viaggio verso le radici profonde di una cultura — la nostra, quella di chi ci sta accanto, quella che non conosciamo —; come itinerario verso le radici del nostro io e dell'ambiente dentro cui ci muoviamo. Ricerca e interrogazione, anziché risultato e risposta. La parte interna della maschera, anziché quella esteriore. Anche tenendo presente che "non solo il risultato, ma anche la via per giungervi fa parte della verità. La ricerca della verità deve essere vera essa stessa, che l'indagine vera è verità rivelata, e i singoli componenti di essa si fondono nel risultato" (Marx, *Werke und Schriften*, 1844). Non tanto e non solo il prodotto, dunque, ma prima di tutto il procedimento, il viaggio.

7. (l'origine del teatro)

Il viaggio verso le radici della propria cultura è però anche un viaggio verso l'origine del teatro, la sua forma primaria e povera di comunicazione elementare e plurima, immersa nell'immaginario, non in senso arcaico o arcaicizzante, ma totalmente presente nella contemporaneità. In questo senso la ricerca appare senza fine, e profondamente radicata nello specifico teatrale:

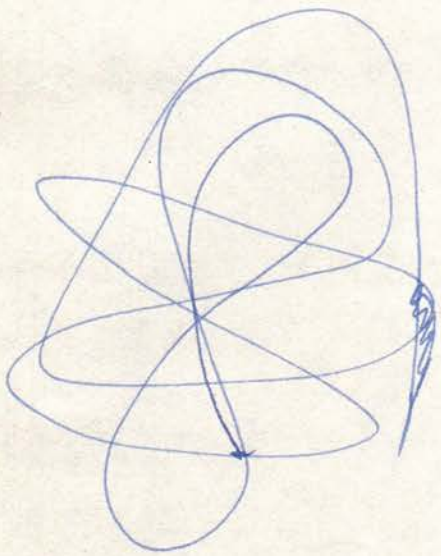
e il rapporto con l'antropologia diventa intrinseco e determinante.

8. (*l'uomo selvatico*)

Il *Gorilla Quadrumano* è il racconto collettivo di un breve capitolo di questo viaggio. Non va scambiato per una ricerca etnologica, né per un manifesto di rilancio della cultura subalterna. Proponiamo (questo sí: fa parte di una precisa scelta) di ascoltare in maniera corretta, in atteggiamento di reciproco scambio e non di puro *revival*, anche la cultura "faticata" dei nostri padri, il gran tesoro contraddittorio, male rivissuto o troppo mercificato, della lingua e della cultura dell'altra Italia.

Il lavoro qui documentato parte dall'ipotesi di una messa in relazione dell'università col territorio, dei giovani coi vecchi, del teatro (come partecipazione e dialogo) con i luoghi più lontani e decentrati — dove restano ancora, o si stanno riformando malgrado tutto, nuclei e forze estremamente vivi: forze che chi abita nei "centri di produzione culturale" quasi mai conosce: e che, se ha potere, per ignoranza o speculazione tende a distruggere.

L'azione teatrale, nelle sue varie fasi, è stata anche una ricerca d'ambiente, e si è venuta caratterizzando come "discesa" verso la cultura delle classi subalterne in relazione al *nostro* lavoro culturale (intorno alle possibilità esistenti oggi di creare nuove condizioni di aggregazione e di incontro collettivo e come ricerca nel campo capace di trasformare gli "studenti" in collaboratori e animatori, in intellettuali organici). La tematica del fantastico e dell'immaginario, di cui il *Gorilla* è stato pretesto e stimolo, si è rivelata assai ricca di implicazioni e sviluppi: non solo per ciò che riguarda le identificazioni e le proiezioni che il *Gorilla Gigante*, l'uomo selvatico, ha provocato, ma soprattutto per i colloqui che si sono aperti, e che continuano, con la gente che abbiamo incontrato.



Glencoe libri e
Astron.

EXTRA
EXTRA

GIULIANO SCABIA

~~XXXXXXXXXXXX~~

Opere e testi:

Padrone & Servo, Sciascia, 1968

All'improvviso & Zip, Einaudi, 1967

Scontri Generali, in Sipario, n. 282, ottobre 1969.

Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno, Einaudi, 1972.

Forse un drago nascerà, Emme, 1973

Teatro nello spazio degli scontri, Bulzoni, 1973

Il Gorilla Quadrmano (in collaborazione con gli studenti di

drammaturgia), Feltrinelli, 1974.

Marco Cavallo, Einaudi, 1976.

Spettacoli e azioni teatrali:

La fabbrica illuminata, per la musica di Luigi Nono, 1964, Venezia, La Biennale, 1966.

Zip Lap Lip Vap Mam Crep Scap Plop Trip Scap Scarp & la Grande Mam. Venezia, La Biennale, 1968, regia di Carlo Quartucci.

All'improvviso, evento teatrale, Torino, Teatro Gobetti, 1967, regia di Giuliano Scabia.

Interventi per la visita alla prova de L'Isola Purpurea di Michail Bulgakov, Milano, Piccolo Teatro, 1968, regia di Raffaele Maitino.

Progetti e azioni di strada, Milano, 1969.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Указом 1901 г. 1901 г.

Azioni di decentramento, Torino, ~~1969/70~~, Teatro Stabile, 1969/70.

~~XXXXXX~~ Quattordici azioni per quattordici giorni, Sissa (Parma), 1971.

Scontri Generali, Venezia, La Biennale, 1971, regia di Giuliano Scabia.

Forse un drago nascerà, Laboratorio aperto del Teatro Vagante, Teatro

Stabile dell'Aquila e Centri Servizi Culturali ISRS, ~~XXXXXX~~ Abruzzo,

1972.

Teatro in tempo pieno, in collaborazione con Ortenzia Mele, Puglia, Cas-

sano Murge, 1972.

Roberto Apulo

Marco Cavallo, Ospedale Psichiatrico di Trieste, 1973.

Laboratori di drammaturgia, Bologna, Università, 1972/1973.

1. Teatro giornale di strada e di piazza (Il segreto del pomodoro rosso),

1972/73.

2. Il Gorilla Quadrumano, 1974-1975 (Azioni del Gorilla Quadrumano:

1) Nascita del Gorilla gigante (durata: otto giorni); 2) Festa teatrale

del Gorilla Quadrumano a Novi di Modena col cantastorie e le ban-

diere; 3) Viaggio del Gorilla su un palcoscenico di 2500 kmq, Alto

Appennino reggiano (durata 12 giorni); 3) Il Gorilla Quadrumano nel

territorio del Petrolchimico (durata 3 giorni); 4) Resurrezione del

Brigante Musolino ad Acqualagna e sua presentazione alla città di

Fermo da parte del Gorilla Quadrumano (durata 2 giorni); 5) Visita

ai quartieri di Milano e alla Palazzina Liberty di Dario Fo (du-

rata 5 giorni); 6) Giro di Natale nell'Alto Appennino ~~M~~ reggiano

con l'Opera del Gorilla (durata 5 giorni); 7) Giro totale della

città di Pesaro e dintorni attraverso le nuove biblioteche decen-

trate cominciando dalla fabbrica Morbidelli (durata 6 giorni); 8)

Il Gorilla a mensa (57 interventi nelle mense aziendali di Bolo-

gnà); ~~XXXXXX~~; 9) Primo Maggio del Gorilla Quadrumano al quartiere

Pilastrò di Bologna a inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna

4645/43*

10) Grande Comedie du Gorilla Quadrumano dans le Bassin de Longwy

et a Nancy (durata 8 giorni);).

3. I burattini della casa gialla, 1976.

4. Musica di Maggio, 1977.

Il Teatro Vagante alla ricerca della vera storia. Mira-Venezia, La Bitten-
nale, WWWLaboratorio Internazionale, 1975.

Riti interni: 1976, Incontri di paesi. Aprile: Imboscata col paese di Bu-

sana al paese della Briglia che viene dalla Toscana per conoscere

gli emiliani; Settembre: Battaglia partigiana nel paese della Briglia

con vero bombardamento aereo di volantini di benvenuto e sorpresa fi-

nale degli emiliani; Dicembre: Opera delle 4 stagioni e contrasto

dell'anno vecchio e dell'anno nuovo, dalla Briglia a Busana; Giugno

1977: Vera storia fra le vacche di Fornolo insieme al paese di Bu-

sana, recita ~~XXXX~~ in gran parte all'improvviso in mezzo alle bestie

della nuova stalla sociale; Dicembre 1977: Opera del solex col racconto

del teatro e un mago.

Se ho un leone che mi mangia il cuor il Teatro Vagante a Barcola. Labo-

ratorio nel Centro di Salute mentale di Barcola per le strade con

l'equipe ~~XXXXXX~~ dell'Ospedale Psichiatrico di Trieste, settembre

1977.

4011

JUL 1992 9 AM 1070 10

• 1910-1911 •

Radiofonìa:

Fuga inseguimento & grande giardino, 1969.

Inizio del suono e del fuoco, 1971.

Commedia armoniosa del cielo e dell'inferno, 1972.

Il racconto del teatro, 1977.

Tempo Primo: Forse un drago nascerà.

Tempo secondo: Il cavallo azzurro.

Tempo terzo: Se ho un leone che mi mangia il cuor.

Tempo quarto: Viaggio con l'uomo selvatico. Il Gorilla Quadrumano.

Tempo quinto: Vera storia.

Tempo sesto: Pubblico ascolta quel che ti descrivo.

Tempo settimo: La stalla di fornolo e la poesia.

Tempo ottavo: Il paese di Cuccagna.

Tempo nono: Teatro notturno.

Tempo decimo: Fantastica visione.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

Donde se dice: En el año de 1510.

En el año de 1510.

En el año de 1510.

En el año de 1510.

En el año de 1510.

En el año de 1510.

1964

Opere e sc.

Pod. e sc. 1964

Art. int. e sc. 1967

Scritture. 1969. 5. 1969. 10. 1969

1972

Primo un libro - 1973

Primo libro di sc. 1973

Primo libro di sc. 1976

Primo libro di sc. 1976



①

La Grande Roma. Viterbo, la Biennale, 1965. in (pittura)
La Grande Roma. Viterbo, la Biennale, 1965. in (pittura)
La Grande Roma. Viterbo, la Biennale, 1965. in (pittura)

Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)
Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)
Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)

Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)
Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)
Art. importanti e scritte teatrali, Viterbo, 1967 in (pittura)



Tello in town thru in car on 8. Dec. Purple, common Purple. 4p+2 -
 Flaco Comelo. 3p. Bird. 4p. 1p. 5p. 1973 -

Flavio Comello. On David A. Ausubel 1913-

1. Teste Pirmar d. Tiro e d. Tiro - 1972/73.

3. 11 Invertebrata della zona galea - 1976.

Il Teatro Legato alla storia della nostra terra.

1976. Tuberose del pte d. Berrone

Balke, en vandringskunst over d.

Alpa deer in Japan - ~~California~~ e if

Il Vero Stato ha la voce di Morte. Dio.

Opera del Sole - Re nennt der Feind. 1971.

Le Fétich Lapante à Bourak. Se la un leure de un mure de
 mur. Information par le Road en un mure de l'opule de l'or
 P.N.L. or mure. jett. 1977 —



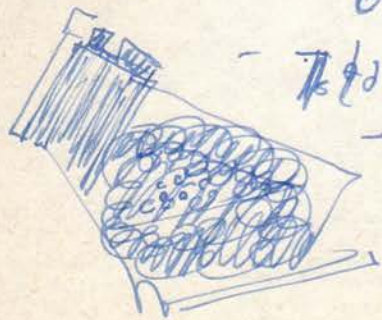
Radcliffe

Ingeniería y Arq. Residua. 1969 -

Principio del tiempo y del lugar. 1971 -

Quem. obra. del cielo e del inf. 1972 -

Ar. rescatat del feto. 1977





ONG * EXTRA STRONG

* EXTRA STRONG

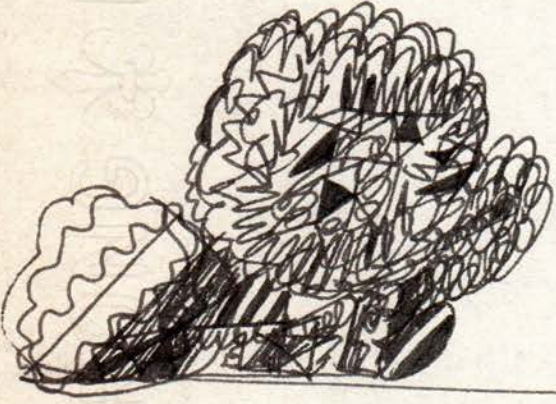
Opera da 12 mesi

Thema di Naggie

de i tota m'è tala m'è tala / de tati i m'è
igh. jano tati m'è tati, d'è jani tati // de m'è i
jati m'è tati di l'at tati, e de lo d'è tati m'è tati
p' tati d'è i tati m'è tati

per m'è tati a m'è tati

Schemi m'è tati e m'è tati
m'è tati



Gondole = l'equivo di un p'ello /
de m'è tati m'è tati m'è tati



d'è m'è tati m'è tati

de m'è tati m'è tati
de m'è tati m'è tati

INTRODUZ. a
m'è tati e i f'è tati



ЭНЦИКЛОПЕДИЯ

Вопросы и ответы
по истории

Вопрос: Кто из русских
царей был первым, кто
принял христианство?
Ответ: Креститель Руси
— князь Владимир.

Вопрос: Когда
было создано



Вопрос: В каком году
было основано
государство?

Вопрос: Кто из русских
царей был первым, кто
принял христианство?



Вопрос: Когда
было создано

Вопрос: Кто из русских
царей был первым, кто
принял христианство?

Deutsche Sprache

Introduktion & 1. Text, 2. Text

M. Bernsack 1921. Baller x

2. Text & Baller x

✓

2. Text & Baller /

La capitale de la ville (Paris)
est une ville très
importante //

7

EXTRA STRONG & EXT

11/7/02

Modello esistente e corpo relativo

Dice un bambino con cui gioca: Facciamo dei bambini di carta, togliamoli su la forbita. Togliamoli, diamoli. No togliamoli tu. E tu togliamoli un togli?

Perché togliamoli via, e i bambini devono essere fatti bene. Allora

In togli lui guai di briciole, e io rifaccio. D'accordo. No guai togliamoli

~~the girl bambino ha bisogno di un bambino sottobene~~

uomini di carta, dice de un e' copre. E' l'ordine togliamoli via un

modello diverso, relativo ma copre? ~~Almeno~~ O' di dire: guai di togliamoli

che noi togliamoli via: ~~che~~ chi gli aveva fatto togliamoli via, un

edno quello di noi togliamoli via. E ne bene con. I'mano comincia e

compra. No c'è sempre da guai di togliamoli via. Ma modello esistente d

informazione, e la teoria dell'apprendimento. In costruzione la perfezione

e la perfezione da tutta qui. Il modello perfezionato crea: dopo, per

perfezione, e non la perfezione, il dominio della forma. Ci può essere

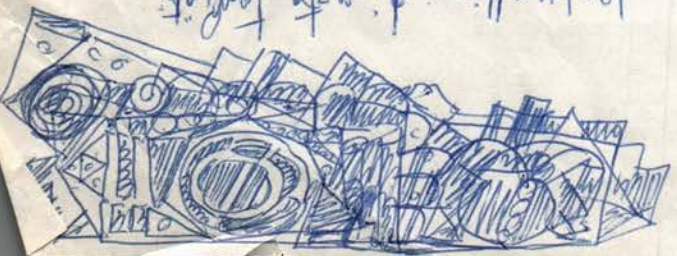
perfezione del tutto di noi della forma (nella perfezione), una esistenza

mente esistente del tutto di noi della forma, il corpo fisico.

E la perfezione o de tutto in forma? O tutto e tutto valore di

una perfezione de un n' esiste una?

de niente in: ne kato e il suo



10-11-1940

10-11-1940

10-11-1940

10-11-1940

De teatro piace desto di voi come sui
 orologio: ed le sue linee scultoree e
 misteriose, metamorfica, lacerante, variata. Spuma,
 lacerante, fu ~~ritornello~~ ritornello, e disegnatore
 centomila, addosso a' suoi. n. o. t. i. i. l. l. o.
 mondo di allusioni.
 (preziosi. per poco
 Enclima) -

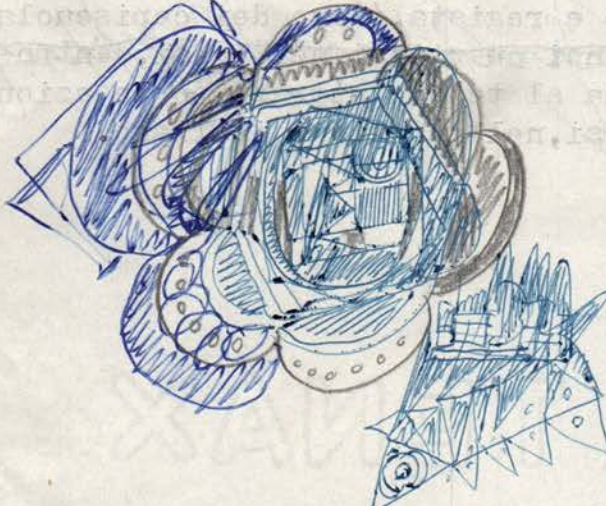


DIVINQUE DEL TEATRO

Fotografie per dilatazione del teatro:

1. giganti.
 2. nani burattini
 3. teatro vagante
 4. strumenti del comunicare: cantastorie, giornali murali, ecc.
 5. spazio:
 6. immagini della cronaca (es. Torino Corso Traiano)†
 7. fotografia e cinema:
 8. gesti del testo (Zip, Morte della Geometria, Isola Purpurea, Scontri Generali), e gesti della partecipazione;
9. il buone →

attivi in appello.



Giuliano Scabia, scrittore e regista, è stato l'iniziatore del teatro a partecipazione. Con i suoi interventi in ~~lunghe~~ quartieri, scuole, paesi, in varie città e regioni d'Italia e fuori d'Italia, ha introdotto una nuova ~~teatralità~~ idea del teatro.

Giuliano Scabia, scrittore e regista, è uno dei capiscuola del nuovo teatro. ~~Con le sue azioni nei quartieri, nei paesi, dentro la scuola.~~ Ha aperto una nuova strada al teatro attraverso le azioni nei quartieri urbani, ~~nei~~ nei paesi, nelle regioni italiane.

⑫ diploma del testatore - le oncie. p. m. l.
(Abbazie degli stolti)

↓
il numero dei p. m. l.

il testatore delle collette

Torchi: " Provo d. loro il vostro testatore le avete le mie
culla, la mia casa, la mia fortezza. Esse hanno sofferto,
per i loro tempi, ciò che ogni uno le diverse compagnie
testuali. Esse precedono e seguono il testatore d. carta e
il testatore d. stolo, con come offrono molti spunti ancora
utilizzabili per un futuro testatore di mano" (103)-

esse le
riducano nella
totalità!

perché avere ancora tutto questo

Fructo

Bachelard, L'architecture de l'espace.

Heidegger, Essai sur l'ontologie, alt. I°

Tutela del Testa

1) Il caso Collection

2) La commissione interna

3) il test e il cliente →
il processo →
il processo →
la staffa →

How do you feel about it?

1) 20-25-30-35-40-45-50-55-60-65-70-75-80-85-90-95-100

2) 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100

3) 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100

4) 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100

5) 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100

6) 10-20-30-40-50-60-70-80-90-100



1/2 istituz. delle università / si riforme...
 l'istitut. a n. 100.

2) Un punto per il testo = espressioni collegati.

3) Il testo e l'immagine.

4) il testo e il corpo collettivo —



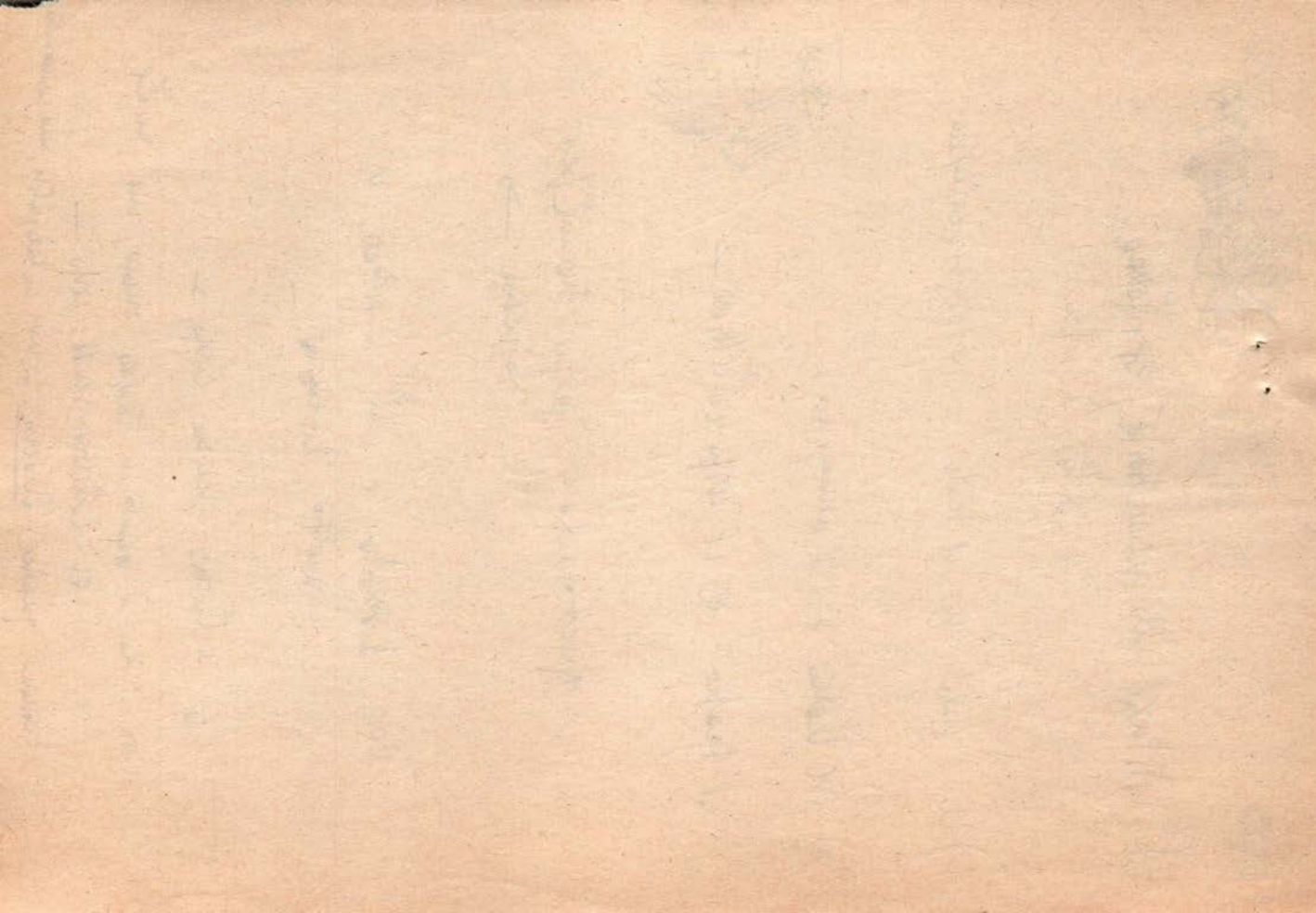
specificando: per la trasmissione
 propria →

— la diversità è un'opposizione di
 molte diversità —

— la collettività senza corpo —

non solo il bambino senza mani, ma tutti
 la collettività senza corpo —

o almeno quando diversi — una collettività, una comunicazione.





È molto difficile discendere a parole

cio di scrivere per comunicare.

diverse — capace, collettiva,

altres. ovviamente. /

queste.

non è traducibile, cioè le parole, presentate in

un disp. derivativo verbale —

i concetti della comunità. che in italiano si

verte quando una collettività si riunisce

non virtuale — e non vivendo in

un corpo collettivo in più vene.

comprendendo il senso delle comunicazioni.

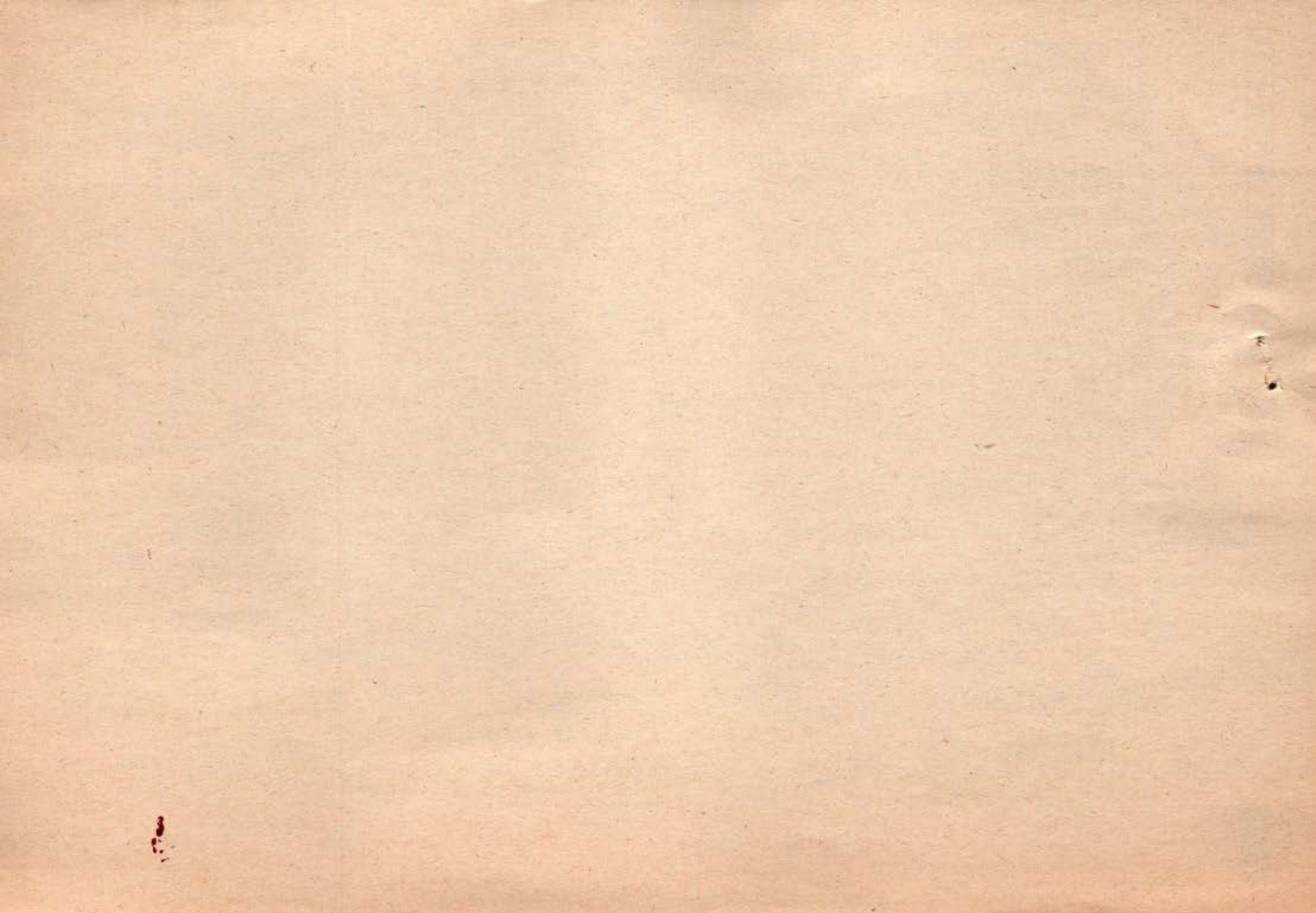
dentro un corpo collettivo. —



[Faint, illegible handwriting, likely bleed-through from the reverse side of the page.]

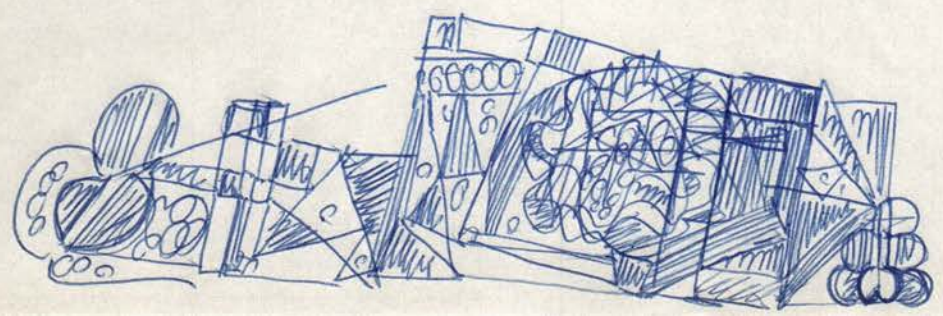
S.p.A. G. RUINI & FIGLIO





INTRODUZIONE

Consequenze



ogni anno mette in atto altre azioni. Alcune delle azioni
che lo rendono sempre presente un effetto a catena. In un
tutto gli effetti non far bene.

Nicola J. Ferro

ROMA TENAX

ROMA TENAX

C.M.FABRIANO



NASCITA DELL'ATTOR

NASCITA DELL'ATTORRE

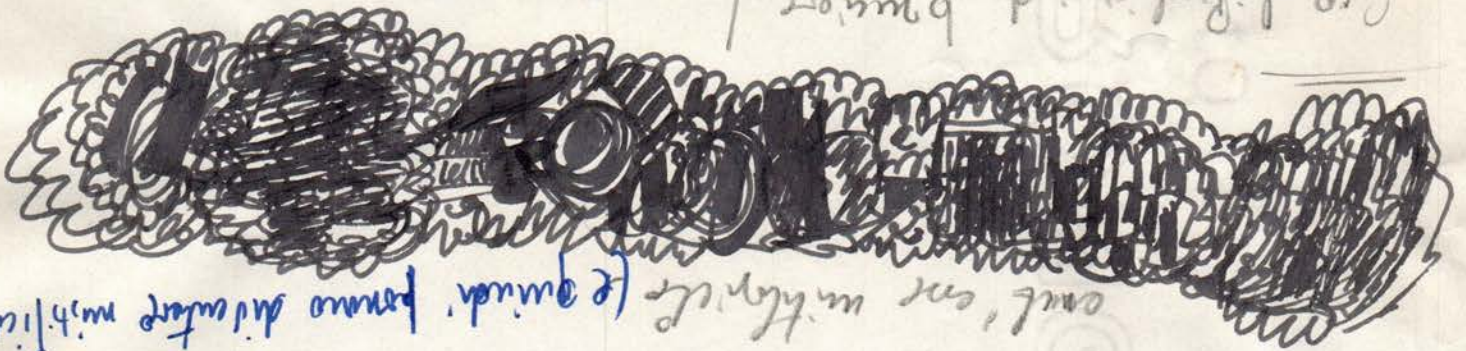
[Faint handwritten notes at the bottom of the page]

1000 1000 1000

riazze di un tempo per tanto/allu n. 5/

By order of the Court, this writ is granted.

...auf'ere unthylische (e quival' persona dicuntur mitificatione)



Cypripedium pubescens

17. Postea, de 9. 10. 1969

[illegible]

1. Plano (Nout)
 2. Gravim (de bincant)
 3. I. Pucchi d. Balder

Wiederholungs- und Vertiefungsfragen

EXTRA
STROG

C. M. FABRIANO

11/10/1911
11/10/1911
11/10/1911

(Indicate with arrow above)

INTELLIGENTE

1. Con dell'ingegno e di p.

preludio del Testa,
un testo come se fosse a una macchina
opettuale / dell'attore / e una non
autentica liberazione



2. La tua. Testa. cattiva. morte - A1 - B

anche il padre pensa cattiva. morte

3. mutazioni di linea (ad. s. attr. d. linee curve)
un gruppo molto di gusto armonico -

4. La linea e il risultato delle linee -

5. Affermazione. Regole al tempo. un'azione. una mutazione.



6 - linee del fuoco ->
7. p. plot. prof. / m. h.

8) relazione con i libri - rimandare a dip.

1. 1880-1885 (approx.) - 1880-1885 (approx.)
 2. 1885-1890 (approx.) - 1885-1890 (approx.)
 3. 1890-1895 (approx.) - 1890-1895 (approx.)
 4. 1895-1900 (approx.) - 1895-1900 (approx.)



5. 1900-1905 (approx.) - 1900-1905 (approx.)
 6. 1905-1910 (approx.) - 1905-1910 (approx.)

7. 1910-1915 (approx.) - 1910-1915 (approx.)
 8. 1915-1920 (approx.) - 1915-1920 (approx.)

9. 1920-1925 (approx.) - 1920-1925 (approx.)
 10. 1925-1930 (approx.) - 1925-1930 (approx.)

11. 1930-1935 (approx.) - 1930-1935 (approx.)
 12. 1935-1940 (approx.) - 1935-1940 (approx.)

13. 1940-1945 (approx.) - 1940-1945 (approx.)
 14. 1945-1950 (approx.) - 1945-1950 (approx.)
 15. 1950-1955 (approx.) - 1950-1955 (approx.)
 16. 1955-1960 (approx.) - 1955-1960 (approx.)



17. 1960-1965 (approx.) - 1960-1965 (approx.)
 18. 1965-1970 (approx.) - 1965-1970 (approx.)

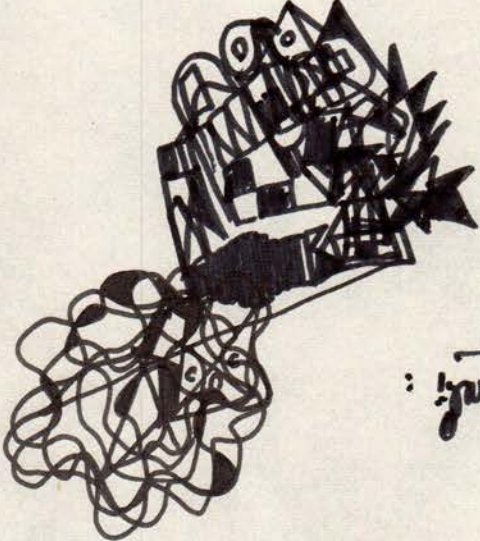
Robertson.

⑨



4. a. taking me. quahica. (

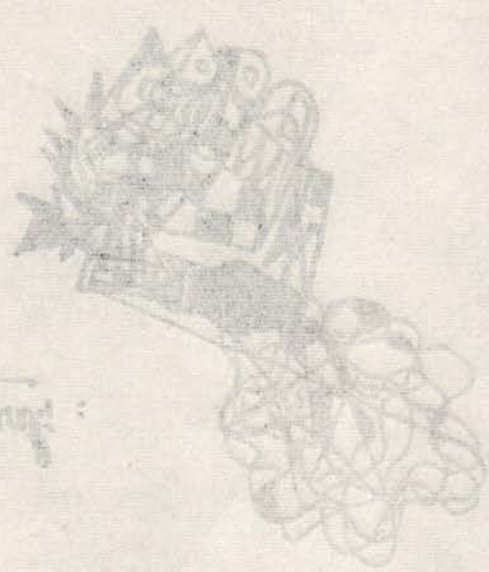
partecipazione



dog. ~~admission~~ with or without
if possible (i. d. d. d. d. d.)
p. 10)

(01.4)

(101)
 of [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]



(102) [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

(103) [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

(104) [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

(105) [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

(106) [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

[unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]

[unclear] [unclear] [unclear] [unclear]
 [unclear] [unclear] [unclear] [unclear]



a note in mind

Handwritten signature: *Handwritten signature*

-Roughly d.p.v. 1,000,000

al nato pastore. L'anno fa c'era la
la gente di qui.

visita gran fucchi. più per la valle. d'ammirazione. E poi
col. d. Lucio. la parte dove poco a poco. ~~meno~~
poco più poter, allora le città, e sono e dove poco

*allusion
de la source de cette
en fait de l'œuvre de
l'œuvre ?*

FOR

XANET AMOR

ONIAIRATIM



Geometric

R)

© K. K. A. R. D.

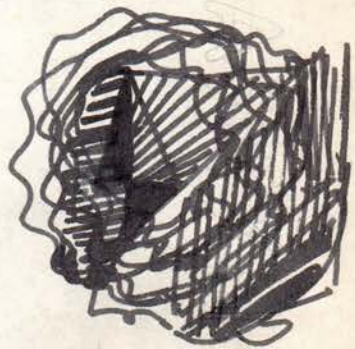
K. K. A. R. D. R. O. M. B. S. L.

Calcutta



Re Grande Bn. pout
L'initiative de BAICANT

La parole : un véritable moment
de la vie



VIA FLO COL BRIGANTE TUSOLINO

do il ruolo di valenza (tutto fatto) per le nostre missioni
e l'atteggiamento dell'intervento e tutto è stato dato del tutto al
stato che ha portato Rinaldo, tanto dal campo filloclonico d.

Campesino de Penha Mariana lo rappresenta la sua parte fuori
di un'occasione, da una foto di donna, da una foto:

- 1) nuova su lgt. vecchia nella versione "del Br. 1. An. 1970".
2) nuova sul rapporto tra lgt. vecchia e del Br. 1. An. 1970.
3) nuova su lgt. vecchia e su cartografia di Br. 1. An. 1970 e al.

- 4) niveau mi-élevé caractérisé par organes végétaux.
- 5) niveau du bioph. dure en l'ouest et Est-Nord-Est.
- 6) niveau mi-élevé, murailles de calcaire.

7) ~~examen~~ del relato por la figura de la cultura.

(Schäfer & Wolke) der Gr. Quadr. e. Linie e. Linie -
 (Länge & Breite) - (Länge & Breite)

g) Weder in Riemann'scher, noch in Lebesgue'scher Hinsicht, ist f integrierbar.

~~in relazione al Coniglio quadrumanus e a~~
Escher (cava), tra d. talli da uggare in Trilopie.

9) Myrtus + une "in. line" A. Stelle, entf. das
Ger. Quader, in Bergr. Mus. + Bezirke Leuc.





and further to the ...
 and further to the ...

... of the ...

... of the ...

... of the ...



... of the ...

... of the ...

... of the ...

GIANNI MARINIA

IL GORILLA QUADRUMANO presenta IL BRIGANTE MUSOLINO

e pone il problema della vera storia.

settembre - ottobre 1974

Una cerimonia teatrale

Dopo qualche mese di ricerche sulla storia e la leggenda di Musolino siamo andati a parlare con la gente di Acquafredda, nelle Marche, dove il famoso "brigante" venne arrestato il 9 ottobre 1901. Ci hanno portato al campo di Musolino, di proprietà della famiglia De Vincenzi, in località Farneta. Abbiamo chiesto alle famiglie che abitano nei pressi del campo di aiutarci a ricostruire la scena della cattura - e abbiamo dato a tutti un appuntamento per l'incontro con tutto il gruppo del Gorilla: incontro così annunciato: "Il 17 novembre, nel corso di una cerimonia teatrale, il Brigante Musolino verrà richiamato in vita ad Acquafredda, presso Cagli, sulla via d'Urbino, nel luogo dove fu casualmente e sventuratamente catturato".

Il 17 al campo di Musolino gli abitanti di Farneta e'erano tutti - siamo arrivati in corteo, coi nostri stand, coi gorilla giganti, con la statua grande di Giuseppe Musolino, coi teloni del cantastorie, le musiche. Sul palco dove Musolino venne arrestato abbiamo deposto la sua grande immagine. Il posto esatto ce l'ha mostrato la gente: ~~XXXXXXXXXXXXX~~ alla quale abbiamo spiegato la ricerca che stiamo conducendo. E dopo abbiamo rappresentato, in mezzo ai solchi, nel "gerchio magico" degli abitanti di Farneta, in una intensità indescrivibile, il Brigante Musolino, testo scritto ai primi del '900 da un braccante padano. Sul campo di Musolino, teatro in mezzo alle montagne, aperto da ogni lato, sulla via d'Urbino, è avvenuta dunque la prima mondiale del Brigante Musolino. Il rito teatrale più bello a cui mi sia capitato di prendere parte. Di critici teatrali non ce n'era neanche uno.

La ricerca della propria storia

Partendo dal testo che si faceva una volta nelle stalle abbiamo dato inizio alcuni mesi fa ad una ricerca che avrà la durata di circa due anni, in tutte le regioni d'Italia. Siamo già stati in Calabria, nelle Marche, nel Lazio. Dovunque di questo mitologico brigante (che in parte è anche un brigante sociale, secondo la descrizione di Hobsbawm) troviamo tracce, residui, favole, leggende, documenti. Un giorno a Roma un fotografo calabrese di 40 anni ci ha detto: "Io Musolino l'ho conosciuto" - "Quando?" - "Passava ogni giorno

STRONG

EXTRA STRONG

EXTRA STRONG

1991-1992

sotto casa mia, a Reggio Calabria. Gli ho parlato. E' morto nel 1956, nel manicomio di Reggio."

Alcuni di noi sono andati a Reggio Calabria, all'ospedale psichiatrico, dove il ricordo di Musolino è vivo. Sotto il mito del brigante abbiamo cominciato a ritrovare un uomo, costretto a diventare, alla fine, matto.

Stanno andati a Sante Stefano d'Aspromonte, paese natale di Musolino. Vol- ta gente vi ha il ricordo ancora di uno che ha agito secondo la legge - la legge dell'Aspromonte ⁶ e della Calabria? Secondo la norma non scrit- ta di questa legge (il diritto folklorico, come scrive un antropologo ca- labrese, Lombardi-Satriani) Giuseppe Musolino si è difeso al processo (Luca, 1902): un processo in cui psichiatria e fisiologia sono interve- nute compatamente. E' tutta la scuola lombrosiana che si muove: per con- dannare Musolino ad essere o criminale o matto. Medicina & psichiatria ⁸ Potere.

Quelli del gruppo che sono stati in Aspromonte ci hanno portato, inciso su nastro, un messaggio: Dite agli emiliani che siamo lieti che si occupi- no della nostra storia e di uno di noi. - Come può incontrarsi la cultu- ra di due regioni lontane, attraverso il teatro e la ricerca sulla vera storia? Da qui noi che attualmente lavoriamo in Emilia, intorno all'universi- ta di Bologna (va detto però che siamo di tutte le parti d'Italia, e molti sono meridionali) vogliamo dire ai calabresi e alla gente di Sante Stefa- no che il dialogo ^{non vogliamo} continuare, perché molte cose abbiamo da ca- pire e molte da dire.

La figura di Musolino, il suo mito, sotto il quale poco a poco ritroviamo l'uomo, il devante, il ~~XXXXXX~~giustiziere, il calabrese che rifiuta di essere giudicato in tribunale con l'abito del carcerato; in cui in ogni momento sentiamo la tensione alla dignità umana; questa figura ci fa da guida verso una rilettura della storia d'Italia dal 1200 ad oggi. Il gorill- la quadrumano (è il personaggio principale) - ^{l'uomo solitario} ~~l'uomo solitario~~ ^{non} ~~presente~~ ^{presente} ~~il~~ ^{il} ~~Brigante~~ ^{Brigante} di storia che abbiamo preparato prima del ~~musolino~~ ^{musolino} ~~presente~~ ^{presente} ~~il~~ ^{il} ~~Brigante~~ ^{Brigante} Musolino e pone il problema della vera storia.

Vera storia

Vera storia è il titolo di un ^{tema} ~~tema~~ in ottava rima che ci è stato donato

tema

1870



...

...

...

...

...

...

o. R. etnie diverse da quelle di cui parlava il libro

a Vaglie, frazione di Ligonchio, nell'alto Appennino reggiano (Emilia), durante un lungo intervento del Goria Quadrumano, andando di casa in casa, di frazione in frazione. Vi si narra la vera storia della Resistenza nell'alta valle del Secchia: vi è nominato ogni partigiano, ogni morto, ogni sconfitta, ogni vittoria. L'ha scritto Amilcare Veggi, un mercante ambulante di Vaglie, nel 44-45. Ce l'ha donato sua figlia. Noi portavamo il Goria, in ogni luogo in cambio ci hanno comunicato qualcosa, canti, poesie, magari favole, frammenti di storia, musiche: a Vaglie ci hanno portato il loro poema epico. I giovani questo poema non lo conoscevano: allora siamo andati a leggerlo nelle scuole, nelle piazze, dappertutto. Vera storia è la più bella e popolare poesia sulla Resistenza che abbiamo letto. Vorremmo che tutti gli italiani la conoscessero. Vi troverebbero fra l'altro descritte le prime imprese del goliarda Remo Orlandini, braccio destro di Borghese:

Il nove sera

Giunse quasi quel serpe col veleno

che porta il nome di "Brigata nera":

nelle case costoro senza freno

entravano rubando quel che vi era;

il capobanda era Remo Orlandini

col grado di "maggiore" degli assassini.

La "vera storia" (e quanti agguati ha tutto ciò con la discussione sul romanzo storico e sulla forma romanzo, sulla forma narrativa in prosa o in versi, sul teatro, documenti eccetera) è dunque un modo narrativo (popolare primario) dovunque andiamo ma, romanzo, canzone, teatro, racconto) popolare primario. Dovunque andiamo e chiediamo notizie su Musolino, ad esempio, qualcuno si fa avanti e ci dice: Ecco, questa è la vera storia di Musolino. Ed è su queste indicazioni che, attraverso il teatro (attraverso cioè una serie ininterrotta di visite, comunicazioni, scambi tra diverse culture, partendo dal luogo in cui siamo attualmente radicati, la padana), andiamo portando qualcosa e raccogliendo qualcosa: cioè andiamo dialogando con frammenti e residui della cultura dei nostri padri - di quella parte che ci preme non perdere, che vogliamo caricarci sulle spalle. Ecco uno degli argomenti che stanno a cuore al Goria Quadrumano insieme ad alcuni altri: quello dell'organizzazione culturale di base oggi, in forme naturalmente diverse da quelle del passato; il rapporto università territorio / insieme a quello dell'organizzazione culturale di base, del rapporto organico tra università e territorio (il lavoro che da due anni portiamo avanti a Bologna è una forma di partecipazione realizzata dentro l'università), dell'uso del teatro come

[Faint, mostly illegible text in the upper section of the page, possibly containing a list or series of entries.]

[Faint, mostly illegible text in the middle section of the page.]

[Faint, mostly illegible text in the lower section of the page.]

[Faint, mostly illegible text at the bottom of the page.]

ricerca ininterrotta, del dialogo quasi sempre deformato tra cultura alta e cultura subalterna. Cultural, le diverse class. e unformanti.

Il teatro come fiducia e scambio

Un vecchio contadino di Farneta, Indio Dante, quando siamo arrivati era diffidente: Cosa ci raccontate su questo Musolino? Io so la vera storia. - Nel corso della "cerimonia" piano piano il suo atteggiamento è cambiato: alla fine dell'apoteosi sul campo ha detto: Vi ringrazio perché ho visto che avete rispettato il ricordo. - E' stato a lungo con noi, insieme all'altra gente. Ci ha raccontato gli ultimi momenti di Musolino: Al suo posto, condannato innocente, avrei fatto lo stesso, ci ha detto. Eppure il mito narrato nel testo di stalla era una "vera storia" abbastanza diversa da quella tramandata da Indio Dante, che ~~presto cominciamo a trovare a Farneta~~

Ad Acquafredda paese (Farneta ne è una frazione), in piazza, abbiamo rappresentato un altro Musolino, per burattini, con grande partecipazione. E alla fine, dalla folla, un vecchio di 80 anni, Delitto De Simon, ha chiesto di parlare: Io, quando Musolino è stato preso, avevo 5 anni - vi voglio raccontare la vera storia di come è stato preso. C'era una donna che sposata che aveva in paese un amante, il quale era sorvegliato dal marito, e perciò i carabinieri stavano all'erta...

Musolino ha i caratteri tipici del mito. Fra mito e storia si incunea il teatro, reggendo sulle spalle, come stimolo, l'immagine profonda del brigante socialista: Robin Hood, Il Passatore, Lampiao, Musolino...

Da Acquafredda siamo saliti a Fermo: inaugurare una rassegna nuova, Fare Comunicazione, pensata da Italo Moscati insieme ai giovani fermati - intelligentemente gestita dai giovani e voluta dall'assessorato alla cultura del comune. Abbiamo agito per una giornata intera, dalle dieci del mattino alle due di notte, in tutta la città - con comunicazioni, interventi, assemblee, dibattiti, cantastorie, burattini, pupazzi giganti, canzoni: un incontro creativo, con vari momenti, anche, di teatro puro, rigoroso. Anche qui qualcosa ci è stato dato: un "gioco di Musolino", bellissimo, che i ragazzi facevano fino a una quindicina d'anni fa: un poema in sonetti sul famoso brigante Mastriani, in dialetto fermiano, scritto nel 1911 da Gaetano Galassi; i fogli volanti creati da un gruppo di giovani fermati.

EXTRA S

EXTRA S

EXTRA S

EXTRA S

1844

1844

accettati soprattutto dopo che hanno visto che eravamo bravi a fare teatro nel modo più semplice e povero: cioè quando hanno visto che Il Gorilla Quadrupane era uno spettacolo degno di essere visto. Solo dopo la III "prova" del stima del teatro (dopo cioè averci messi alla prova nelle nostre capacità tecniche) è scattato realmente lo scambio - ci hanno mostrato cioè il loro teatro, le loro poesie, la loro cultura, la loro storia. Il dialogo cioè è nato non sulla spontaneità, ma sulla base della ricerca e della fatica creativa.

ПЛАНО

EXTRA STRONG * EXTRA STRONG * EXTRA STRONG




 To get a better understanding of the world, we should look at it from a different perspective.

1

no, alle Relazioni Liberty, da Don
ii. rec. Tor. C'è qualche cosa per
Mugolino non ~~non~~ non è una
non ha nulla, un t. d. alla.
Progetto di Puntini con i testi

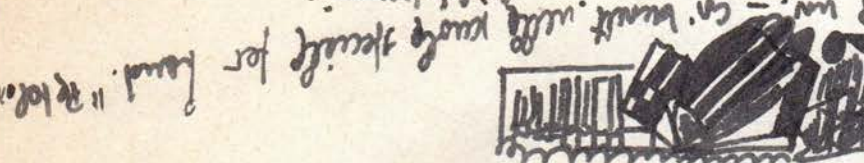
ato care pune / un pu-
tutur
unpututur
e unpututur

* An' mawone e w' gunde in
n' w' n' hie, alle live all

Tutto dice. ~~Il~~ Io so con l'esperienza
per E anche i miei compagni

por E anche i miei compagni
no delle Trade, da loro, e altri

It was criticized, for a number of



[Faint handwritten notes at the bottom of the page, possibly bleed-through from the reverse side.]

mat. d. n. l'iv. d. arc. quando
pull. tector., del Teatro nuovo, dal
quanto Oppiano. Trepano un rind.

EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21 EXTRA 21

Gonella si muove a lato (siamo diviso, il luffiano tiene

vare persone). Si ~~si~~ tiene il primo piano in una

ruota per di leuwin. Landi algha, a l'ist il luffiano. Gio

improvvisazione con burlina, e in un i mettere a giocare

i bichi - Gilda e' amato, a l'ist luffiano. Fagette

di tenere (che non ~~non~~ tenere) della d'licche di tenere:

raccontare tutto il corpaccio / trovare un uchi. luffiano, un

un uchi. uchi di tenere / ma i uchi. sono in metawork.

il luffiano tiene sempre qualcosa di mutato / e mutato e' anche

il luffiano di luffiano, per un per luffiano. L'immagine

del luffiano e' quella luffiano / ecco dunque

la necessita di andare ~~luffiano~~ (luffiano) se uchi di

volante luffiano nelle uchi: fatto per essere anche

mentre ~~luffiano~~ cio che e' avvenuto per e' immagine

delle memorie e se present) -

1. luffiano. De luffiano alle uchi luffiano. delle luffiano

Nella luffiano a luffiano: 2 uchi, alle uchi d' luffiano

2. luffiano. 27 uchi - luffiano alle 150 ore nelle uchi luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano. luffiano

en un ci invent. Teneo pi- larer. ne teneo ber jour.
e quest. uand. Re ore macede un folt mure. Prestando

Publio due nition (opre) / cminiano a polare del
band. nition. Reception ie band. nition. Ce en lorum

un vil. de lundre del nio per due aloro, diu, e
tare deuo lat de uat. Re ci lu mde poffe alle ciuit,

to bouda glar fur lorum: it fur lorum / da ore una lorum
d'aura / de due uellum dell'etudio. Ce lition in

inbryk, e pl la dolo de pull. un curo lorum: o
de purn. tation di quione, ma di quelluno de ore

Reo ie tuo pto e ore folt exlor de it. For
tote il bouda e glar. Dillite dition. C'e une

cofere lution - come te la figure di lition font olt
cutto in un uelle. ault. p, lorum, in quier

de bap. Reioe uento e toundat onlunt. An e
un une figure lorie. Re ingent / lorum, ault per me,

La pte delle glar nition. Soe cor par apigo
il fogliamento e l'impetio toundat (purn) / lorum /

predicato di lition / quando un ome un la dult.
Purne lition? hore nte la lition d.

Cor une opur purn, per la lition.
Inuentor ie mto. lione (an ce lort: mto d.

Muglio, mame. de- Regio cor, 1956) + purn.

KONG X EXTRA STRONG X EXTRA STRONG

part d. voir : ces se calculent de l'ajouté in

~~we ne. ge die allgmeine de la lectione e la~~

your body / or we made neither well (or do).

Parall.: G. pichayana Mue. Arg. - *gymnium*

in there = we have the date 17e de Polonoie. He is coming.

linoleum, olio - decido di fare le fiamme. con la R. per la fiamma

~~Also let him (with a receipt) take the King's letter to the Duke
of Devonshire (the Duke of Devonshire has a receipt for it)~~

~~polymers~~ have per se shade, at wall line, 'harden, etc. :
significant: Ingressive for gent (e' denature). Also you list a

gipant: Injektion (e.g. gent (e.g. domine). Also see first

Da heuristische. E' un kind mundmüdig. k'oppe or

in Theorie. X nachher noch ergänzt da alle Jahre um 100
abnahme,

oblique, Ayl. obs. from pido if centering. Cl. c' e' n' oblique.

JK unter h'la phara, kungo. Pheasant hat zu meist
lunlich. in Trau alle Reliquie. In dem der Jung + lnt.

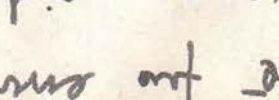
interior, no students; entire dormitory. I mark 7: follow interest.

infers, no student; either denigrates. I mark the former infers.

infers, no student; either denigrates. I mark the former infers.

Ergebnisse zusammen auch alle gleich: 4.79,
hauk un unterfane e un ~~fast~~ ordetlo hennatio.

alla Polonaise - da e - Thelma. Adieu.
 n - la d'ave di Milano entre un un;
 E i giorni, che n fa lo tirare e l'ultima volta
 in Milano, ~~una~~ ~~poppi~~ come l'acqua come un
 dicono d'essere.

la città fu annoverata. Teato della città. La città è
teato teatrum, n. digressio (per l'uso / e' acqua del teato)
n. nichilum dicto di un - una non teato d. us.). Allusionem
dicta una sede longissima ~~e se qui~~ d.
 ~~grazie~~ per il - e con tutti. carissimi

Preparato per 11/11/45
mgn 4/4/45, 18/11/45

1944/1945

Teatro d. Lettere

GORILLA AL GIRO DELL'ANNO ovvero del lavoro culturale decentrato

1) Il teatro, il opera, i contadini e i montanari

Col gruppo del Gorilla siamo tornati per 4 giorni nei territori dell'alto Appennino reggiano, sotto Natale - a portare gli auguri in forma "teatrale". Abbiamo preparato un'opera di buon augurio, fatta di frammenti di maggio, di berenate, di strofe di uno spettacolo che si faceva fino al 50 nelle campagne del ferrarese. Il veci (ce l'ha comunicato uno che lo recitava, Caviochi), di pezzi fatti da noi e liberamente modulati. Abbiamo preparato l'opera in piazza Santo Stefano a Bologna, e siamo poi saliti sulla montagna, in collaborazione con l'Amministrazione Provinciale di Reggio Emilia. L'incontro di Natale (XXXXXX) era la terza volta che tornava sulla montagna (si proponeva i seguenti scopi: 1) leggere insieme alle popolazioni i capitoli del libro XXXXX Il Gorilla Quadrumano che le riguardavano, mettendo in moto una specie di libro teatro, rivivendo e rididando i momenti vissuti insieme e ricordati nella nostra cronaca; 2) mettere le basi per un nostro ritorno a maggio o comunque in primavera; 3) proporre ad ogni frazione o paese di preparare qualcosa (teatro, scrittura, cinema, videotape), per il periodo del nostro ritorno, anche come scambio con gli spettacoli su Masolino che porteremo (ma ci hanno chiesto tutti di ripetere anche il Gorilla); 4) verificare quali fermenti erano germogliati dopo il primo giro del Gorilla sulle montagne, e vedere se qualcosa era nato.

2) La forma teatrale della partecipazione

Abbiamo trovato una realtà che ha superato ogni nostra aspettativa. Ci siamo trovati intorno, di nuovo, i paesi interi. In 4 giorni abbiamo avuto dieci incontri, o spettacoli assembleari, a Ramiseto, Fornolo, Succiso, Cervarezza, Busana, Cinqueterzi, Ligonchio, Vaglie, Costa de Grassi. Dovunque abbiamo portato qualcosa, e qualcosa ci è stato dato. A Fornolo, ad esempio, nell'Osteria di Luciano Masini ci hanno recitato e cantato un contrasto (il contrasto del prete e del contadino Damiano). A Busana ci hanno preparato una bellissima serata teatrale, con agguato e "imbosca-

~~4) Il Gattillo, la metropoli, le 150 ore, e la Battaglia di~~

L'ultima sera che siamo stati alla Palazzina della Comune di Dario Ro, poi che c'era Cuccia Busacca (era venuto quasi tutte le sere: nel suo repertorio di cantastorie c'è anche la storia di Giuseppe Musolino) gli abbiamo dedi-
cato lo spettacolo Il Brigante Musolino: e poi a lui e ai compagni della Co-
munne abbiamo regalato la nostra Canzone del Petrolchimico (inventata sulla st-
oria che ci ha raccontato un compagno che lavora al Petrolchimico di
Porto Marghera). Allora in risposta Cuccia Busacca è venuto su e ha detto
come solo lui sa la morte dell'altare. Un'orribile lezione di gestualità
e chiara, capace di comunicare il senso di tutte le parole, si-
cilliane attraverso il segno del teatro: gestualità e poesia grandissime
illuminata dalla coscienza di classe. E subito dopo un altro ci ha portato
qualcosa, un giovane parente di Giuseppe Musolino: una presenza inaspetta-
ta e insieme alcune notizie nuovissime sulla vera storia del suo amato
parente.

l'ideale e la fine, mezzo fine, mezzo e poi tutto
coscienza di bene, modo di far tutto

GIULIANO SCABIA

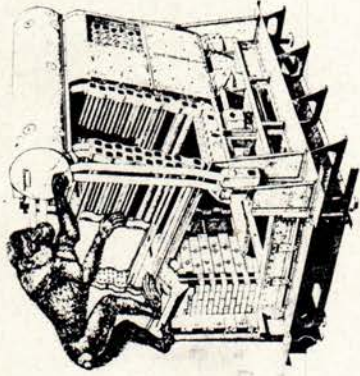
Un lavoro di base, come vari gruppi stanno da tempo sperimentando, è possibile anche nel segregati quartieri della grandi città. La parte più viva e organica del lavoro di decentramento è anzi questa. Ed è su questi temi che il Gorilla tra qualche tempo tornerà nel territorio di Porto Marghera, nel comune di Mira, dove è già stato all'inizio dell'estate. Ed è con tutti gli argomenti elencati, e con altri (come quello del dialogo tra momenti universali delle diverse culture regionali), che ~~il Gorilla~~ ^{si appresta ad affrontare una tematica più vasta,} facendo tesoro delle indicazioni emerse nei luoghi dove è andato e soprattutto nei luoghi dove è ritornato. Perché il tipo di teatro che vade proponendo con questo gruppo è qualcosa di nuovo (non più soltanto uno strumento di esibizione, ma soprattutto uno strumento di ascolto: e allora il teatro va in cerca dell'antropologia, della linguistica, dell'etnologia e ne cerca l'unificazione, l'interdisciplinarietà), ogni incontro e ogni scontro permettono di aprire un nuovo territorio, un nuovo frammento nel cammino di ricostituzione profonda delle collettività della loro autonomia identitaria.

REPORT OF THE

COMMISSIONERS OF THE
LAND OFFICE
IN RESPONSE TO A RESOLUTION
PASSED BY THE HOUSE OF REPRESENTATIVES
ON JANUARY 10, 1890
RELATIVE TO THE
LANDS BELONGING TO THE
UNITED STATES
IN THE TERRITORY OF ARIZONA
AND THE TERRITORY OF NEW MEXICO
AND THE TERRITORY OF COLORADO
AND THE TERRITORY OF ILLINOIS
AND THE TERRITORY OF INDIANA
AND THE TERRITORY OF KENTUCKY
AND THE TERRITORY OF LOUISIANA
AND THE TERRITORY OF MISSISSIPPI
AND THE TERRITORY OF ALABAMA
AND THE TERRITORY OF GEORGIA
AND THE TERRITORY OF FLORIDA
AND THE TERRITORY OF CALIFORNIA
AND THE TERRITORY OF TEXAS
AND THE TERRITORY OF OKLAHOMA
AND THE TERRITORY OF NEBRASKA
AND THE TERRITORY OF KANSAS
AND THE TERRITORY OF MINNESOTA
AND THE TERRITORY OF WISCONSIN
AND THE TERRITORY OF IOWA
AND THE TERRITORY OF MISSOURI
AND THE TERRITORY OF ARIZONA
AND THE TERRITORY OF NEW MEXICO
AND THE TERRITORY OF COLORADO
AND THE TERRITORY OF ILLINOIS
AND THE TERRITORY OF INDIANA
AND THE TERRITORY OF KENTUCKY
AND THE TERRITORY OF LOUISIANA
AND THE TERRITORY OF MISSISSIPPI
AND THE TERRITORY OF ALABAMA
AND THE TERRITORY OF GEORGIA
AND THE TERRITORY OF FLORIDA
AND THE TERRITORY OF CALIFORNIA
AND THE TERRITORY OF TEXAS
AND THE TERRITORY OF OKLAHOMA
AND THE TERRITORY OF NEBRASKA
AND THE TERRITORY OF KANSAS
AND THE TERRITORY OF MINNESOTA
AND THE TERRITORY OF WISCONSIN
AND THE TERRITORY OF IOWA
AND THE TERRITORY OF MISSOURI

Settimana teatrale del "Gorilla Quadrumano" a Pesaro

Il « Gorilla »
tra le
macchine
a Bologna



Il teatro e il fuoco

di Giuliano Scabia

La Lettera n. 2 del Gorilla Quadrumano (il giornale del gruppo) in occasione dell'intervento a Pesaro, comincia così: « Cari pesaresi, il Gorilla Quadrumano si tratterà per una settimana nella vostra città. Nella nostra ricerca siamo partiti da alcuni testi che si rappresentavano una volta nelle stalle, scritti da contadini per contadini — e ne abbiamo verificato la grandissima forza e vitalità. Abbiamo cominciato un viaggio di conoscenza —

trali di strada, a farci conoscere, siamo saliti sul monte sopra il paese, nella sera. Alle 20,30 abbiamo acceso le fiaccolle. Alle 20,45, un quarto d'ora prima dell'inizio dello spettacolo, abbiamo cominciato a scendere in lungo corteo. Al centro i musicisti che suonavano una marcia appositamente preparata, poi il Gorilla Gigante, lo stendardo del cantastorie, i fuochi. Mano a mano che scendevamo ci veniva per i pendii incontro la gente. Prima i ragazzi, poi un po' più ansimanti gli adulti. Quando siamo stati in basso, in fondo alla valletta, c'era già una folla, richiamata dal suono e dal fuoco. Allora, entrando in paese (e la gente c'era

operatori delle biblioteche che il comune (di sinistra) aveva intenzione di aprire in 6 o 7 punti decentrati della città. Ero stato invitato a tenere una lezione sul teatro, e invece di parlare da solo avevo portato il gruppo del Gorilla ancora in formazione. Avevamo mostrato i primi 4 atti del Gorilla Quadrumano, e avevamo parlato della ricerca in atto. Ora gli operatori li trovavamo all'opera, inseriti nelle biblioteche aperte da pochi mesi. Con loro e coi responsabili della cultura per il comune (Francesco Sorlini, Sandro Mandelli, Alberico Mignucchi, Massimo Dolcini) abbiamo preparato l'intervento capillare in 6 luoghi diversi, dentro e fuori città. Il consiglio operaio di una fabbrica in lotta, la Morbidelli, ci ha proposto di cominciare l'intervento dalla fabbrica. Ci hanno dato i loro volantini e quelli del padrone. Sulla base dei volantini e dei racconti degli operai abbiamo preparato una canzone e un quadro da cantastorie: una piccola forma recitata e cantata come strumento d'incontro con la fabbrica e d'informazione dalla fabbrica alla città (come ci avevano chiesto gli operai). La canzone comincia così:

*La crisi vien dal mare?
Vien dal vicino oriente?
Cosa bisogna fare?
Non c'è da fare niente?*

Ogni strofa è intervallata da frammenti di volantini. Fatta per strada, col suo fondale, la canzone diventa un'opera. Quando siamo arrivati a Pesaro la lotta della Morbidelli era appena conclusa: allora gli operai ci hanno proposto di completare la canzone insieme: ecco la chiusa fatta con loro: « (parlato) Davanti alla minaccia che si estende la solidarietà con gli operai della fabbrica, la Confindustria e Morbidelli sono costretti a chiudere la vertenza e a concedere quello che gli operai hanno chiesto, anche per evitare che per la prima volta il sindaco, il presidente della Provincia e le forze politiche della città entrino in una fabbrica di Pesaro per partecipare ad una assemblea di operai in lotta.

*(cantato)
La vera storia è questa:*

del paese. Gli abbiamo fatto un pezzo del Gorilla, e poi con tutti siamo andati per le strade e in tutte le case ad avvertire dello spettacolo della sera.

Abbiamo incontrato Tommaso Angelini, uno dei fondatori del partito comunista, e più tardi, nella cooperativa, ci siamo fatti raccontare la storia di Villa Fastigi e di Tommaso e degli altri, durante il fascismo, nella Resistenza e dopo. Mentre i compagni raccontavano, in base a quello che dicevano, Giuliano Scabia ha scritto questa canzone, che poi abbiamo musicato insieme:

LA VERA STORIA DI VILLA
FASTIGGI

*Abbiamo incontrato stasera
al paese di Villa Fastigi
un capitolo di storia vera
e dei partigiani i prodigi.*

*In paese abbiamo incontrato
il compagno Tommaso Angelini,
uno che il partito ha fondato:
con noi c'erano tutti i bambini.*

*Tutti qui han fatto i partigiani:
le donne portavano in cassetta
le armi nei luoghi più lontani:
alla mensa mangiavano in fretta*

*i vecchi e i giovani partigiani:
a Villa Fastigi era perfetta
la resistenza degli italiani:
e Fastigi l'aveva ben stretta.*

*Oggi continua la vera storia:
ce l'hanno stasera raccontata:
di Tommaso e degli altri la gloria
noi qui vogliamo sia ricordata.*

L'abbiamo dedicata alla gente di Villa Fastigi, che è venuta in massa allo spettacolo e ha continuamente applaudito. Non dimenticheremo certo l'incontro straordinario di ieri nella casa del popolo. E' stato anche questo un modo per ricordare Pompilio Fastigi, comunista e partigiano morto in combattimento ».

*Risposte d'occasione
e teatro continuo*

Non dimenticheremo certo l'incontro straordinario di ieri nella casa del popolo. E' stato anche questo un modo per ricordare Pomilio Fastigi, comunista e partigiano morto in combattimento».

Risposte d'occasione e teatro continuo

Canzoni come quella sopra riportata hanno un valore d'occasione. Probabilmente per chi è fuori dall'atmosfera di comunicazione che si crea attraverso azioni, suonano assai diverse da come percepite in situazione. Ma la poesia d'occasione vive dell'avvenimento, e il suo valore sta nel gesto con cui viene portata e vissuta. Questa d'altra parte è stata la forma di tutto l'intervento a Pesaro (e di tutti gli interventi a partecipazione che da alcuni anni vado progettando e realizzando): il teatro non si è limitato alla presentazione degli spettacoli, ma è stato tutto: un tempo continuo, in atto fin da un mese prima dell'inizio dell'intervento, coi primi sopralluoghi, con l'attività organizzativa degli operatori di Pesaro, con le ricerche portate avanti nelle biblioteche e nei doposcuola del tempo pieno in vista del nostro arrivo, discusse e concordate con gli operatori e le maestre; con un prologo, la canzone della Morbidelli, e un gran finale, la fiaccata notturna, gran teatro in tutto lo spazio. E' stata questa globalità e continuità dell'azione che ha permesso di realizzare un flusso ininterrotto di tensione comunicativa, con immediatezza e semplicità, sempre e dovunque, con gruppi di persone che ci hanno seguito ogni giorno. La partecipazione, l'entusiastica risposta del pubblico agli spettacoli, l'apertura di uno spazio per un ritorno più lungo e più organico, sono stati anche frutto del lavoro intelligente, capillare, di decentramento reale e concreto che, fra mille difficoltà, gli operatori del comune hanno svolto prima e durante l'intervento. Il lavoro culturale in atto a Pesaro dunque, al di là del successo teatrale ottenuto dal Gorilla, va indicato come esemplare, e come segno di un grande fermento in atto in tutte le Marche.

venienza e a concedere quello che gli operatori hanno chiesto, anche per evitare che per la prima volta il sindaco, il presidente della Provincia e le forze politiche della città entrino in una fabbrica di Pesaro per partecipare ad una assemblea di operai in lotta.

(cantato)

La vera storia è questa:

la crisi certo c'è,
ma come in una festa
in cui molto tocca al re:
il poco poi che resta
dovrebbe andare a te
a men che dalla testa
togliamo le insegne al re.

A Novilare, piccola frazione sui monti, i ragazzi ci hanno preparato rime di benvenuto e hanno accettato di portare in piazza, e farlo vedere ai genitori, uno spettacolo per burattini da loro inventato (la loro vita in paese). Abbiamo risposto facendo *Il Gorilla* a stazioni, andando davanti a tutte le case. La stessa sera, in un'altra frazione (Candelara), in risposta al *Brigante Musolino* i giovani ci hanno presentato una tarantella danzata a dieci, e la scena centrale di uno spettacolo fatto da loro, di gran successo, *Celest e Marietta*, molto costruito sui tipi del paese. Si è realizzato così, di giorno in giorno, uno scambio continuo. E ciò che abbiamo ricevuto abbiamo cercato di comunicarlo subito di nuovo, recitando, cantandolo, dicendolo e anche scrivendolo sul *Foglio Volante*, un quotidiano pubblicato ogni giorno. Ecco una parte del *Foglio Volante* distribuito alla popolazione di Pozzo Alto e Pozzo Basso (dove i ragazzi ci avevano preparato degli spettacoli e due interessanti ricerche di ambiente sulle fiabe e la storia del posto ricostruito attraverso le testimonianze dirette).

Foglio Volante: la vera storia di un luogo

«Cara gente di Pozzo Alto e Pozzo Basso, in questo meraviglioso giro per i quartieri e le frazioni di Pesaro ieri siamo stati a Villa Fastigi. Alle 15 ci aspettavano tutti i bambini e i ragazzi

tro i musicisti che suonavano una marcia appositamente preparata, poi il Gorilla Gigante, lo stendardo del cantastorie, i fuochi. Mano a mano che scendevamo ci veniva per i pendii incontro la gente. Prima i ragazzi, poi un po' più ansimanti gli adulti. Quando siamo stati in basso, in fondo alla valletta, c'era già una folla, richiamata dal suono e dal fuoco. Allora, entrando in paese (e la gente c'era tutta), sull'aria della marcia abbiamo cominciato a cantare, diretti da Aldo Silillo:

Un messaggio ci hanno mandato:

ci hanno detto che quando verrà
nella notte dentro un agguato
il Gorilla qualcun prenderà.

Il Gorilla col fuoco scendendo
porta un messaggio di libertà:
col suo passaggio le porte aprendo
la buona ventura a tutti dà.

O cara gente di Cattabrighe
sugli spiedi il Gorilla non va:
come il mare contro le dighe
ogni agguato si spezzerà.

Dopo è successo di tutto. Come negli altri quartieri (e come già a Natale nel territorio dell'Alto Appennino reggiano), la gente, in risposta al nostro intervento e agli spettacoli, aveva preparato delle risposte. Ci hanno portato quella sera fra l'altro dei canti appena raccolti (di filandere, di mietitura) che entreranno in uno spettacolo, ci hanno letto un contrasto (in forma di *zirudella*) di Pasqualon, lo straordinario e quasi a tutti ignoto cantastorie di Pesaro, allievo del romagnolo Giustino Villa.

Si è concluso così provvisoriamente il teatro continuo di una settimana a Pesaro, per noi viaggio alla conoscenza di una città, per gli operatori delle biblioteche uno scoprire fisicamente la partecipazione di massa, un venire a contatto di colpo col potenziale pubblico dei lettori (e del teatro).

Preparazione di un intervento: il lavoro decentrato

Col gruppo cravamo già stati a Pesaro nell'aprile del '74 per un intervento breve durante il corso di formazione degli

«Cari pesaresi, il Gorilla Quadrumano si tratterà per una settimana nella vostra città. Nella nostra ricerca siamo partiti da alcuni testi che si rappresentavano una volta nelle stalle, scritti da contadini per contadini — e ne abbiamo verificato la grandissima forza e vitalità. Abbiamo cominciato un viaggio di conoscenza — mediante il teatro — di città, paesi, regioni italiane. In ogni luogo abbiamo portato qualcosa, e ricevuto qualcosa. Anche l'intervento a Pesaro vuol essere un capitolo di questo viaggio (che cercheremo di documentare attentamente): un capitolo in cui sarà per noi importante soprattutto conoscere la vita, i problemi, le ricerche e le lotte, la cultura di cui la vostra città e il suo territorio sono intessuti. Il primo incontro con Pesaro avrà luogo lunedì 3 all'interno della fabbrica Morbidelli, durante la mensa».

Fare teatro è anche ascoltare: il messaggio del fuoco

Fare teatro è anche rispondere a degli stimoli, a degli inviti, a delle sollecitazioni. Durante l'intervento a Pesaro una sera abbiamo trovato davanti all'albergo un messaggio: Stia attento, caro Scabia, vi si diceva, perché a Cattabrighe (il quartiere dove sabato 8 doveva chiudersi l'intervento) al suo Gorilla succederà qualcosa. Trappole. Trabocchetti. Il messaggio era anonimo. Avevamo incontrato una rispondenza di massa in tutti i quartieri e le frazioni, una partecipazione incredibile. Dall'ultimo dei quartieri ci si preparava una «sfida» ultima, giocosa e teatrale. Davanti all'edificio del Consiglio di quartiere al mattino del sabato abbiamo trovato un cartello: Questa sera alle 21 col Gorilla Quadrumano ci faremo gli spiedini. Attaccato a un balcone c'era anche un gran Gorilla di cartone. Abbiamo allora deciso di fare un intervento partecolare, a sorpresa, in risposta allo stimolo provocazione che ci veniva proposto.

Abbiamo preparato 20 fiaccole, abbiamo studiato i sentieri per arrivare in quartiere dalla collina e, dopo essere andati nel pomeriggio di casa in casa ad avvertire la gente, a fare brevi scene tea-

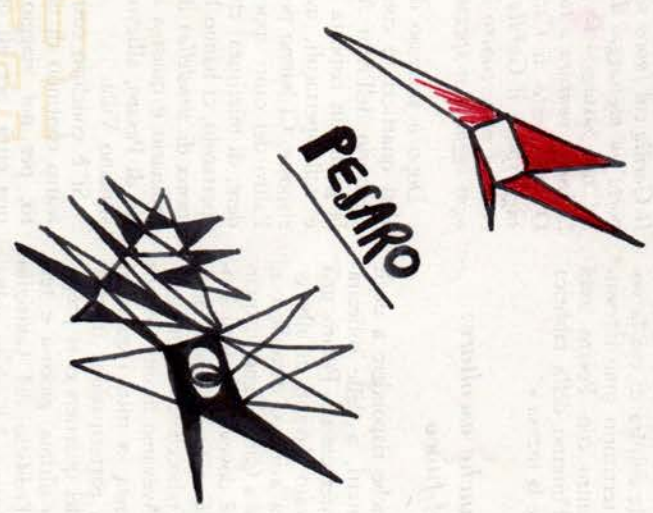
...the ... of ...



...the ... of ...

...the ... of ...

...the ... of ...



*Forlign
Lionel*

~~Giuliano SCABIA~~

Per Riuscito

Cons.
15 marzo 1974



IL TEATRO E IL FUOCO

negare

La Lettera n.2 del Gorilla Quadrumano (il giornale del gruppo) in occasione dell'intervento a Pesaro, comincia così: "Cari pesaresi, il Gorilla Quadrumano si tratterrà per una settimana nella vostra città. Nella nostra ricerca siamo partiti da alcuni testi che si ~~xxxxxx~~ rappresentavano una volta nelle stalle, scritti da contadini per contadini - e ne abbiamo verificato la grandissima forza e vitalità. Abbiamo cominciato un viaggio di conoscenza - mediante il teatro - di città, paesi, regioni italiane. In ogni luogo abbiamo portato qualcosa, e ricevuto qualcosa. Anche l'intervento a Pesaro vuol essere un capitolo di questo viaggio (che cercheremo di documentare attentamente): un capitolo in cui sarà per noi importante soprattutto conoscere la vita, i problemi, le ricerche e le lotte, la cultura di cui la vostra città e il suo territorio sono intessuti. Il primo incontro con Pesaro avrà luogo lunedì 3 all'interno della fabbrica Morbidelli, durante la mensa."

Fare teatro è anche ascoltare: il messaggio del fuoco

Fare teatro è anche rispondere a degli stimoli, a degli inviti, a delle sollecitazioni. Durante l'intervento a Pesaro una sera abbiamo trovato davanti all'albergo un messaggio: Stia attento, caro Scabia, vi si diceva, perché a Cattabrighe (il quartiere dove sabato 8 doveva chiudersi l'intervento) al suo Gorilla succederà qualcosa. Trappole. Trabocchetti. Il messaggio era anonimo. Avevamo incontrato una rispondenza di massa in tutti i quartieri e le frazioni, una partecipazione incredibile. Dall'ultimo dei quartieri ci si preparava una "sfida" ultima ~~xxxxxx~~, giocosa ~~xxxx~~ e teatrale. Davanti all'edificio del Consiglio di quartiere al mattino del sabato abbiamo trovato un cartello: Questa sera alle 21 col Gorilla Quadrumano ci faremo gli spiedini. Abbiamo allora deciso di fare un intervento particolare, a sorpresa, in ~~xxx~~ risposta allo stimolo-provocazione che ci veniva proposto.

Abbiamo preparato 20 fiaccole, abbiamo studiato i sentieri per arrivare in quartiere dalla collina e, dopo essere andati nel pomeriggio di casa in casa ~~pad~~ avvertire la gente, a fare brevi scene teatrali di strada, a farci conoscere, siamo saliti ^{monte} ~~sul monte~~ sopra il paese, nella sera. Alle 20,30 abbiamo acceso le fiaccole. Alle 20,45, un quarto d'ora prima dell'inizio dello spettacolo abbiamo cominciato a scendere in lungo corteo.

for River/ 15 March 1974

15 March 1974

Report

K. W. A. v. S. J. 5

Al centro i musicisti che suonavano una marcia appositamente preparata, poi il Gorilla Gigante, lo stendardo del cantastorie, i fuochi. Mano a mano che scendevamo ci veniva per i pendii incontro la gente. Prima i ragazzi, poi un po' più ansimanti gli adulti. Quando siamo stati in basso, in fondo alla valletta, c'era già una folla, richiamata dal suono e dal fuoco. Allora entrando in paese (e la gente c'era tutta), sull'aria della marcia abbiamo cominciato a cantare (diretti da Aldo Sisillo): "XXXXXXXXXXXXX"

Un messaggio ci hanno mandato:
ci hanno detto che quando verrà
nella notte dentro un agguato
il Gorilla qualcuno prenderà.

Il Gorilla col fuoco scendendo
porta un messaggio di libertà:
col suo passaggio le porte aprendo
la buona ventura a tutti dà.

O cara gente di Cattabrighe
sugli spiedi il Gorilla non va:
come il mare contro le dighe
ogni agguato si spezzerà.

Dopo è successo di tutto. Come negli altri quartieri (e come già a Natale nel territorio dell'Alto Appennino reggiano), la gente, in risposta al nostro intervento e agli spettacoli aveva preparato delle risposte. Ci hanno portato quella sera fra l'altro dei canti appena raccolti (di filandere, di mietitura) che entreranno in uno spettacolo, ci hanno letto un contrasto (in forma di zirudella) di Pasqualon, lo straordinario e quasi a tutti ignoto cantastorie di Pesaro, allievo del romagnolo Giustiniano Villa.

Si è concluso così provvisoriamente il teatro continuo di una settimana a Pesaro, per noi viaggio alla conoscenza di una città, per gli operatori delle biblioteche uno scoprire fisicamente la partecipazione di massa, un venire a contatto di colpo col potenziale pubblico dei lettori (e del teatro).

Preparazione di un intervento: il lavoro decentrato

Col gruppo eravamo già stati a Pesaro nell'aprile del '74 per un intervento breve durante il corso di formazione degli operatori delle biblioteche che il comune (di sinistra) aveva intenzione di aprire in 6 o 7 punti decentrati della città. Ero stato invitato a tenere una lezione sul teatro, e invece di parlare da solo avevo portato il gruppo del Gorilla ancora in formazione. Avevamo mostrato i primi 4 atti del

Gorilla Quadrumano, e avevamo parlato della ricerca in atto. Ora gli operatori li trovavamo all'opera, inseriti nelle biblioteche aperte da ~~xxxx~~ ~~xxxx~~ pochi mesi. Con loro e coi responsabili della cultura per il comune (Francesco Sorlini, Sandro ~~xxxxxx~~ ~~xxxxxx~~ Mandelli, Alberico Mignocchi, Massimo Dolcini) abbiamo preparato l'intervento capillare in 6 luoghi diversi, dentro e fuori città. Il consiglio operaio di una fabbrica in lotta, la Morbidelli, ci ha proposto di cominciare l'intervento dalla fabbrica. Ci hanno ^{dati} ~~mandato~~ i loro volantini e quelli del padrone. Sulla base dei volantini e dei racconti degli operai abbiamo preparato una canzone e un quadro da cantastorie: una piccola forma recitata e cantata come strumento d'incontro con la fabbrica e d'informazione dalla fabbrica alla città (come ci avevano chiesto gli operai). La canzone comincia così:

La crisi vien dal mare?
Vien dal vicino oriente?
Cosa bisogna fare?
Non c'è da fare niente?

Ogni strofa è intervallata da frammenti di volantini. Fatta per strada, col suo fondale, la canzone diventa un'operina. Quando siamo arrivati a Pesaro la lotta della Morbidelli era appena conclusa - allora gli operai ci hanno proposto di completare la canzone insieme: ecco la chiusa fatta con loro: "Davanti alla minaccia che si estenda la ~~xxxx~~ solidarietà con gli operai della fabbrica, la Confindustria e Morbidelli sono costretti a chiudere la vertenza e a concedere quello che gli operai hanno chiesto anche per evitare che per la prima volta il Sindaco, il Presidente della Provincia e le forze politiche della città entrino in una fabbrica di Pesaro per partecipare ad una assemblea di operai in lotta.

La vera storia è questa:
la crisi certo c'è,
ma come in una festa
in cui molto tocca al re:
il poco poi che resta
dovrebbe andare a te
a men che dalla testa
togliam le insegne al re.

A Novilara, piccola frazione sui monti, i ragazzi ci hanno preparato ~~me di benvenuto~~ ~~me di benvenuto~~ e hanno accettato di portare in piazza, e farlo vedere ai genitori, uno spettacolo per burattini da loro inventato (la loro vita in paese). Abbiamo risposto facendo Il Gorilla a stazioni, andando davanti a tutte le case. La stessa sera, in un'altra frazione (Candelara), in risposta al Brigante Musolino i giovani ci hanno presentato una tarantel-

lla danzata a dieci, e la scena centrale di uno spettacolo fatto da loro di gran successo, Celest e Marietta, molto costruito sui tipi del paese. Si é realizzato così, di giorno in giorno, uno scambio continuo. E ciò che abbiamo ricevuto abbiamo cercato di comunicarlo subito di nuovo, recitandolo, cantandolo, dicendolo e anche scrivendolo sul Foglio Volante, un quotidiano pubblicato ogni giorno. Ecco una parte del Foglio Volante distribuito alla popolazione di Pozzo Alto e Pozzo Basso (dove i ragazzi ci avevano preparato degli spettacoli e due interessanti ricerche d'ambiente sulle fiabe e la storia del posto attraverso le testimonianze dirette).

Foglio Volante: la vera storia di un luogo

"Cara gente di Pozzo Alto e Pozzo Basso,

In questo meraviglioso giro per i quartieri e le frazioni di Pesaro ieri siamo ~~arrivati~~ stati a Villa Fastiggi. Alle 15 ci aspettavano tutti i bambini e i ragazzi del paese. Gli abbiamo fatto un pezzo del Gorilla, e poi con tutti siamo andati per le strade e in tutte le case ad avvertire dello spettacolo della sera.

Abbiamo incontrato Tommaso Angelini, uno dei fondatori del Partito Comunista, e più tardi, nella Cooperativa, ci siamo fatti raccontare la storia di Villa Fastiggi e di Tommaso e degli altri, durante il fascismo, nella resistenza e dopo. Mentre i compagni raccontavano, in base a quello che dicevano, Giuliano Scabia ha scritto questa canzone, che poi abbiamo musicato insieme:

LA VERA STORIA DI VILLA FASTIGGI

Abbiamo incontrato stasera
al paese di Villa Fastiggi
un capitolo di storia vera
e dei partigiani i prodigi.

In paese abbiamo incontrato
il compagno Tommaso Angelini,
uno che il partito ha fondato:
con noi c'erano ~~xxxxxx~~ tutti i bambini.

Tutti qui han fatto i partigiani:
le donne portavano in carretta
le armi nei luoghi più lontani:
alla mensa mangiavano in fretta

i vecchi e i giovani partigiani:
a Villa Fastiggi era perfetta
la resistenza degli italiani:
e Fastiggi l'aveva ben stretta.

~~xxxx~~

Oggi continua la vera storia:
ce l'hanno stasera raccontata:
di Tommaso e degli altri la gloria
noi qui vogliamo sia ricordata.

L'abbiamo dedicata alla gente di Villa Fastiggi, che é venuta in massa al-
lo spettacolo e ha continuamente applaudito: Non dimenticheremo certo l'in-
contro straordinario di ieri nella casa del popolo. E' stato anche questo
un modo per ricordare Pompilio Fastiggi, comunista e partigiano morto
in combattimento."

Risposte d'occasione e teatro continuo

Canzoni come quella sopra riportata hanno un valore d'occasione. Proba-
bilmente per chi é fuori dall'atmosfera di comunicazione che si crea at-
traverso azioni come quella descritta in queste pagine, suonano ~~xxxxxx~~
assai diverse. Ma la poesia d'occasione vive dell'^{avvenimento} ~~occasione~~, e il suo
valore sta nel gesto con cui viene portata e vissuta. Questa d'altra par-
te é stata la forma di tutto l'intervento a Pesaro (e di tutti gli inter-
venti a partecipazione che da alcuni anni vado progettando e realizzan-
do): il teatro non si é limitato alla presentazione degli spettacoli, ma
é stato tutto: un tempo continuo, in atto fin da un mese prima dell'inizio
dell'intervento, coi primi sopralluoghi, con l'attività organizzativa de-
gli operatori di Pesaro, con le ricerche portate avanti nelle biblioteche
e nei doposcuola del tempo pieno in vista del nostro arrivo, discusse e
concordate con gli operatori e le maestre; con un prologo, la canzone del-
la Morbidelli, e un gran finale, l'fiaccolata notturna, gran teatro in
tutto lo spazio. E' stata questa globalità e continuità dell'azione che
ha permesso di realizzare un flusso ininterrotto di tensione comunica-
tiva, con immediatezza e semplicità, sempre e dovunque, con gruppi di per-
sone che ci hanno seguito ogni giorno. La partecipazione, l'entusiastica
risposta del pubblico agli spettacoli, l'apertura di uno spazio per un
ritorno più lungo e più organico sono stati anche frutto del lavoro in-
telligente, capillare, di decentramento reale e concreto che, fra mille
difficoltà gli operatori del comune ~~xxxxxx~~ hanno svolto prima e du-
rante l'intervento. Il lavoro culturale in atto a Pesaro dunque, al di
là del successo teatrale ottenuto dal Gorilla, va indicato come esem-
plare, e come segno di un grande fermento in tutto le Marche.

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

26

27

28

29

30

31

32

33

34

35

36

37

38

39

40

41

42

ALBERTA

43

44

45

46

47

48

49

50

51

52

53

54

55

56

57

58

59

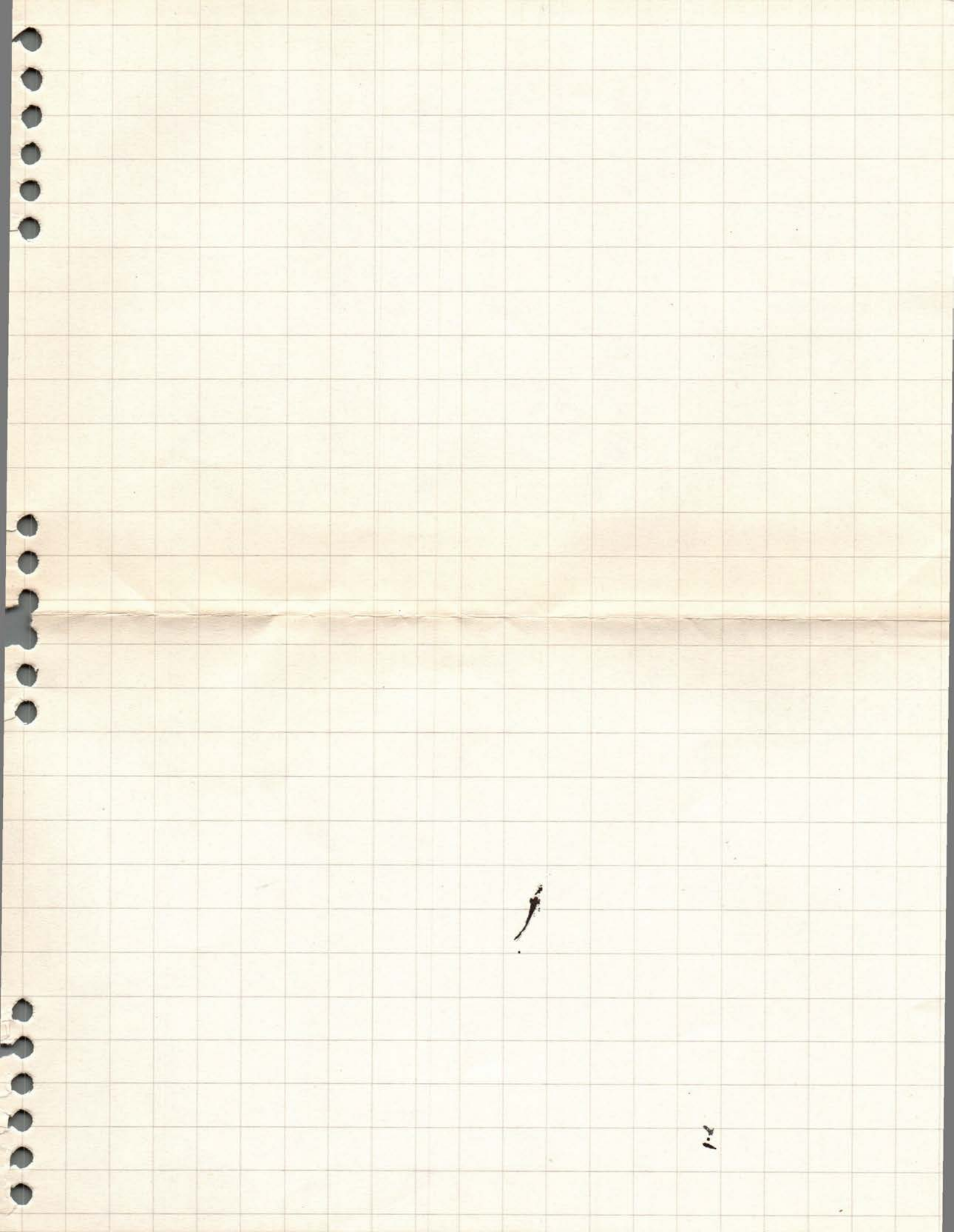
60

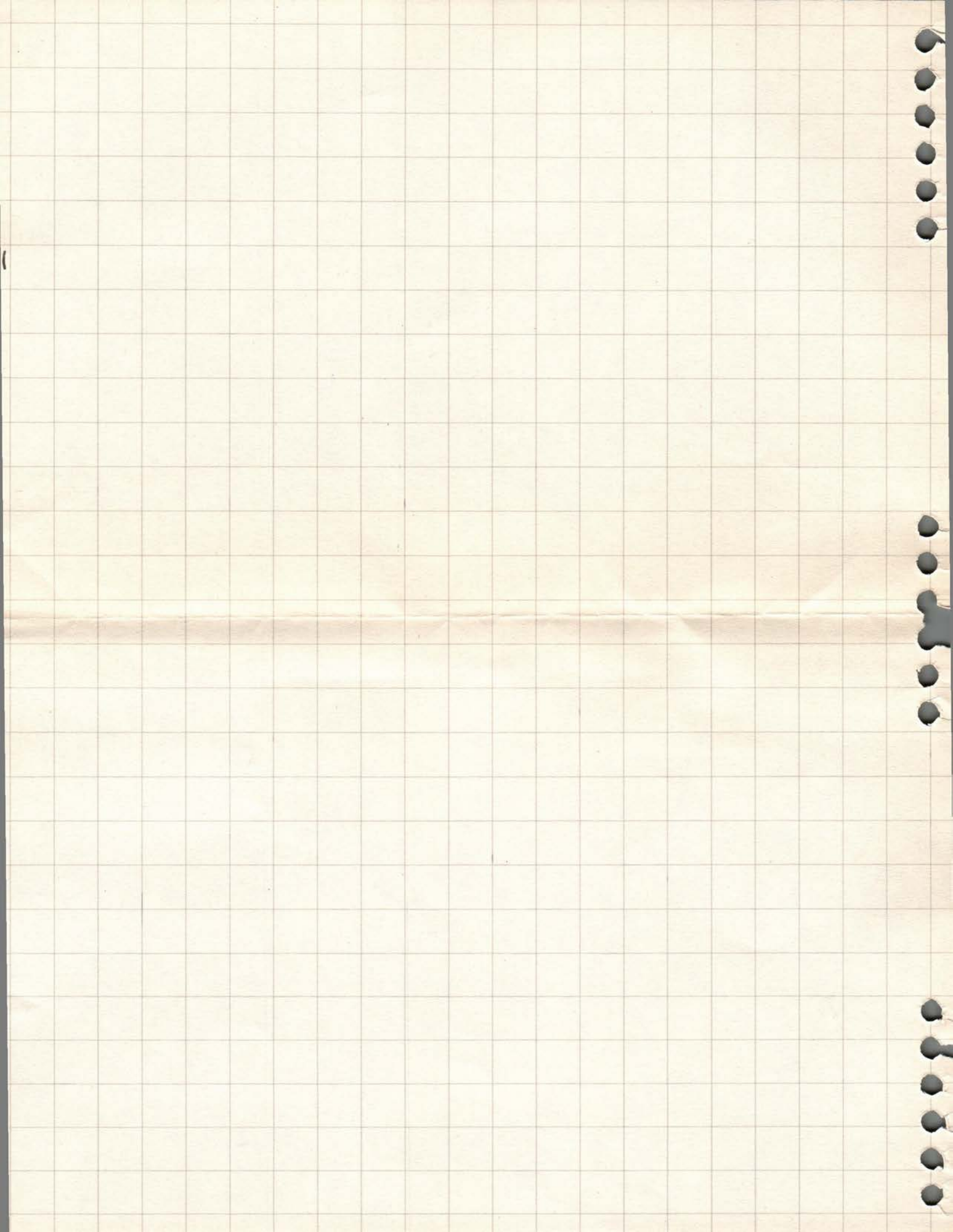
61

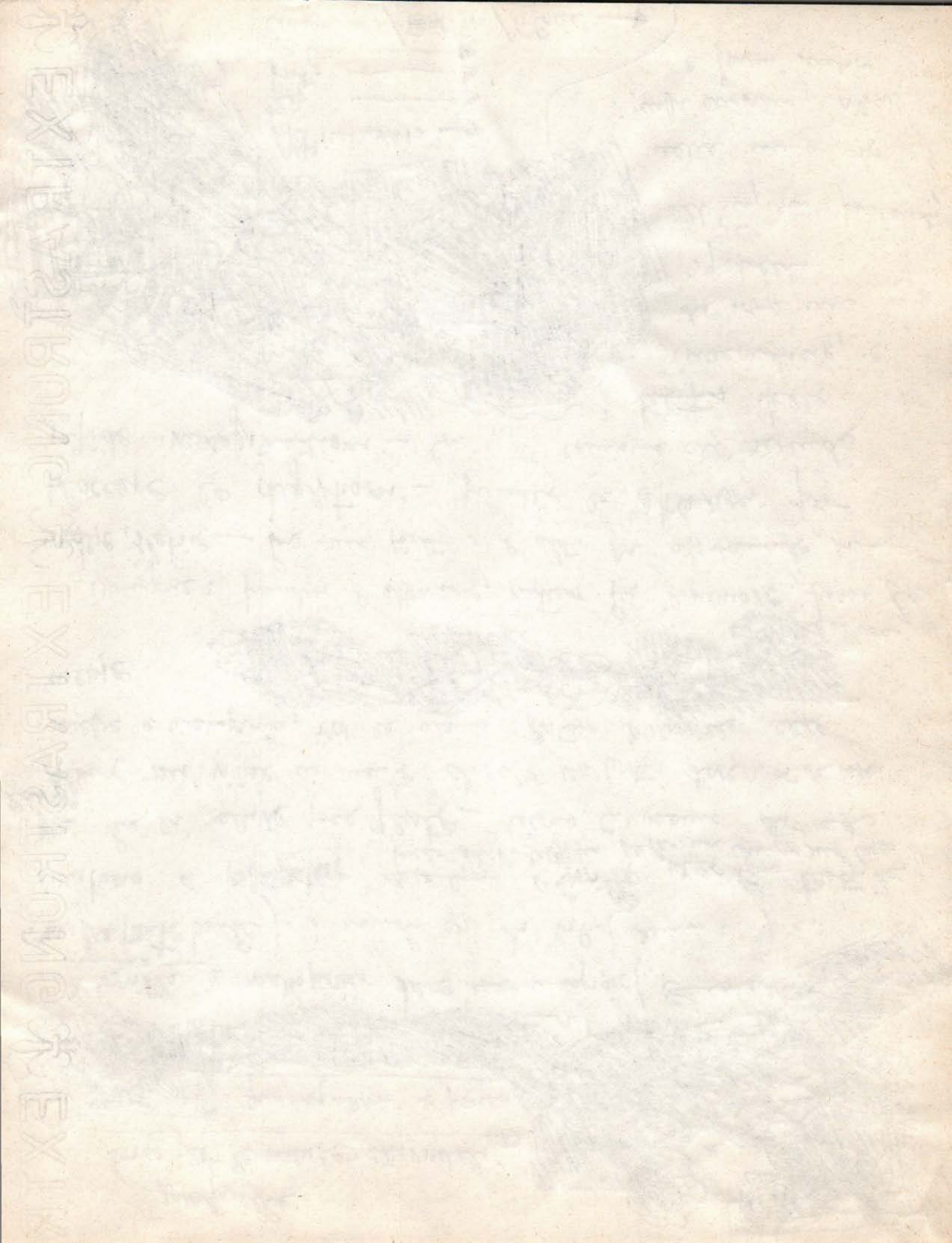
62

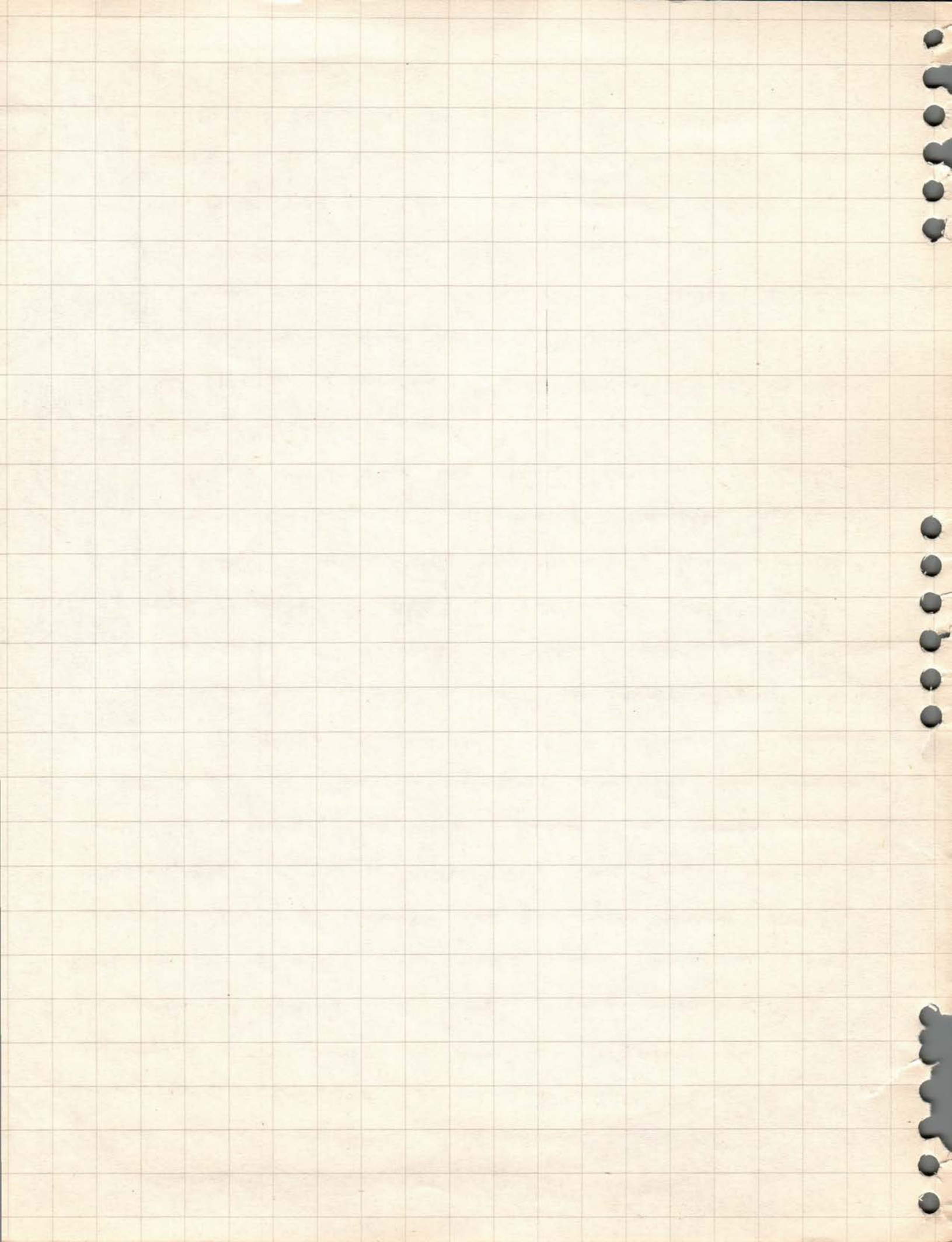
63

64









de l'ordre de l'ordre, et de l'ordre de l'ordre

~~I due termini sono a~~

Per più di una parte andiamo per l'ordine

è la parte delle cose che si fanno di più

vole essere. Alla parte dei termini, la cui

ordinazione (i termini) si fa per la loro

de testi da usare si fa. Testi d'interesse

utro, le cose d'occasione, drammaturgie di natura:

Prima inferiori nell'ordine, tempo più o meno, alcuni

del collettivo. Natura dei generi. E non sono, testualmente

Prime de si sono alle loro - alla loro parte di un corpo

di proprio. Con l'ordine si fa e si fa drammaturgie dell'ordine.

una immagine tra. de l'ordine in a natura di, l'ordine.

delle cose, con una parte di. Risposta di altri. l'ordine

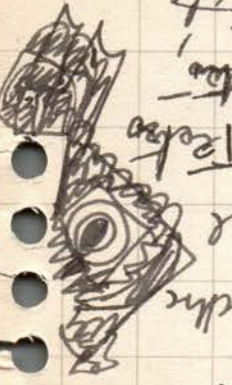
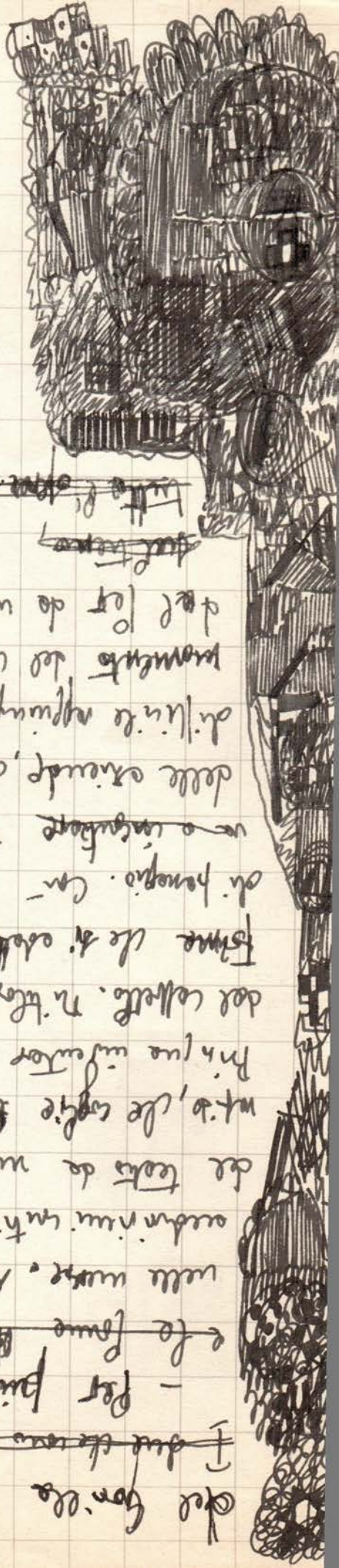
differenza rispetto. Poche e di l'ordine. e più, un

momento de l'ordine, un. tempo. l'ordine. l'ordine

del più de l'ordine. E l'ordine si fa anche nell'ordine.

~~l'ordine~~ l'ordine di l'ordine e d'ordine, l'ordine (la

~~tutto l'ordine de l'ordine e l'ordine, per tempo de l'ordine.~~





Collecione d'arte moderna

Questa è la dolce storia
del nostro bel Piastrò
senza di noi un di sastro
era la conclusione

Ricordo appena nato
senza nemmeno la via
tornando a casa mia
mettevo gli scarpon
L'auto non c'era

nemmeno un sol negozio
c'era soltanto spazio
per camminare a piè

Così il lavoratore
svegliò già dal mattino
ritorna a malincuore
a casa per dormir

Avvezzo già alla lotta
lui non si rassegna
e tosto la disegna
per riscattarsi ancor

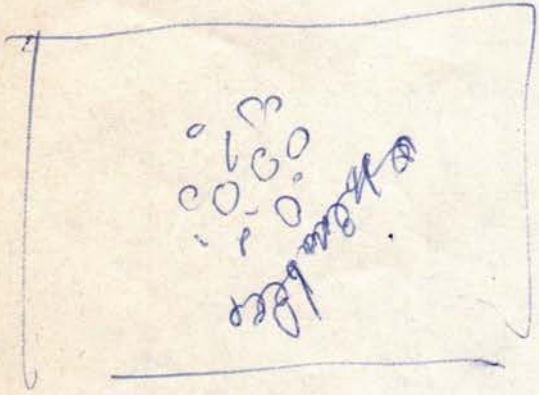
Riscatto sul lavoro
riscatto nella casa
la mente sua pervasa
è di maledizìon...

Ma un giorno s'organizza
in gruppo, in comitato
così rappresentato
si mette in azion

(o agitazione)

Int. Dm.

Int. Dm.



et uelle in eorum (o uelleton)
conu uelleuente
in eorum in eorum
in eorum in eorum

et uelleuente...
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

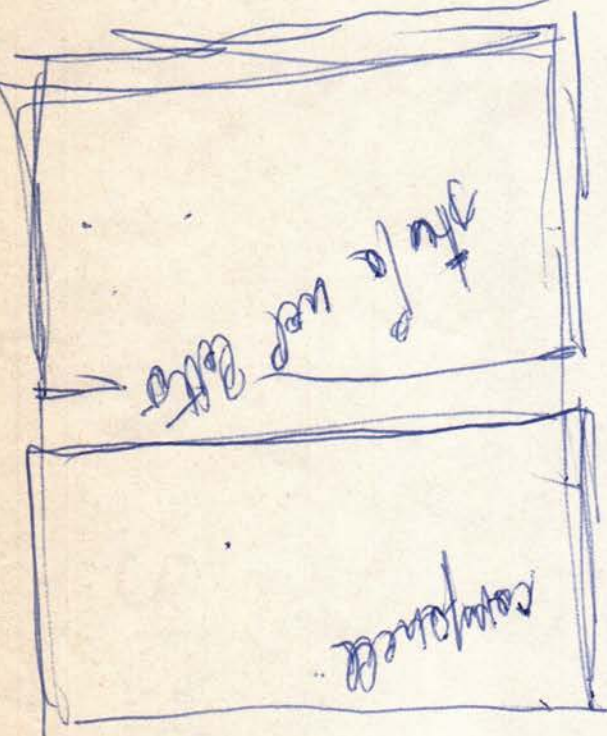
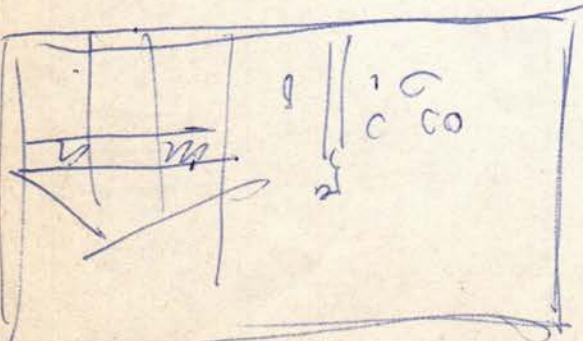
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum
in eorum in eorum

in eorum in eorum in eorum in eorum in eorum

Prima fa un'assemblea
al buio nella chiesa
appena illuminati
dal cero dell'altare
Venne così la strada
venne così il negozio
l'auto, e fu lo spazio
per la riunione

Qui alcune cose che non sono

(2)



Al freddo di novembre
suonano i campanelli
e in piazza discendiamo
così per protestar

E con la stufa elettrica
e con il catinello
riscaldavamo il letto
per andare a dormir

Ma nel contempo rapido
faceva rivoluzione
così veloce e tepido
giunse pure il calor

Grave fu anche il disagio
dei nostri figliolotti
che per sapere scrivere
dovevan camminar

Certo camminar con l'auto
ma perché non vicino
per Cristoforo Lontano,
San Sisto e San Donato!

INT. 2

sen gudo e van domato;
sen gudo; e gudo
na belere non agito
gudo sen gudo con gudo

gudo sen gudo
sen bel gudo gudo
gudo non gudo gudo
gudo in gudo gudo

gudo sen gudo
gudo gudo e gudo
gudo gudo
gudo sen gudo gudo

bel gudo e gudo
gudo gudo gudo
gudo con gudo gudo
gudo con gudo gudo

gudo bel gudo
e in gudo gudo
gudo gudo gudo
gudo gudo gudo

bel gudo
gudo gudo gudo
gudo gudo gudo
gudo gudo gudo

gudo gudo gudo
gudo gudo gudo
gudo gudo gudo
gudo gudo gudo

Lotammo in piazza un sabato
 con i nostri bambini
 venne così la scuola
 e la serenità

La scuola ch'era bella
 sarebbe stato un guaio
 chiamarla col suo nome
 la chiamammo "granaio"

La lotta co nducemmo
 per la democrazia
 l'affitto, il tempo pieno,
 e l'urbanizzazione

Venne la scuola media

annesso il tempo pieno
 si ottenne in un baleno
 del caldo la gestion

Certo che il caro prezzi
 speculazione e imbrogllo
 ci fa soffrire e svuota
 conquiste e portafoglio

Così il lavoratore
 del nostro bel Pilastro
 per evitar disastro
 farà rivoluzione

Rivoluzion pacifica
 per ora ben s'intende
 ognuno si difende
 senz'altro come può

(X) INT.

La conclusione è questa
 per riscattarsi ancora
 la strada è solo questa
 la partecipazione

FWALE

Improvvisata al Pilastro da "Gino" Spinali 22 aprile 1975, durante il IV
 incontro con i Gorilla Quadrumano



con la democrazia

incomodo per tutti i cittadini

inoltre, per la mancanza di "acqua" potabile, si è verificata la mancanza di acqua potabile

che, oltre a ciò, ha
causato un aumento
dei costi per i cittadini
inoltre, per la mancanza

di acqua potabile
si è verificata la mancanza
di acqua potabile
e, inoltre, per la mancanza

inoltre, per la mancanza
di acqua potabile
si è verificata la mancanza
di acqua potabile

condizione e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile

inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile

e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile

inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile

e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile e, inoltre, per la mancanza
di acqua potabile

QUARTIERE
PILASTRO
Comune di Bologna
Galleria Comunale d'arte moderna
Circolo USCC Pilastro
Biblioteca comunale
Pilastro

VISITA DEL GORILLA QUADRUMANO AL PILASTRO IN OCCASIONE DEL
1° MAGGIO

Programma della Giornata :

ore 10	presentazione della Compagnia del Gorilla con cantastorie (piazza del Pilastro)
ore 11	"Vera storia cantata" (presentazione al Mercatino)
ore 12	saluto musicale al 1° maggio (in piazza)
ore 15	La vera storia del Pilastro con musica (davanti al Poliambulatorio e in via Svevo)
ore 16	Gorilla canta (alla Fattoria)
ore 18	Commedia: "Il Gorilla Quadrumano" (alla Fattoria o in caso di cattivo tempo alla Cupola)

Tutti i cittadini sono invitati alla manifestazione nell'ambito dell'inaugurazione della Galleria comunale d'arte moderna di Bologna

"Deportare" oggetti, ~~opere~~ opere d'arte, comportamenti in un museo è probabilmente oggi un delitto. Perché il problema non è di mettere in scatola ~~chiusa~~ opere e comportamenti, ma di porre in relazione le espressioni contemporanee più diverse.

C'è una serie di conoscenze di cui la collettività viene quotidianamente espropriata: in archivi inconsultabili, in collezioni private, in disquete che di stato in distacco si lasciano ad esempio i tesori della cultura dei nostri padri. Il museo di deportazione è morto da tempo, ha scritto uno studioso che lavora Bologna, Andrea Emiliani: perché allora possiamo chiederci: come si possono parlare un quadro o un'azione d'avanguardia e un comportamento collettivo di lotta? Gli abitanti del Pilastro, che hanno lottato e lottano per dare un assetto umano al loro quartiere, per trasformare l'idea che la città (complice la stampa ~~governativa~~ conservatrice), si è fatta di loro, come possono collocare il loro comportamento contemporaneo di fronte a ciò che una galleria d'arte moderna, per quanto aperta, contiene? Ciò di fronte alla ricerca di laboratorio di tutta l'arte d'oggi? Lo sciopero degli affitti organizzato e vinto dagli abitanti del Pilastro nel 1966 (fu il primo del genere in Italia), "entra" nella galleria d'Arte Moderna? Una lotta è un bene culturale? Lo è di fronte alle arti ~~diversissime~~ chiamate del corpo, del territorio, della narrazione?

Non si tratta di considerare la vita come arte: il problema è invece questo: chi lavora nel campo dell'arte, coi linguaggi d'avanguardia anche più difficili, come si pone nei confronti di chi, per tradizione, dalla comprensione, dal dialogo e dalla partecipazione è stato escluso, ma chiede di oggi al teatro? Il gesto teatrale che bisogna fare in questo momento, dato che anche il gesto del teatro (la sua capacità di protestarsi in qualunque spazio, di arrivare dovunque) è un bene culturale?

Giuliano Scabia

Le origini antiche
 della 10 del mattino. ~~Atto 11~~ ~~Atto 12~~
 Contatti un tempo in ottavo. A ~~man mano~~ ~~si va~~ ~~stanno~~
 contatti di primo passo. ~~Atto 13~~ ~~Atto 14~~ ~~Atto 15~~ ~~Atto 16~~ ~~Atto 17~~ ~~Atto 18~~ ~~Atto 19~~ ~~Atto 20~~

Maglio al Pilastro il 22m Gorilla si servirà fra l'altro, come scena, di un
 tatta al Festival Mondiale del Teatro di Nancy. Nella giornata del primo
 Maglio la Compagnia del Gorilla si trasferirà in Francia, dove è stata invi-
 ne generale di un museo come struttura aperta. Dopo l'intervento del primo
 portano avanti si inserisce nell'impostazio-
 e al territorio. In tal senso il lavoro teatrale che Scabia e il suo gruppo
 partendo dal Pilastro, in quanto vuol essere un servizio aperto alla città
 te si giustifica il fatto che la Galleria d'Arte Moderna "Apra" proprio
 del Pilastro, da quando è nato una ventina d'anni fa ad oggi. ~~La~~ ~~partecoleramen~~
~~tiene~~ ~~si~~ ~~sta~~ ~~preparando~~ ~~una~~ ~~comunicazione~~ ~~"a~~ ~~canastorile~~ ~~"~~ ~~sulla~~ ~~vera~~ ~~storia~~
 e va continuando in varie regioni italiane, insieme con la gente del guer-
 canate e recitate relative al viaggio teatrale che il gruppo ha compiuto
 di Caprera. Lo spettacolo sarà preceduto e accompagnato da comunicati on-
 me ad altri testi del gruppo stesso, in collaborazione con la biblioteca
 d'anni fa nelle stalle della provincia di Reggio Emilia, e ritrovato insie-
 Il Gorilla Quadruplo, testo in rima che si recitava fino a una quarantina
 degli inquilini del quartiere. Versa fra l'altro presentato lo spettacolo
 di incontri e assemblee col circolo culturale, la biblioteca e il consiglio
 cupole del quartiere. L'intervento viene preparato attraverso una serie
 al Pilastro. L'azione, tempo permettendo, si svolgerà per le strade e nelle
 un'azione teatrale che avrà luogo per tutta la giornata del primo Maglio
 parte all'inaugurazione della Galleria d'Arte Moderna di Bologna con
 la Compagnia del Gorilla Quadruplo, guidata da Giuliano Scabia, prenderà

PRIMO MAGGIO 8
 GIULIANO SCABIA
 GRUPPO DEL GORILLA AL PILASTRO



TEATRO COME RICERCA ININTERROTTA, COME DIALOGO FRA CULTURE
E COME STRUMENTO DI AGGERGAZIONE

1.

Col ~~gruppo del gorilla~~ gruppo del gorilla quadrumano stiamo facendo un lavoro del tutto particolare e nuovo, e in certo qual senso unico, almeno mi pare, nel campo del teatro. Stiamo cercando cioè di usare il teatro non solo come momento di esibizione, ma come strumento di ricerca e di ascolto. Ricerca e ascolto di che cosa?

2.

Andando a incontrare una collettività cerchiamo innanzitutto di conoscerla, di vedere come possiamo apprendere la cultura e la storia (anche se si tratta della storia disgregata di un quartiere nuovo). Contemporaneamente cerchiamo di raccontare le nostre storie. Non si tratta dunque di una ricerca del popolare, o del folklorico (altri fanno il lavoro di raccolta, con altri strumenti), ma di una ricerca volta a porre fra l'altro i seguenti quesiti: 1) come è possibile rileggere oggi le collettività, in condizioni completamente nuove e difficili (e nel bel mezzo della crisi di tutti i valori urbani), attraverso il lavoro culturale e in particolare attraverso il teatro? 2) come è possibile riappropriarsi, da parte di ognuno, di quello strumento espressivo che è il teatro, inteso nella sua forma più semplice e povera? 3) qual è il gesto generale di un teatro che voglia essere "necessario", capace di toccare le corde profonde, il gran serbatoio dell'immaginario individuale e collettivo?

VO?

3.

Dire una cosa per dire un'altra. Mostrare un'immagine per evocarne altre. Nel "Laboratori aperti" che ho realizzato in questi anni mi sono servito, a volte, di grandi figure, quasi archetipi dell'immaginario: il Drago, il Fuoco, il Cavallo di legno, il Teatro Vagante, la Barca, la Città, la Gran Madre (La grande Mam di Zib). E sempre le ho usate, soprattutto, come strumenti per unificare: dentro al Drago i ragazzi, attaccati all'improvvisazione del Cavaliere; intorno a Marco Cavallo i malati, i medici,

gli infermieri e tutta la parte viva di una città (Trieste). Anche il
 Gorilla Quadrumano è una grande immagine (incontrata in Emilia, altro-
 vota fra la sua gente da uno studente di ~~Pavia, Roma, Milano~~); l'immagine
 gine dell'uomo selvaggio. Da più di un anno il gorilla-uomo selvaggio
 è l'immagine di riferimento della collettività di attori operatori ri-
 cercatori che se lo portano giro per l'Italia: pretesto per un dialogo
 sempre più interessante fra culture lontane e diverse. Come in questo
 primo Maggio 1975, dove tramite il gorilla ha luogo un dialogo da lonta-
 no fra Bologna e un suo quartiere e l'Ospedale Psichiatrico di Reggio
 Calabria, dove ~~diversamente~~ un gruppo di Medici nuovi sta
 portando realizzando la prima esperienza di apertura e liberazione in
 un reclusorio del sud.

Giuliano Scabia



qu'lettore dei medici di Trieste



THE UNIVERSITY OF CHICAGO
LIBRARY
CHICAGO, ILL.
JAN 10 1900
This book is loaned to you by the University of Chicago Library. It is to be returned to the library when you are through with it. Do not write on it or mark it in any way. Do not lend it to anyone else. Do not take it out of the country. Do not sell it or give it away. Do not destroy it. Do not mutilate it. Do not use it for any purpose other than that for which it was loaned to you. Do not use it for any purpose other than that for which it was loaned to you.

Il paese del laboratorio del Gorrille Quinduanuco

IL PERSONAGGIO DEL ROMANZO ARCHETIPO

figurto il brigante Napolino

le uivole

luglio 1975

Gorrille ve in furi.

Da settembre 74 alh. cominciato a preparare la base del po. E' una idea di cosa del 72. Scendere il mio jump di riferimento (ci penso da qualche anno. Nel 72 lo preparo un libro il commercio di un libro).

Attualizzazione della Padania con la trilogia di stello

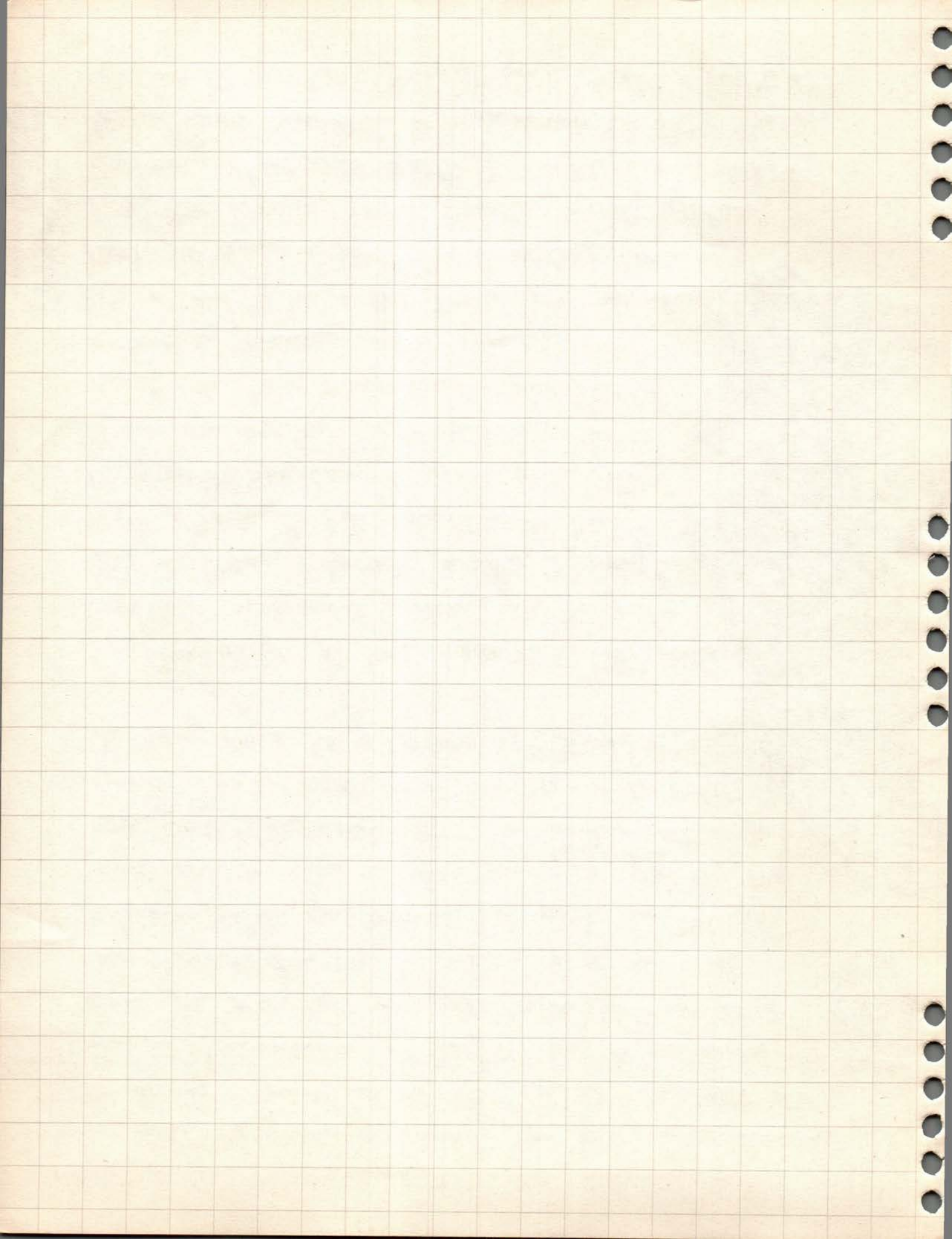
(Gorrille Napp. e B. Cera.), l'annuncio tre giorni in equipe. Scendere con un barone. 72 barone (un buclio di 34 not.), che lo trovano quelli di Oro. Primo adattamento, rendendoli abitabili. Facciamo progetti di adattamento insieme al capitano Beroldi. Danno le licenze di navigazione per un servizio in flonda. ~~La storia di stello~~ Come adattare il nuovo buclio (che è vero). Ci andiamo con le carte - intanto l'acqua tinta (inverna) ha un furore che ci adatti la paura. Paura del grande (grande)

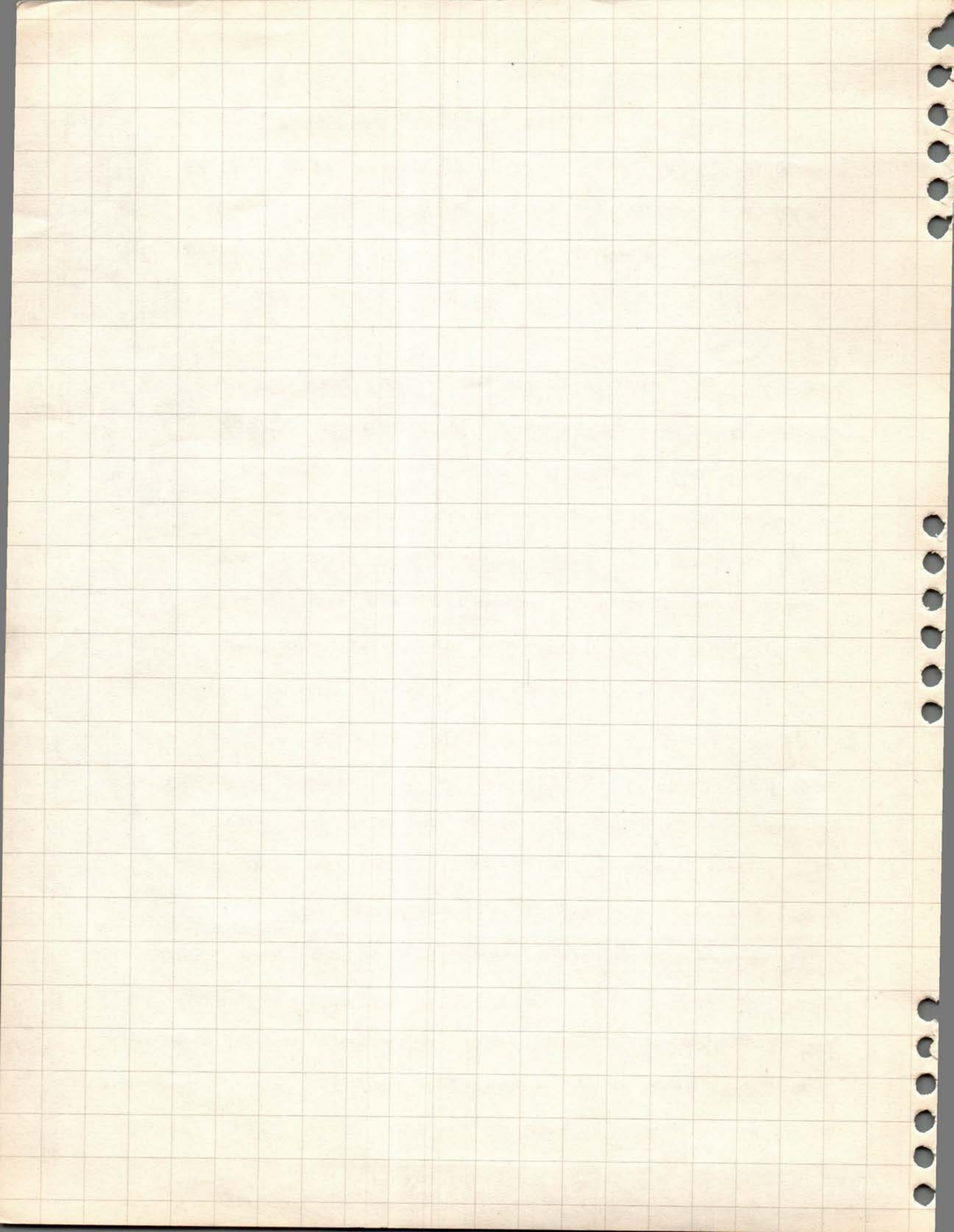
AMAZONIA

ABRIANO

20

20





Treato veg a Rip - de alto un an de v'edding
la G sul fupst d'at P.

la. G. zur Frucht der P.

Ande ~~è~~ ~~non~~ è conita 7. è yhuadot ed è

products in grain. No la front la loba per Trust. in
field. ~~fine of minerals~~ and ensure per we also.

Ne Reliquato de Tauru deo Po a. Stelle, a.
Cremore, a. Montepord. Ferrare. Pro. an.

West. virginica e Lernaeus e Nina e de az.

Realität Kling, 20 (Jahre hane), 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838

cutt, il vapore d'acqua reattivo, in-cause do

- previous incidents well planned photo -

Ph. d'Amélie, la reine de la reine de la reine d'Amélie

Le Ant. d. Comunità di quattro Piazze in Bologna,

er wurde latifizierung der putative. ~~Ne-timo-worpi-~~

~~un whit. del P.E.T. guile de essere fatto il cinto in r.~~

~~mit festem Abstand / Quando comensal mit T.Veg. i~~

~~habe mich nie mit ihm. die Zeit wurde in der~~

Illustration d'un pont de pierre. (cote 100/100, 100/100, 100/100)

the two Kuznets' lines, in abt. der Rate. ~~steine~~

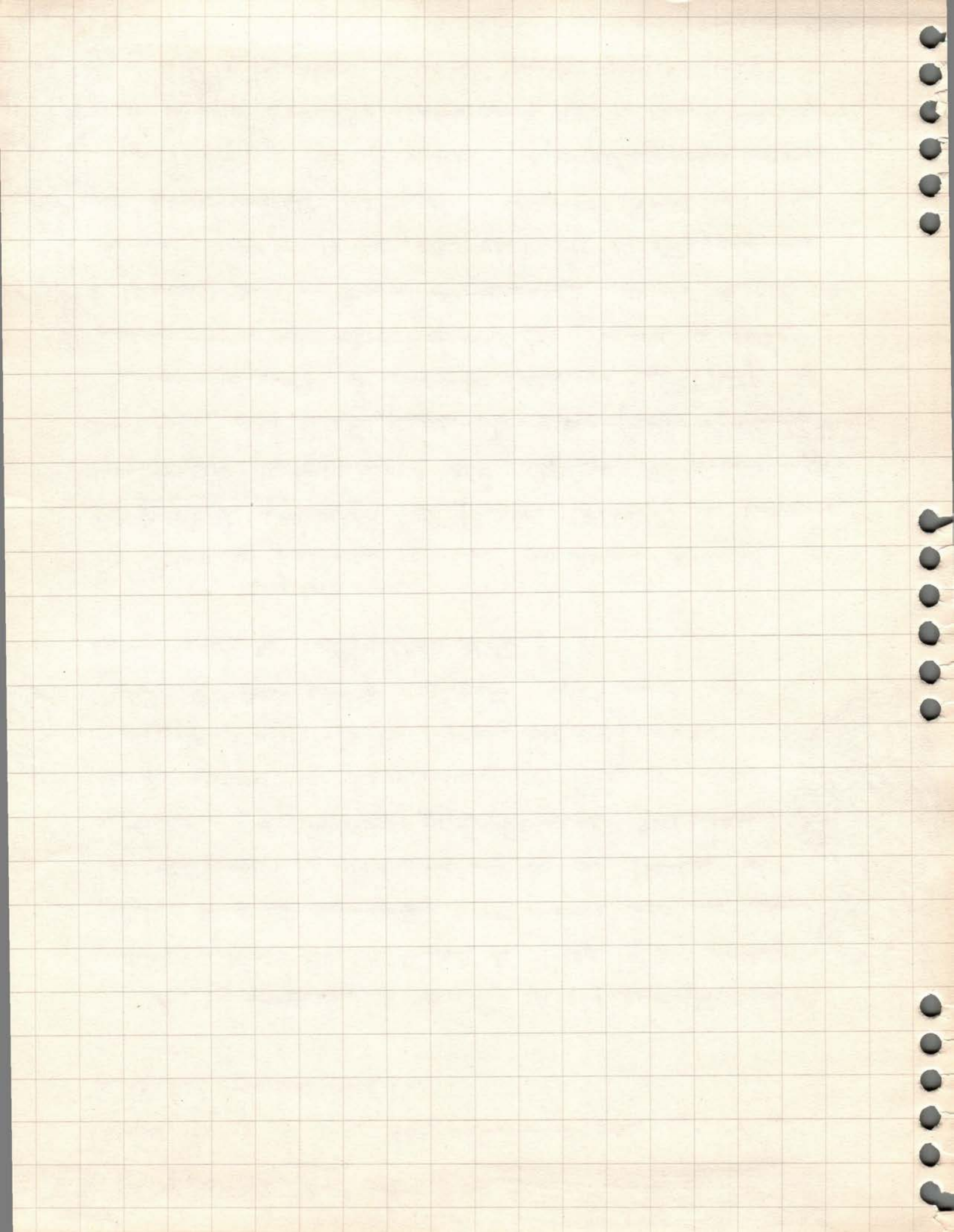
~~We are not in a hurry to see~~

mit T-Vap. e für i' caust., z n' jellare die unun.

de Poppi ^{ca. 1200} ~~des Allemands en 1~~ ^{medicaments de Poppi}

e. Adaptation, a useful trait that allows an organism to survive in its environment.

Les questions n° 1 à 10 sont à résoudre d'abord, et les questions n° 11 à 15 ensuite.



Il fine aveva ricaduto e caduto a. Ponte a gran parte -

eco l'immagine d. immagini. solo e nati d.

così, il quale, anche dalla visione d. uet. d.

Anche la Pen, Rob. de Simone e Est. M. C. L. e, annuati.

durante il corso d. drammaturgia - immagine d. immagine

collettiva, l'immagine del proprio lavoro nel presente,

l'immagine della diversa cultura viene animata in una

all'epic presente. Per la gente in la cui vita, in

primi momenti di Rilke, battendo il Ponte Nappia -

che un quartiere nuovo, di immagini. tutti da ogni

lato d'idea, in breve una collezione, un'epic

da alcuni eventi (dalle, tranne delle diversità, in, grandi

della cultura romana, allora col luogo d'origine, e

le fontane (dalle, tranne delle diversità, in, grandi

di dialogo (di tranne d. come lingua comune) nel

memoriale la lingua immagine diversa. Con la

lego d. lingua è stato un tranne alcuni d. parte

immagine, immagini al quartier (l'immagine, lingua per

cap del bello) - e in Ponte di Canale altri alcuni d. immagine

rituale, l'immagine, con l'immagine e altri.

Ala con una parte italiana. l'immagine della immagine di

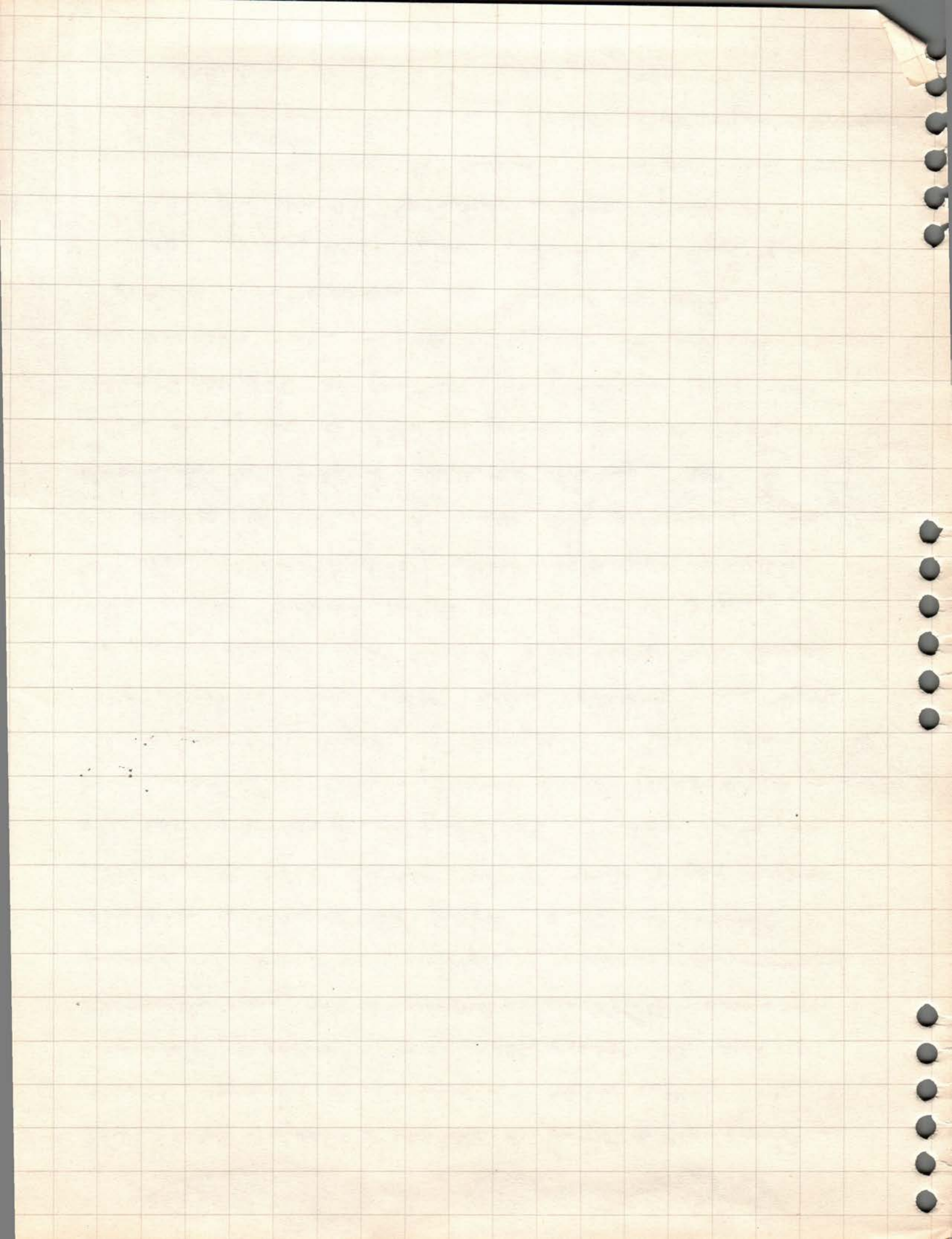
Pilato d. ma non è contrario - una parte d.

unificare un tranne d. nati (e nati del testo)

che tranne tutti del tranne l'immagine di una parte

legli obliquo - d. quella de tranne l'immagine d. nati -

(una del nati l'immagine tranne in l'immagine, che parte un





(5)

TEATRO DECA

BARCA E

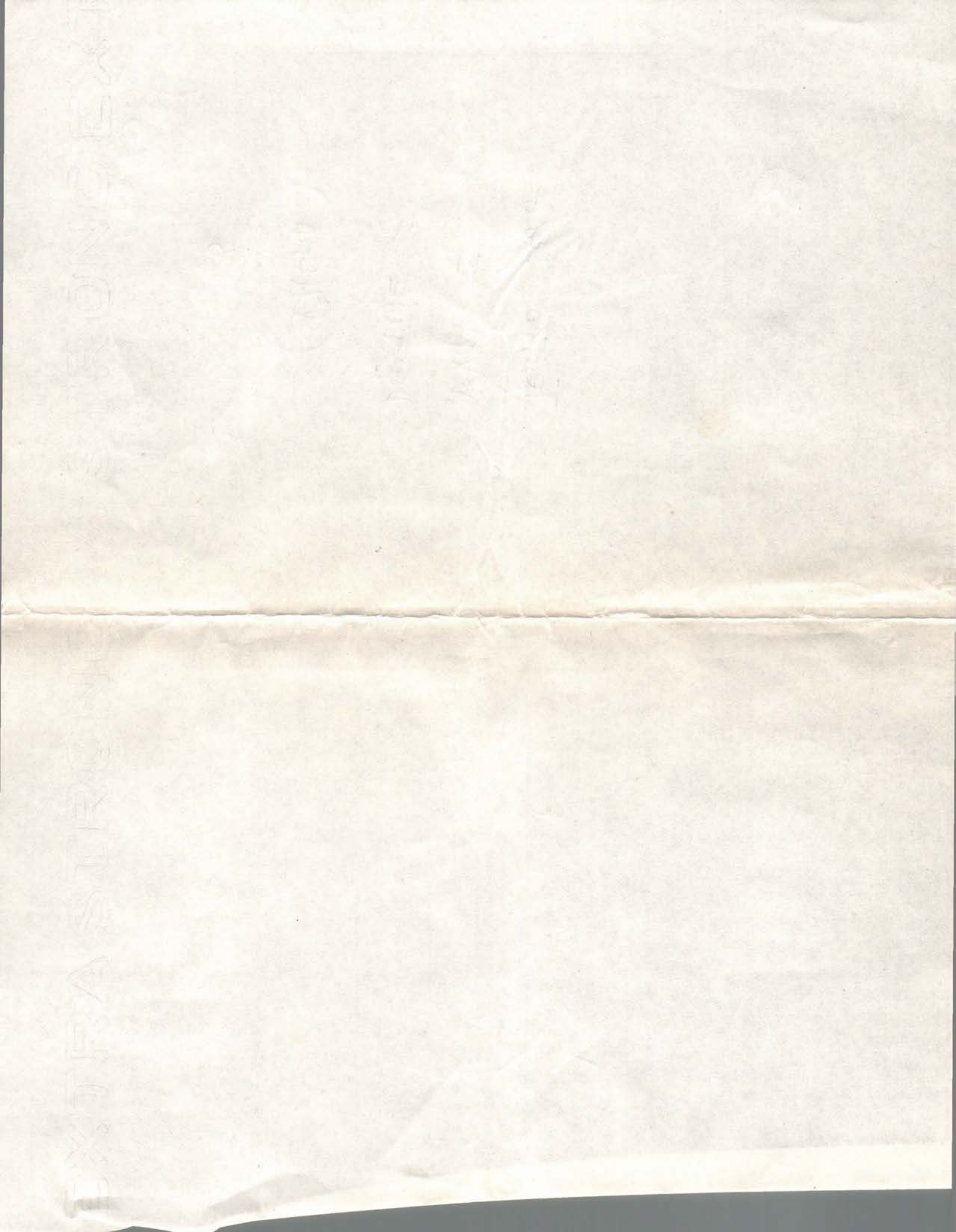
DESSUNE

Arena

4450

Norman -

22076



PROGETTO • SCHEMA VUOTO
per l'elaboramento delle Pagine -

redatto in base ai primi sopralluoghi e alle prime parziali conoscenze del territorio

traccia per una commedia continua,
con soste di circa tre giorni in ogni tappa:

per ogni tre giorni viene ripetuto lo schema vuoto

COMMEDIA DELLA BARCA E DEL FIUME - TRILOGIA

adattato e trasformato a seconda delle proposte che vengono da ogni luogo:
ogni giornata può anche venire completamente modificata:

TRILOGIA

PRIMO GIORNO

L'UOMO SELVATICO E ALTRE STORIE IMMAGINARIE

una barca antica, in disarmo,
guidata dal capitano Leonardo Baraldi, di Corbola,
risale e discende il Po passando da una riva all'altra:
questo è il Po, fiume inquinato:

la barca trasporta L'UOMO SELVATICO
e un suo compagno, IL BRIGANTE GIUSEPPE MUSOLINO

LA BARCA HA UNA STORIA DA RACCONTARE:
la propria storia

1. STORIA DI UN MOTOBURCHIO, teatro vagante sull'acqua:
una volta si navigava il fiume, si trasportava:
l'immagine della barca:

2. L'UOMO SELVATICO SI PRESENTA:

salvano, silvano, capra barbana, salvanel, orco, Calibano, Gorilla,
nelle selve e a corte, ieri e oggi:
comunicazione sull'uomo selvatico in forma di operina:

20.

3. IL GORILLA, UOMO SELVATICO, RACCONTA LA STORIA DEL PO, UNA VOLTA E OGGI:
CHIEDE ANCHE DI CONOSCERE LE STORIE DEL PO NEL LUOGO IN CUI SI TROVA:
e altre storie vere e immaginarie:

4. IL GORILLA, UOMO SELVATICO, PRESENTA IL BRIGANTE MUSOLINO,
UOMO INSELVATICHITO D'ASPROMONTE,
RIVISSUTO IN RIVA AL PO DA DUE BRACCIANTI EMILIANI:
lettura delle poesie di Giuseppe Musolino:

5. LA COMMEDIA DEL GORILLA QUADRUMANO:

6. FOLE* storie e fiabe del luogo in cui ci si trova:
c'è anche da queste parti un uomo selvatico?

4

SECONDO GIORNO

IL BRIGANTE MUSOLINO PONE IL PROBLEMA DELLA VERA STORIA

1. IL GORILLA QUADRUMANO CANTA LA VERA STORIA

e altre VERE STORIE trovate andando di casa in casa in vari paesi:

2. IL GORILLA QUADRUMANO DA LA PAROLA A GIUSEPPE MUSOLINO

che parla della Calabria:

3. GIUSEPPE MUSOLINO INVITA IL GORILLA QUADRUMANO

a raccontare e cantare

LA BALLATA DEL BRIGANTE SOCIALE

4. GIUSEPPE MUSOLINO presenta

IL PASSATORE, foglio volante,

e altri fogli volanti che parlano di briganti:

5. IL PASSATORE presenta

IL BRIGANTE MUSOLINO, in forma di commedia per burattini,
com'era visto nella città di Bologna:

6. IL GORILLA QUADRUMANO presenta

LA VERA STORIA DI MUSOLINO:

il processo~~x~~: la scienza e il potere:

7. IL GORILLA QUADRUMANO presenta

Giosué e Cognac che incontrano Musolino e uccidono e mangiano
la guardia Chichirichino: una storia calabrese raccontata e
recitata in stalla da uno ^{o due} braccianti della provincia di Reg-
gio Emilia:

IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

1. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

e altre VENE STORIE LEGATE AL NOME DI ROSA IN ORE DI VERA STORIA:

2. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

che nella storia ci ha:

3. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

e racconta e conchiude

LA CARATA DEL BRIGANTE ROSOLLO

4. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

IL PASSATORE, come volano,

e altri volanti che hanno di briciole:

5. IL PASSATORE FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

IL BRIGANTE ROSOLLO, in forma di comedia per bambini,

com'era visto nella città di Bologna:

6. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

LA VERA STORIA DI ROSOLLO:

il processo: la scienza e il potere:

7. IL BRIGANTE ROSOLLO FOMI IL PRONOME DELLA VERA STORIA

Gianè e come che insegna il nome e quello e quello e quello

la guardia Chigianina: una storia calata nel racconto e

racconta in stile di un'enciclopedia della provincia di Roma

o della:

TERZO GIORNO

IL GORILLA QUADRUMANO E IL BRIGANTE MUSOLINO PONGONO IL PROBLEMA
DE/ COME RACCONTARE

e fanno qualche esempio:

1. LA STRADA DEI PASTORI:

il poema di viaggio: le ottave di Silvio Leoncelli:

2. LA GRANDE COMEDIE DE LONGWY ET DE NANCY:

teatro ininterrotto nello spazio e nel tempo:

3. BRIGANTI, BRIGANTESSE, FATTI DIVERSI

raccontati sui fogli volanti:

il cantastorie: cosa raccontavano i cantastorie padani, in piazza e
altrove?

4. IL TEATROGIORNALE:

l'attualità e il teatro:

5. LETTURA DI UN LIBRO PER VERIFICARE LA VERA STORIA:

come leggere un libro insieme: fare teatro come lettura insieme:

6. RECITARE LA STORIA:

la memoria che contiene tutta la storia, ossia

come raccontare una storia che comincia in un giorno conosciuto:

storia di un quartiere che ha soltanto vent'anni (il Pilastro di
Bologna):

ma la memoria, dicono gli amici di Giuseppe Musolino, è prendere
coscienza di sé come classe: storia come coscienza di classe:

7. I PADRI E I FIGLI:

il poeta di Gualtieri Serafino Prati, ex mondino ed ex sindaco,
parla col giovane sindacalista di Goro
attraverso l'acqua del Po:

ED OLTRE GUARDANDO E IL DELICATO RISPETTO PERCHÉ IL PROBLEMA

BY COME RACCONTARE

E L'ANNO INDIETRO RACCONTARE

1. LA STORIA DEL PASSE

IL PASSATO IL VOSTRO IL PASSATO IL VOSTRO IL PASSATO

2. LA GRANDE COLLEZIONE DI COME E DI COME

QUESTO INTRINSECO NELLE SPORTE E NEL TEMPO

3. BELLEGGIA, BELLEGGIA, BELLEGGIA, BELLEGGIA

RACCONTARE IL VOSTRO IL VOSTRO IL VOSTRO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO

4. IL TEMPO E IL TEMPO

IL TEMPO E IL TEMPO E IL TEMPO

5. LETTERA DI UN LIBRO PER VOSTRO IL VOSTRO IL VOSTRO

COME FARE UN LIBRO INDIETRO IL CANTO E IL CANTO

6. LETTERA DI UN LIBRO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

COME FARE UN LIBRO INDIETRO IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

7. IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO E IL CANTO

9. GIULIANO SCABIA racconta

LA VERA STORIA DEL TEATRO VAGANTE

e pone la questione della contemporaneità

(come ~~si~~ raccontare un viaggio immaginario: il teatro come

racconto orale): le fantastiche parole ovvero la scena

verbale):

9. Come raccontare la nostra storia?

Come far emergere le nostre immagini collettive?

Le forme della comunicazione.

1° Come tutte le comunicazioni
2° Come dei servizi che hanno l'incarico di raccogliere
3° Come le informazioni che sono le notizie

Altre):

Intanto che si fa la traduzione delle notizie in senso
(come se le informazioni in italiano fossero: il fatto come
e come le informazioni delle comunicazioni
IV. ALLEI E ALLEI DEL SERVIZIO AVANZATO
5. SINTESI E SINTESI delle notizie

SCHEMA PROVVISORIO DELLA COMMEDIA - AZIONE ININTERROTTA

traccia per una commedia continua, in molte scene, da scrivere e vivere insieme con la gente

Lo schema dei tre giorni è ripetuto e variato nelle diverse situazioni scene per scena

IL GORILLA QUADRU MANO RACCONTA LA PROPRIA STORIA E ASCOLTA LE STORIE
CHE GLI VENGO NO RACCON TATE

COMEDIA DELLA BARCA E DEL FIUME

viaggio per acqua alla ricerca della propria storia e delle imma-
gini collettive
esplorazione teatrale
in territori diversi collegati dal fatto che le loro acque finiscono
tutte nel medesimo fiume
azione ininterrotta nell'anfiteatro della padania:

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

IN QUESTO DOCUMENTO SI TRATTANO DI TUTTO QUELLO CHE È LO STATO ATTUALE
DELLA NOSTRA NOSTRA

DELLA NOSTRA NOSTRA

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

QUESTO È IL PRIMO DOCUMENTO DELLA SERIE:

PRIMA TAPPA
territorio di Piacenza

INIZIO:

il gorilla col Teatro Vagante e la Barca arriva a Piacenza
per cominciare il viaggio:

e va ad ascoltare le incredibili e fantastiche storie
che si raccontano alla cooperativa Tobruk:

I NARRATORI DELLE STORIE DI UNA COLLETTIVITA'

RACCONTO/INIZIO DEL RACCONTO

INVESTIGAZIONE DEL CASO

I NOSTRI UFFICIALI DI POLIZIA DI CORTELLA.

ORA SI TRATTANO DI UN CASO DI CORTELLA.

E LA SI TRATTANO DI UN CASO DI CORTELLA.

IL CASO SI TRATTANO DI UN CASO DI CORTELLA.

INVESTIGAZIONE DEL CASO

INVESTIGAZIONE DEL CASO

SECONDA TAPPA

territorio di Piacenza, val d'Ongina

il gorilla si presenta alla val d'Ongina e vi ascolta

canzoni e musiche del Po:

e affronta la questione del canto e della musica nella val Padana:

LA NARRAZIONE IN MUSICA: CANTO E MUSICA IERI E OGGI

seminario sulla musica padana:

CANTO/LA COMUNICAZIONE DEL CANTO

CUMULO DI COMUNICAZIONE DEL CUMULO

SECONDO IL COMITATO REGIONALE:

LA RIVOLUZIONE IN MESSICO: CUMULO E MESSICO 1911 E 1912

E RIVOLUZIONE IN MESSICO: IL COMITATO REGIONALE E IL COMITATO REGIONALE

COMITATO REGIONALE E MESSICO 1911 E 1912

IL COMITATO REGIONALE E MESSICO 1911 E 1912

COMITATO REGIONALE E MESSICO 1911 E 1912

SECONDO IL COMITATO REGIONALE

TERZA TAPPA

territorio di ~~Sissa~~ Parma, Sissa, San Secondo, Colorno

nel territorio di Parma il gorilla incontra il Brigante ~~XXXXXX~~

di San Secondo con l'aiuto dei ragazzi dei centri diurni e della classe viaggiante di Sissa, e a Colorno pone il problema della biblioteca e di come usarla;

LA CLASSE VIAGGIANTE/storia di ieri e di oggi/LA CLASSE VIAGGIANTE
COME MOMENTO VIVO DI MEDIAZIONE E RICERCA DELLA STORIA

Il Gorrilla chiede notizie dello scrittore Danilo Montaldi, che ha raccolto tante storie del Po dalla parte della riva di Cremona: che è andato a morire sull'alta montagna, da dove l'acqua del Po viene: e che aveva detto: "Una tendenza agli sviluppi divergenti, che è insita all'interno del processo sociale e del suo drammaticodivenire", vuole che quegli strati che cessano di essere determinanti nella produzione, estraniati dalla realtà sociale, siano vittime di un ritorno alle pur preesistenti strutture e alle precedenti concezioni, e quindi a un antico stato di condizionamento, nel quale ciò che si chiama "saggezza contadina", ~~ritualizzazione~~ "presentimento del sacro", ritualizzazione ne della vita quotidiana", riacquista il valore perduto nell'ambiente.

Introd., p. 28)

IL RACCONTO COME SCAMBIO E AFFERMAZIONE/MORTE DI MONTALDI SULLA MONTAGNA

ROMA 1934

IL VACCINO COME AGENTE DI INFEZIONE E LA SUA AZIONE SULLE CELLULE E SULLI ORGANI

(22.11.34)

La prima parte del lavoro si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi. Si tratta di un lavoro di tipo storico-scientifico, che si propone di ricostruire la storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi. Il lavoro è diviso in due parti: la prima parte si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi, la seconda parte si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi.

La seconda parte del lavoro si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi. Si tratta di un lavoro di tipo storico-scientifico, che si propone di ricostruire la storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi. Il lavoro è diviso in due parti: la prima parte si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi, la seconda parte si occupa della storia del vaccino e della sua azione sulle cellule e sugli organi.

ROMA 1934

EDIZIONE 1934

QUARTA TAPPA

territorio di Reggio Emilia

il Gorilla lascia le rive del Po e risale sulla montagna reggiana, dove è già stato varie volte; sale sul Sacro Monte Ventasso e osserva i criminali da cui scende pura l'acqua fino al Po inquinato; qui racconta la storia di Mussolino e del Teatro Vagante, e ascolta varie e nuove storie;

LA MONTAGNA SACRA

QUINTA TAPPA

territorio di Reggio Emilia

il Gorilla, dopo dieci giorni passati alla montagna, risconde il fiume e va a Luzzara dove cerca di Cesare Zavattini, padre del grande festaiolo a Gualtiero si ferma per leggere la poesia Padre Figli, di Serafino Prati, ex bracciante, ex sindaco, scrittore di cose del Po e di storia del socialismo padano, e amico del pittore Ligabue;

I PADRI DEL FIUME/CINEMA E TEATRO

ma dopo qualche incontro coi gruppi manfrovani e con quelli di Zanitrucc, con gli organizzatori culturali della regione Lombarda e dell'autunno musicale di Como, su indicazioni di Roberto Leydi si pensa di affrontare, coi giovani della zona di San Benedetto Po, i temi legati alla figura di Arturo Frizzzi, Ulisse Barbieri, e le questioni delle due anime del socialismo manfrovano;

LA STRALINGUA

il maccheronico e altre storie ricordate o dimenticate:
cerca anche di avere ragguagli su Cipada, Folengo, Merlin Cocai,
il Gorilla incontra i folisti, e vede Zanitrucc:

SCENA INTERMEDIA

LUOGO D'ORIGINE

il Gorilla va a Poviglio, proprio luogo d'origine, a salutare ~~Mezzani~~ ^{centomila} che ha trovato il manoscritto della commedia di stalla: e va a trovare ~~tutta~~ ^{quella} la gente che faceva teatro di stalla: per la ^{prima} volta.

SESTA TAPPA

(Napoli Ewila)
quella de
12 anni quadrante

SETTIMA TAPPA

territorio di Ferrara

Il Gorilla arriva a Ferrara e si ferma, su invito del primario Slavich, nell'ospedale psichiatrico e nel cronichario: racconta le storie che ha visto fino ad oggi, e pone il problema della memoria e del ritorno alla storia attraverso il recupero della memoria: I VECCHI, I MATTI, LA MEMORIA E IL RIENTRO NELLA STORIA

OTTAVA TAPPA

territorio di Ferrara, delta del Po

Il Gorilla visita il delta, territorio di storia recente e di alluvioni: fa il canastorie della desolazione, dell'acqua e della voluta di fare:

LA NUOVA STORIA

NONA TAPPA

territorio della laguna veneta

Il Gorilla passa per Chioggia ed entra per la prima volta in laguna, nell'altra civiltà:

L'ALTRA CIVILTÀ

P. V. G. M. B. V. G. I. A. M. V. A.

Il primo dei quali è:

Il secondo dei quali è:

Il terzo dei quali è:

Il quarto dei quali è:

Il quinto dei quali è:

Il sesto dei quali è:

Il settimo dei quali è:

Il ottavo dei quali è:

Il nono dei quali è:

Il decimo dei quali è:

Il undicesimo dei quali è:

Il dodicesimo dei quali è:

Il tredicesimo dei quali è:

DECIMA TAPPA

il gorilla, uomo selvatico, contadino padano e spirito dei boschi, ha la visione di Venezia: pensa alla città umana e si riconosce diverso: e di Venezia vede lo sfacelo, voluto dalla cattiva organizzazione e dalla volontà di cieco profitto:

LA CITTA' PERFETTA IN ROVINA

UNDECIMA TAPPA

porto Marghera

dopo Venezia, il gorilla ha subito la visione di Porto Marghera, e si ricorda del Petrolechimico vedendone le ciminiere:

LA CITTA' FABBRICA

M

DODICESIMA TAPPA

territorio del Petrolechimico e di Mira

nel territorio del Petrolechimico il gorilla ritrova i suoi amici, che gli hanno cantato la Chiarastella: la ricanta con loro, e pone di nuovo il problema della vera storia:

LA VERA STORIA/CHIARASTELLA NEL PETROLECHIMICO

IV AREA 21014/CHIV/22214 PER BANCORCHITICO

SI MUOVA IN DIREZIONE DELL' AREA 22014:

CHI SI MUOVA SOTTO LA SUPERFACCIALE SOTTO LA TOLA E NON
DEI SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO E DEI SOTTOFACCE E SOTTOFACCE

SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO E DEI SOTTOFACCE
BANCORCHITICO SOTTOFACCE

II

IV AREA 21014/CHIV/22214 PER BANCORCHITICO

E SI MUOVA IN DIREZIONE DELL' AREA 22014:

CHI SI MUOVA SOTTO LA SUPERFACCIALE SOTTO LA TOLA E NON

SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO

BANCORCHITICO SOTTOFACCE

IV AREA 21014/CHIV/22214 PER BANCORCHITICO

SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO E DEI SOTTOFACCE

CHI SI MUOVA SOTTO LA SUPERFACCIALE SOTTO LA TOLA E NON

DEI SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO E DEI SOTTOFACCE

DEI SOTTOFACCE DEI BANCORCHITICO E DEI SOTTOFACCE

BANCORCHITICO SOTTOFACCE

IL TEMPO, LO SPAZIO E IL GESTO DEL TEATRO.

1973-75.

1) Contro l'animazione ?

Nel metodo teatrale che da alcuni anni vado sperimentando e proponendo un tema è emerso con forza: quello del "gesto del teatro" in relazione allo spazio e al tempo, cioè alla situazione in cui ci si trova spazialmente e temporalmente a operare. La questione del gesto del teatro riguarda insieme l'ottica storiografica (il modo di leggere il teatro del passato) e la pratica teatrale. Per ogni azione teatrale si tratta infatti di creare ogni volta condizioni particolari diverse: quelle per cui la collettività che momentaneamente si ricostituisce intorno al teatro si trovi "a proprio agio", cioè sia messa in condizione di riscoprire le motivazioni profonde all'espressione della propria cultura (o del proprio vuoto, quando una cultura unificante sia stata ormai distrutta).

Il teatro davvero "all'altezza dei tempi" ha in ogni epoca un suo gesto spazio temporale, un modo di collocarsi nello spazio, di intensificare e metaforizzare o evidenziare i gesti temporaneamente comuni, riconoscibili. Il gesto dei carnevali, ad esempio, tutto disteso nello spazio e nel tempo, è radicalmente diverso dal gesto del teatro politico tedesco che ha fatto capo a Piscator, o dal gesto della sacra rappresentazione, o da quello del teatro borghese italiano che culmina in Pirandello. Tale mutamento è riscontrabile anche in un medesimo autore: il gesto delle rappresentazioni brechtiane degli anni venti è del tutto diverso da quelle stesse rappresentazioni riprese negli anni sessanta. La metamorfosi della gestualità generale del teatro è sincronicamente e diacronicamente continua.

Spesso, quando si parla di gestualità, si intende una specie di "mimesi della scimmia": una ginnastica intensiva, con pochi riferimenti al quotidiano, sintesi simbolica di intenzioni e tensioni, qualche volta riportata ad archètipi culturali, ma senza il coraggio e la provocazione della quotidianità. La riscoperta invece che il teatro è un momento primario della comunicazione (non il teatro professionale tramandato dalla tradizione borghese, ma le feste, i carnevali, il teatro dei bambini e il teatro che ognuno è in grado di fare), propone subito la presenza del quotidiano, del chiacchierato, dell'apparentemente semplice (non in senso *naïf*), e del rapporto di partecipazione. La caratteristica dei grandi momenti di comunicazione che tradizionalmente sono definiti popolari sta soprattutto in questa capacità di partecipazione e scatenamento (che la 'compassatezza' borghese non ha mai avuto, né in teatro né nella vita).

Quella che è stata chiamata libera espressione, o animazione, è probabilmente la spia di un bisogno di teatro latente e non reprimibile. Il bisogno di un recupero del teatro come momento espressivo appartenente a tutti, di cui siamo stati in pratica espropriati (a opera soprattutto della compassatezza che ci viene inculcata tra l'altro attraverso la scuola: anche la compassatezza del resto è un sistema gestuale). Non è pertanto il discorso sull'animazione che risolve i problemi del teatro. Essa è il segno di una contraddizione, e a volte di una incomprensione o di un distorcimento del bisogno profondo di aggregazione che permane in ognuno di noi, all'interno della disgregazione che questa società ci impone. Limitare la pratica del teatro a quella della cosiddetta animazione (termine quanto mai infelice e impreciso),

significa delimitare e ~~una~~ considerazione parziale della contraddizione.

2) Il gesto e il tempo

Esiste un substrato di riferimento dei gesti teatrali (non di tutto ciò che si fa in teatro, naturalmente, ma del teatro all'altezza dei tempi), che è dato dalla gestualità quotidiana. E poiché tale gestualità è un continuo movimento, la gestualità del teatro (che ne è una trasposizione mimetica e metaforica) è anch'essa in movimento. Che cosa significa gestualità in movimento? Significa che le abitudini, l'educazione, il rapporto con gli oggetti, i mestieri, la scuola (o la mancanza di essa), il tipo di allattamento, i giochi, i modelli di riferimento, di sport, i modi del fare l'amore, di affrettarsi, di marciare, di fare cortei, di pregare, di stare in assemblea, di scrivere eccetera variano continuamente: e cioè che l'insieme dei segni si modifica, si modificano le funzioni di tali segni, si modifica il complesso generale dei significati: sicché la comunicazione verbale e gestuale modifica ininterrottamente il proprio sistema. È in movimento non solo il sistema generale delle parole, ma anche il sistema dei gesti (anche di quel gesto allargato che è lo stare nello spazio).

894

Non esiste praticamente la possibilità di analizzare la gestualità teatrale nella successione temporale se non per quanto riguarda gli anni recenti (da quando si possono registrare visualmente gli spettacoli). Ma tale possibilità esiste per il cinema. Chiunque può rendersi conto della diversità gestuale che caratterizza i film usciti da un medesimo centro di produzione (ad esempio Hollywood), a distanza anche di pochissimo tempo. Il cinema, come il teatro, fa riferimento alla media dei gesti collettivi, e a sua volta li influenza. Ecco a questo proposito quanto osserva l'antropologo Marcel Mauss: "Ebbi una specie di rivelazione mentre ero degente in un ospedale di New York. Mi chiedevo dove avevo già visto delle signorine che camminavano come le mie infermiere. Avevo tutto il tempo di riflettere. Mi ricordai, infine, che le avevo già viste al cinema. Tornato in Francia, notai, soprattutto a Parigi, la frequenza di questa andatura; le ragazze erano francesi e camminavano nello stesso modo. In effetti, grazie al cinema, il modo di camminare americano arrivava anche da noi. Era una idea suscettibile di generalizzazione. La posizione delle braccia, quella delle mani mentre si cammina costituiscono una idiosincrasia sociale, e non semplicemente il prodotto di non so quali congegni e meccanismi puramente individuali, quasi interamente psichici. Esempio: io credo di poter riconoscere una giovinetta allevata in convento dal fatto che cammina generalmente con i pugni chiusi. E mi ricordo ancora del mio professore di terza che mi apostrofava: 'Razza d'animale, cammini sempre con le mani completamente aperte!'. Esiste, dunque, anche una educazione del modo di camminare. Altro esempio: ci sono *posizioni della mano*, durante il riposo, convenienti o sconvenienti. Così, si può capire con sicurezza che un bambino è inglese, se sta a tavola con i gomiti stretti al corpo e, quando non mangia, con le mani sulle ginocchia. Un bambino francese non riesce più a stare dritto: tiene i gomiti a ventaglio, li butta sulla tavola e così via. Infine, anche per quanto riguarda la *corsa*, tutti abbiamo constatato il cambiamento della tecnica. Pensate, il mio professore di ginnastica, uno dei migliori di Joinville, nel 1860, mi ha insegnato a correre con i pugni stretti al corpo: movimento completamente contraddittorio rispetto a tutti i movimenti della corsa; mi è stato necessario vedere i corridori professionisti nel 1890 per capire che bisognava correre diversamente.

"Ho avuto, dunque, per molti anni la nozione della natura sociale dell'*"habitus"*... La parola esprime, infinitamente meglio di "abitudine", l'*"ἔξω"*, l'"esperienza" e la "facoltà" di Aristotele (che era uno psicologo). Essa non designa le abitudini metafisiche, la "memoria" misteriosa, argomento di interi volumi e di brevi e famose tesi. Tali "abitudini" variano non solo con gli individui e le loro imitazioni, ma soprattutto con il variare della società, delle educazioni, delle convenienze e delle mode, con il prestigio. Bisogna scorgere la presenza delle tecniche e l'opera della ragion pratica collettiva e individuale, là dove si vedono di solito solo l'anima e le sue facoltà di ripetizione". (« Le tecniche del corpo », in *Teoria generale della magia*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 388-389).

Credo che quello della metamorfosi della gestualità sia uno dei campi più interes-

Anthropologie et
sociologie, part VI,
Le techniques du corps

santi da esplorare non solo per chi fa teatro, ma per chiunque si occupi delle tecniche di comunicazione e di pedagogia. Cogliere la dinamica di questa metamorfosi significa mettersi in grado di "entrare in relazione" — e perciò anche di agire teatralmente nella contemporaneità.

3) Morte e origine del teatro

Un teatro decade, finisce, perché i suoi gesti non sono più all'altezza del tempo: il suo sistema gestuale diventa arcaico, perde le radici. Uno dei casi più clamorosi in questo senso è quello della Commedia dell'arte. Il medesimo destino ha avuto, mi sembra, la gestualità del brechtismo italiano, la "crudeltà" francese, eccetera. La Commedia dell'arte allontanandosi dalle sue fonti vive, dalle piazze e dai mercati, dallo scontro col pubblico di cui parla Auerbach a proposito di Molière (« La cour et la ville », in *Da Montaigne a Proust*) ha perduto la verifica — si è ripetuta, è diventata fossile. Niente di più facile che ucciderla (come ha fatto Goldoni: ma ha ucciso maschere ormai vuote, larve).

Muta l'*habitus* individuale e collettivo, muta il substrato del teatro. Osserva ancora Marcel Mauss: "Per numerosi anni, nel mio corso di etnologia descrittiva, ho dovuto insegnare, sopportando la disgrazia e l'obbrobrio dei fatti cosiddetti "vari", su un punto particolare in cui la rubrica "vari", in etnografia, era veramente eteroclita. Sapevo bene che la marcia, il nuoto, per esempio, e ogni sorta di cose di questo tipo sono specifiche di determinate società; che i polinesiani non nuotano come noi, che la mia generazione non ha nuotato come nuota la generazione attuale. Ma di quali fenomeni sociali si trattava veramente? Si trattava, appunto, di fenomeni sociali "vari" e, poiché questa rubrica è un orrore, ho spesso pensato ad essa, almeno tutte le volte che sono stato costretto a parlarne, e spesso in quel periodo... Un tempo ci insegnavano a tuffarci dopo che avevamo imparato a nuotare. E quando ci insegnavano a tuffarci, ci insegnavano anche a chiudere gli occhi e ad aprirli poi nell'acqua. Oggi la tecnica è opposta. Si comincia l'apprendimento, abituando il bambino a stare nell'acqua con gli occhi aperti. Così, anche prima che abbiano imparato a nuotare, si esercitano soprattutto i bambini a domare i riflessi pericolosi, ma istintivi, degli occhi, li si familiarizza innanzitutto con l'acqua, si inibiscono le loro paure, si crea una certa sicurezza, si selezionano arresti e movimenti. Ai miei tempi sono state trovate, dunque, una tecnica del tuffo e una tecnica dell'educazione al tuffo... D'altra parte la nostra generazione ha assistito a un cambiamento completo della tecnica: abbiamo visto sostituire dai diversi tipi di *crawl* il nuoto con le braccia e la testa fuori dell'acqua. È stato abbandonato, inoltre, l'uso di fare entrare dell'acqua in bocca e di sputarla. I nuotatori, infatti, si ritenevano, ai miei tempi, simili a dei battelli a vapore. Era sciocco, d'accordo; ma io faccio ancora questo gesto: non posso liberarmi della mia tecnica". Dunque una *gag* col nuotatore Mauss che sputa l'acqua è ben diversa da una *gag* con un nuotatore che batte il *crawl*. Se facciamo vedere il nuotatore che sputa oggi facciamo ridere, se lo facevamo vedere ieri, quando tutti nuotavano sputando, non c'era probabilmente motivo di riso. A meno che non operassimo un *caricamento* dei gesti.

4) I Veci, Il Gigante di Puglia e Il Gorilla Quadrumano: il posto dello spazio

Esiste un luogo comune per cui le arti e i riti popolari sarebbero immutabili nel tempo. Appena si analizzi correttamente il patrimonio della cultura popolare, esso si rivela come un ininterrotto processo di mutamento e variazione: non per corruzione di un originario archetipo puro e intatto, ma per continua sovrapposizione di modi diversi, di atteggiamento, di punti di riferimento. Anche in una tradizione "resistente" come quella popolare sono avvenuti e avvengono metamorfosi, per il mutamento lento ma continuo delle abitudini, dei mestieri, dei rapporti di pro-

4

duzione, etc. È percepibile, tale metamorfosi, anche da un anno all'altro, e anche nei fenomeni che sembrano più arcaici, permanenti e immutabili. Un esempio. In un piccolissimo paese del trentino ha luogo ogni anno un carnevale estremamente semplice ma estremamente arcaico, con tre personaggi e due fisarmonicisti. I personaggi sono un vecchio e una vecchia ("i veci"), interpretati da due giovani uomini (ogni anno differenti), e un questuante. "I veci" hanno la faccia coperta di fuliggine, sono marito e moglie, il marito ha la gobba e un cappello di pelle di capra, puntuto. Vanno sempre di corsa. Il questuante porta come gerla una sedia, a cui sono appesi due campani che suonano ininterrottamente. L'azione dura dalle 7 del mattino alle 7 di sera, e i tre entrano in tutte le case, scampanando, accompagnati a distanza dai due fisarmonicisti. L'azione investe tutto lo spazio del paese, tutta la vallata. "I veci" in ogni bar fanno testamento, e subito dopo il testamento muoiono, prima uno e dopo l'altro, per subito risorgere con un ballo scatenato. Il testamento cambia ogni anno, a seconda dei referenti. Ecco il testamento di quest'anno, 1975:

caneppe.

MARINO

Tute le bottiglie del vino
se i rompe qualche biciera
la faccia pagare a qualche forestiera
e se lui vede i lavoratori dei gecchi
dagli da mangiare a tutti bisticche.

896

CLAUDIA

Senza disturbare la Erika
monta subito su la teleferica.
Senza pensar male la parte della valle
quando la arriva sul Tiraré
si vede tutta la valle fino sul Zec.

LORENZO

Il gran prato della Naibiz
quando é gros come el sbis
a tirar su el fen con il motor e l'arganel
se il posto è stret si adopera el caret.

MARIA

Poche camere e tante finestre
per far festa el dì di campestre,
luganeghe e bisticche
si godono anche co sé vecchi.

GIORGIO

Tutta la segheria
che è il posto per fare allegria
se è dentro trattore
prendile fuori senza rumore.

RITA

La strada ai Canobi
con tutti i suoi tornanti,
per fare allegria tutti quanti
e di andare fino el fond
e non passare el pont.
Con la fisarmonica elettronica
girar la valle
e finir in allegria el Carnevale.

MARCELLINO

Incudine e martello e fusina;
lavorando dalla sera alla mattina,
far fuoco col carbone
nella vecchia casa del Carlone.
Col mazzotto spizar ponte,
alla fine bisogna far ponti.
Se diventerai povero o rich
qualcuno ti porterà anche un pic,
non starai male perché sei anche nella giunta comunale
varda di non far massa el birichino
caro Marcellino.

IRMA

La teleferica fronte il Hof
dove vanno le pecore
del Costantino Groff.
Se mola qualche guida
prendi la tenaia!
E, viva la madaia!
E, viva la madaia!!!

ADOLF

Le vigne dal Fersina al Nilo
e la fornasele de l'asilo.

....

Quasi sempre il testamento è riferito ai coscritti e alle loro occasionali ragazze (una diversa per ogni bar). Qualche volta però non ci sono coscritti (la dedica a colui che parte per la guerra, ed è giovane, ricorda antichi momenti sacrificali e propiziatori: e i coscritti d'altra parte hanno un cappello coperto a metà da un prezioso muschio fiorito di vetrini e perle, un segno di rifioritura); e allora il testamento si rivolge ad altre persone, ad altri giovani. Che cosa permane fisso e che cosa muta? Abbastanza fisso è il gesto generale, cioè il modo di penetrare nello spazio, tutto lo spazio del paese, per i pendii, dentro le case, nei bar, nelle strade: il modo di mettere a proprio agio (in festa), tutti, i paesani e i forestieri: nel renderli partecipi (tutto il paese prende parte, prepara le torte, offre le pentole da buttare, presta le case). I mutamenti sono interni, appena percettibili. Rendono più evidente la forza coinvolgente che ha un uso di tutto lo spazio come luogo di teatro, quando la collettività abbia introiettato o creato le regole della partecipazione. Un gesto teatrale come quello del carnevale trentino è una struttura primaria (il paese che da luogo di abitazione, di lavoro e di vita di colpo diventa scena della festa e del rito: per cui ognuno assume un ruolo). È questo gesto primario che mi interessa particolarmente nel discorso sulla partecipazione: perché il suo recupero o la sua proiezione in forma mutata (nel contesto urbano, ad esempio, o in luoghi dove ne permane un pallido ricordo), secondo i tempi ma anche in antagonismo ai modi espressivi imposti dai tempi (*mass media*), può provocare avvenimenti e coinvolgimenti degni di attenzione. Ecco la descrizione di uno di tali coinvolgimenti, vista da due sguardi diversi e lontani: il mio e quello di un vecchio bracciante di Altamura (Bari), uno dei tanti che hanno partecipato all'azione. (Il mio racconto è quello che ho fatto alla presenza di un pubblico straniero, e quindi con la necessità di non dare nulla per conosciuto):

"Qualche mese fa (novembre 1973), subito dopo che nel sud era scoppiato il colera, ci siamo riuniti in un paesino della Puglia, Cassano Murge: eravamo circa 70, studenti, insegnanti, lavoratori, animatori, operatori dei Centri Culturali della Regione (Umanitario): all'infuori di me, nessun professionista teatrale:

con una parte del gruppo ci eravamo già incontrati l'anno precedente, e avevamo

lavorato attraverso l'improvvisazione con varie tecniche di comunicazione (teatrale e no), su un progetto o canovaccio o schema vuoto elaborato da me: non ci eravamo proiettati verso l'esterno, perché avevamo scelto che le rappresentazioni e riflessioni sulle improvvisazioni rimanessero interne al gruppo: il canovaccio o schema vuoto (abbastanza dettagliato anche nella sua sequenza temporale), prevedeva l'apprendimento vivo delle tecniche di partecipazione sulla base di un'azione coinvolgente, incentrata intorno al tema del potere (reale e immaginario) in riferimento a ciò che ognuno sapeva nel suo personale rapporto col potere, nel luogo dove operava;

"lo schema vuoto fu "riempito" attraverso una serie di azioni e di attività estremamente stimolanti nell'arco di vari giorni;

"dopo l'incontro del '72 tutti sono tornati a inserirsi nei rispettivi quartieri e paesi, continuando a operare organicamente anche sulla base delle stimolazioni emerse durante il lavoro di partecipazione teatrale: l'incontro di qualche mese fa ha costituito una ripresa del lavoro precedente, ma ha avuto un altro carattere:

"ci siamo cioè posti il problema di uscire all'esterno, con delle comunicazioni e delle azioni teatrali di vario tipo:

"il canovaccio o schema vuoto questa volta era appena tracciato: in effetti prevedeva soltanto la costruzione di alcuni oggetti, l'esame del lavoro realizzato dai vari gruppi nel corso dell'anno, e il porsi continuamente il problema di come uscire fuori e coinvolgere un paese o un quartiere: l'azione, per riuscire, doveva essere in qualche modo organica, ossia essere collegata a una situazione precisa:

"ci siamo divisi in gruppi e ogni gruppo si è dato un compito: abbiamo cominciato a costruire due grandi pupazzi, due giganti, alti circa 4 metri, senza però caratterizzarli: abbiamo preparato delle tracce per documentari, con notizie sul lavoro dei gruppi nei singoli paesi e quartieri: ognuno si è costruito dei burattini; ci siamo stampati un foglio quotidiano d'informazione sul procedere del lavoro: abbiamo informato l'esterno con giornali murali sulle intenzioni dell'attività che facevamo: a metà dell'incontro abbiamo cominciato a lavorare anche col *videotape*: uno dei gruppi, proveniente dalla vicina città di Altamura, ci ha proposto di intervenire in un quartiere della sua città: fra l'altro per lanciare la proposta di costituzione del comitato di quartiere:

"abbiamo cominciato a fissare un appuntamento alla popolazione attraverso giornali murali che i ragazzi ci aiutavano ad affiggere: col *videotape* abbiamo ripreso tutta la zona, intervistato una gran quantità di persone: creando così una *visita* (intorno ai problemi gravi del quartiere), e spiegando che il giorno dell'incontro avremmo proiettato il nastro in piazza, e che tutti si sarebbero potuti rivedere, senza tagli o manipolazioni — si era creata così una serie di annunci, di attese, di vuoti teatrali:

"il gruppo intanto elaborava proposte e messaggi, canzoni, canovacci per burattini (un consiglio comunale grottesco / l'inaugurazione di un monumento inutile), da proporre durante l'incontro assemblea in piazza — e anche i giganti si caratterizzavano: uno diventò il *cattivo*, il vibrione, il bacillo del colera (ad Altamura c'erano appena stati 8 casi di colera: e uno dei temi che volevamo discutere all'assemblea incontro era l'eliminazione della fogna a cielo scoperto, causa dell'incubazione del colera): l'altro gigante era diventato un "cumpare Vitucc", emigrante in Svizzera, a cui un paesano mandava una lettera canzone, raccontando del colera:

"all'appuntamento, alle 3 del pomeriggio, c'erano tutti i bambini del quartiere, e già parecchi adulti: abbiamo preparato rapidamente, dividendo i ragazzi in gruppi di lavoro, una gran quantità di manifesti, che siamo andati ad appendere su tutti i muri: è venuta sempre più gente: poi abbiamo estratto da un furgone i giganti, e suonando strumenti improvvisati abbiamo cominciato un lungo corteo, di porta in porta, per chiamare la gente: tutti cantavano il ritornello della canzone, o ritmavano co-le-ra-co-le-ra intorno al vibrione gigante, come a far rivivere uno spettro appena sepolto, ma ancora presente: agli angoli delle strade ci fermavamo per cantare tutta la canzone di "cumpare Vitucc" (scritta e musicata da uno dei giovani del quartiere, in stretto dialetto altamurano), e fare brevi discorsi, o improvvisare battute: un corteo teatro dunque, con brevi stazioni:

“siamo tornati sulla piazza, ormai piena di gente, che era buio: l'assemblea spettacolo era già cominciata, in realtà, da quando eravamo arrivati, all'inizio del pomeriggio — e in fondo fin dai giorni precedenti, da quando avevamo creato l'attesa coi primi giornali murali, i primi messaggi, la visita del gruppo col videotape; — ma dopo il ritorno del corteo nella piazza è cominciata una nuova fase: le proposte, le domande, gli interventi, si sono alternati alle improvvisazioni coi burattini, ai dialoghi cantati fra i giganti, alle canzoni collettive, gran teatro: un vecchio bracciante è venuto sulla pedana e ha cantato canzoni da lui composte, in dialetto; si è proposta la costituzione del comitato di quartiere, e, a un certo punto, nel momento più teso di una canzone collettiva, dalla folla un giovane, a gesti, mi ha invitato a far distruggere il gigante cattivo, il polipo vibrione; — ~~alla mia proposta~~ tutti gli si sono buttati sopra, calpestandolo — e poi, con tutte le carte dei manifesti e i frammenti del gigante cattivo, abbiamo fatto un grande fuoco, e intorno abbiamo ballato: come in *Sega la vecchia*, antico rito teatrale italiano, che è poi il bruciare l'inverno, sotto forma di quercia, e annunciare l'arrivo della primavera”.

Ed ecco la medesima giornata come è descritta da Michele Tamborra, che è poi il bracciante venuto sulla pedana a cantare le sue canzoni (trascrivo la lettera con assoluta fedeltà all'ortografia):

“Altamura li 13 Novembre

“Gentilissimo Sig Giuliano

“Mi accingo subito a fare intervenire i miei Intimi saluti, prima di tutto me la passo bene, e così spero anche di lei, Dunque [...] lei vuole sapere l'esito di quel giorno, cioè quella sera che ad Altamura della vostra partecipazione, compresa tutta la Giostra vostra, che io personalmente ho assistito, che addirittura eravate proprio tutti compresi, come ai Carri di Tespi Tutti i personaggi donne e maschi, Tutti i macchinari addetti, Tutti quei Pupazzi che sembravano come nuvole, così dicevano gli uomini Anziani, che vennero ad assistere, guardavano Ragazzi e ragazze, uomini e donne, di tutto quel quartiere, e anche da tutta la periferia della Città, sono sortite migliaia di persone, che dopo l'hanno Intervistate, è loro hanno detto tutto quello che si trattava dicendo il marciame, il male di quel Rione, e anche degli altri quartieri, e subito dopo tutti l'hanno visti in Televisione ⁽¹⁾ di quello che fu intervistato, loro furono molto contenti, quindi io personalmente a quel rione di via Haarrar, sono tutti miei amici che sono Braccianti, Commercianti Coltivatori Diretti che la miglior parte sono tutti Soci Allalleanza dei Contadini, e tutti i loro figli sono studenti e Studentesse di Università, ed io dopo di ché, sono avuto occasione ha discorrere con loro e mi dicevano che di quella sera furono molto soddisfatti a vedere e ad ascoltare le vostre scene Artistiche, con attirata soddisfazione che poi alla fine: Vi ricordate Compagno Giuliano quando accendiamo il fuoco con tutta quella Cartaccia e Cartoni di Pupazzi che l'aria era un po' fredda, e intorno al fuoco cantavamo a coro, e facendo il girotondo mani per mano, e dopo ancora verso le 10 di sera da la giù siamo partiti tutti colle macchine al Centro Servizi Culturali di Altamura a Cenare e poi dopo di nuovo a cantare. Dunque circa un mese fa io personalmente sono andato di nuovo laggiù a Via Haarrar, a caricare tutto il materiale che avevamo in quel locale, che tenevamo in fitto da un Proprietario, che veniva gestito dal CSC di Altamura, stavano due Insegnanti, *Cardano é Moramarco* che facevano il dopo Scuola a tutti, i ragazzi e ragazze di quel Quartiere, imparavano anche Disegni ecc. ecc. e quando sono andato a prendere tutto il materiale ci o consegnato la chiave al proprietario, uno di fianco, uno Studente, Universitario, mi a detto perché andate via di qua? E io o detto, il CSC di Altamura non a più soldi per fare tutte quelle attività che a fatto fino adesso, ecco il motivo: Lui mi ha risposto è un peccato e non li fare più, e allora si ricordò di quella sera, e disse: chi erano quei Personaggi che fecero tutte quelle belle cose?

il testo e
il fuoco 1.

il testo e
il fuoco 2

8

“Ed io ci disse ch'era Giuliano Scabia e altri, lui e altri Studenti di quel Quartiere sono molto dispiaciuti per questo, quindi compagno nonò altro da prolungare resto col salutare Invitandoli di nuovo ad Altamura che ci possiamo rivedere un'altra volta: Ciao

MTamborra”

6

La struttura spaziale provata ad Altamura e quella del carnevale trentino hanno evidentemente molti punti in comune. Una però è stata progettata *ex novo*, l'altra è stata tramandata per centinaia d'anni. Interessante è vedere come una struttura possa rinascere (rinascere anche in chi la propone), e proiettarsi con estrema attualità nel presente. L'esperienza del Gorilla Quadrumano, a cui stiamo attualmente lavorando (si veda a questo proposito il volume collettivo *Il Gorilla Quadrumano*, Milano, Feltrinelli, 1974), conferma quasi quotidianamente la possibilità di recuperare un gesto dello spazio che a volte può sembrare arcaico (del resto tutte le esperienze che sono andato realizzando costituiscono differenti gesti nello spazio, dentro e fuori dai teatri: progetti di spazio diverso).

Allora la domanda che ci possiamo porre (a cui credo si possano già dare alcune risposte), è la seguente: nella relativa permanenza di un gesto teatrale nello spazio, e nella possibilità di recuperarlo al presente (andando alle radici del bisogno di teatro di ogni singolo e di ogni collettività), come si configura la metamorfosi dei gesti? E il gesto dello spazio a quali mutazioni deve sottoporsi dentro la civiltà delle macchine e dei consumi, nell'organizzazione capitalistica dei mestieri, delle professioni, delle mansioni, all'interno della disgregazione generale che ci viene proposta come spazio *deserto* del teatro?

900



TEATRALE

RETROSCATO

Al Teatro Vapote e il
Libro di Vera Storia del
Territorio di Mira.

(T)

RETICOLATO TEATRALE.

Ricerca per il libro di vera storia del territorio di Mira. 1975.

LA VERA STORIA

cartina di Mira

EXTRA M.F.

LA VERA STORIA

A STRONG FABRIANO

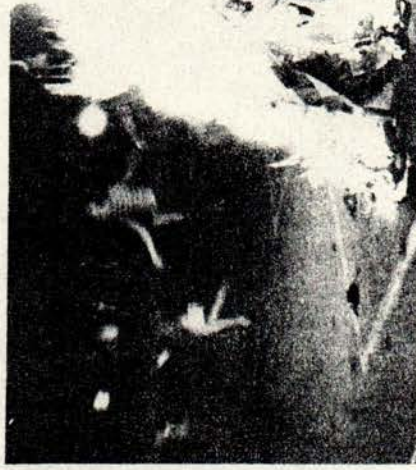
16.000.000

LO SPAZIO DEL TEATRO. ~~UNA~~ LA STORIA.

TO STAZIO DEL TEATRO. ROMA S. GIOIA.

STRONG EXTRA STR
C.M. FABRIAN
ANO

Lavoro capillare
con la
popolazione
alla periferia di
Porto Marghera



Il Teatro
vagante
nella Piazza
Vecchia
di Mira

Il teatro vagante e il foscene

di 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, 10,9 Kmq, 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

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 di 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

quiades (Sergio Bini, Manuel Cristaldi, Guido Fagua, Valerio Testi), 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 Dogalettto 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 «vecchia» arcaica, l'ultima «vecchia» 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

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

(Nel fervore che vediamo nascere o vunque 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 patrocinarne l'ipotesi iniziale e il rischio di una ricerca reale (ma con questa istituzione bisogna aprire un discorso serio e approfondito, dove una *contrattazione*, 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,

riche 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 violenza e trasformazione del territorio per il piano industriale di Porto Marghera, per la presenza della Montedison, dei tre mendici 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 di lavoro. Un grafico (Diego Birelli), 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

la miniera, con una gigantesca testa, un po' il simbolo di Porto Marghera, il fosgene 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 fosgene, 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. Ciò va in cerca di un suo nuovo senso, di una sua nuova forma, di un nuovo organico compositivo. 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 Bisana (Busana è comune conquistato dalle sinistre alle ultime elezioni), che

trocinare l'ipotesi iniziale e il rischio di una ricerca reale (ma con questa istruzione 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 dal 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.

1. Il teatro e la storia "che non venne mai scritta"

Alla fine di tutto ciò cominciato nel territorio di Mira, in collaborazione con la Biennale, con un gruppo di collaboratori (già al territorio e la partecipazione di tutti i strati della popolazione abbiamo cominciato a scrivere il libro di vera storia del territorio di Mira e dei suoi abitanti. Le storie piccole, l'altra storia. Ma come abbiamo cominciato? con c'entra il teatro?

Conoscevo discretamente il territorio comune di Mira (molto vasto: 35.000 abitanti, una delle periferie di Porto Marghera, 100 kmq, 400 km di strada), perché c'ero stato varie volte, c'ero venuto l'anno scorso coi miei studenti di drammaturgia (a portare il gorilla quando durante l'anno per soprannomi, viste ad andare e comparire, proprio durante l'anno di intervento. Nella "storia di Orla" (quasi 11.000 abitanti, tutti che gravitano su Porto Marghera), è stata aperta un'antenna della biblioteca: nel quale mancava il libro fondamentale, quello che non viene mai scritta: la storia a cui non viene data importanza, quella che nei libri di storia dei ragazzi di Mira non c'è. Sembra ad esempio la storia delle generazioni che si sono succedute dentro la Mira Lanza, o quella della violenza tra orlani e il territorio per il piano industriale di Porto Marghera, per la presenza della Montedison, gli tremanti gas e acidi che producono il cancro, e così via. La storia del paese è travagliata di un mondo della realtà continua a quella di fabbrica. L'ipotesi era quella di far sì affiorare gli elementi di un passato avverso (abbiamo trovato un tesoro di conte, documenti, filastrocche), ma ben tenendo fermo che la vera storia è quella di oggi: la storia della memoria in atto, della partecipazione alla gestione del comune e della scuola, del rapporto tra storia e tutta la conoscenza, legata alla memoria vivente. Mi pare che storia, nel nuovo rovente del nostro incontro di classe.

2. ~~Una~~ Una biblioteca diventa laboratorio aperto

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 di lavoro. Un grafico (Diego Pirelli), 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 Mole), hanno costituito con me l'equipe 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 sul metodo con 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, ~~un po' di~~ quello che andavamo trovando. Il Teatro Vagante infatti si è spostato di 2 piazze 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 cascina 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 suo caso 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 l'Isola XI: "Fa parte della condizione di oppresso essere privati della propria storia e della possibilità storica di scoprirla." E' su questa frase che con Gualtiero Bertelli abbiamo costruito il ritornello del cantastorie che ci serviva da presentazione, e che dice:

G'è una storia
che non ti hanno insegnato
ma che conosci
più d'ogni altra cosa
e questa storia
è la tua storia

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. Un impegno a ritrovarci, a continuare il lavoro, che sta già continuando con la progettazione di nuovi fascicoli del libro di vera storia. Un rogo enorme, mentre cantavamo tutti una poesia di Brugnaro musicata nel laboratorio aperto che dice: "Vogliono cacciarci sotto, dentro/ sempre più sotto, sempre più dentro. / Ma non sanno, non sanno, / è loro sfuggito, / che il sole vive proprio qua tra noi / fra questa paurose / lastre di cemento e acciaio, / fra queste mostruose ciminiere /".

5. Il teatro come ricerca ininterrotta

L'intervento ha costituito anche una ricerca d'ambiente (stesa 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, in concreto, sul quale abbiamo fra l'altro venduto al mercato di Mira Centro i primi fogli del libro di vera storia, fra le bancarelle degli altri venditori.

6. L'origine del teatro per esempio a Siracusa, sulla statale Roma, e soltanto alla gente della montagna di Busana (R.E.)

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 ~~edifici~~ 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'apennino reggiano (che ~~non~~ ^{adesso} ~~sono~~ ^{sono} stati più di un anno e mezzo fa e dove sono tornato moltissime volte): dove è nato un canzoniere, il Can-

di un anno di un secolo un'ora.

questa e storia non con e mai con la

perche parla di chi sta in basso

e del potere e della sua violenza

di quando una classe prende coscienza.

3. Interventi teatrali: il comico e il tragico

Gli interventi "teatrali" non stati in ogni luogo diversi, a secon-

da di problemi del dibattito, in cui si fa un intervento di

che si incontravano. In tutto (per ora) si fa un intervento di

una forma di intervento, che si fa un intervento di

preparato da un gruppo di lavoro, che si fa un intervento di

genio insieme con la popolazione (formando delle squadre), e

mentre su carta, in cui presentavamo visivamente il lavoro del labo-

torio aperto, e in cui si dipingevano 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, a due

spettacoli. Lo spettacolo (o i due spettacoli) della vera storia (le storie

fino ad allora raccolte che venivano cantate, narrate, commentate),

e lo spettacolo (o i due spettacoli) della vera storia (le storie

(Sergio Pint, Manuel Cristofari, Guido Faglia, Valerio Festi), che si

sono uniti al nostro lavoro negli ultimi 15 giorni (ma sono stati a Nitra

prima di cominciare, e hanno collaborato con me altre volte). E

razionalizzazione dei nostri sono usati così i due elementi teatrali

del comico e del tragico (il tragico del fosciano che uccide, del clo-

turo di vinile che provoca il cancro). La forza del comico, del (rot-

tesco, nel saper ridere e deridere. La forza della satira.

4. Il nostro (il teatro e il fuoco)

C'era l'idea di costruire un agente. Quelli di Donatello volevano

la speranza, l'agente nella strada ne. Poi è passata l'idea di costruire

un'azione di teatro, con una "tecnica" fatta, un po' il simbolo di

Porto Marghera: come una "voce" arcaica, l'ultima "voce" rimasta, da

monte di Busana (Busana è comune conquistato dalle sinistre alle ultime elezioni), ne canta vecchie e nuove storie, ed è fatto dai giovani che hanno saputo collegarsi con gli anziani.

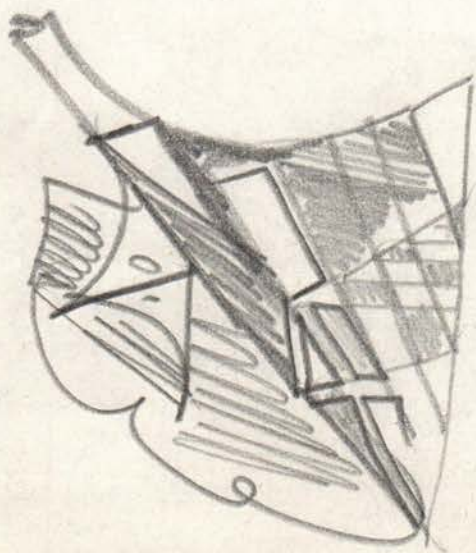
(Nel fervore che vediamo nascere ovunque c'è un pericolo di neopopulismo: anche per la malattia da attenzione che comincia a venire dal mondo natisti alla moda, ~~xxxxxxxxxxxx~~ dallo snobismo intellettuale di alcuni). Neopopulismo non sarà tutto ciò che vada nel senso della comunicazione continua, senza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

7. L'occhio che uccide perché non riesce a vedere

Alla domanda, che ha a scelto di retrocedere l'ipotesi iniziale e il rischio di una ricerca reale (con un contributo però insufficiente), abbiamo chiesto di non dare informazioni pubbliche sul lavoro, in atto fin dal 25 luglio. Il riferimento era la popolazione di Mira (tutti gli operatori hanno ne e ortensia reale, erano di Mira, e sarebbe stato loro un forte non portare i loro nomi di ~~xxxxxxxxxxxx~~ (il solito pubblico testa-
le), a vedere un lavoro in corso. Da una breve visita quel pubblico non avrebbe capito nulla, perché c'erano e ci sono mille tesi (il resto colato testuale), inevitabili a chi non si fosse calato nel vivo dell'operazione. E poi bisogna forse cambiare l'idea per cui ci sia un pubblico (o del critico) a cui "far vedere". Non è meglio che ci sia tanta gente che partecipa, e quella è anche apertissima e critica? ci vuole andare a vedere i colori (con relativa letteratura coltiva del 1972) capiti a uno, una sera, a Plaza a Vecchia di Mira, mentre stavano tranquillamente parlando con gli abitanti della frazione, amici e compagni. Avevano appena finito l'azione del pagliaccio, ma stavano in piazza dalle 10 del mattino, e già molte volte avevano stati in quel luogo: deciso, ha detto lo stesso, sono arrivato tardi. Stavano invece parlando in gruppo nella zona più importante, di come proseguire il lavoro. Ormai che questa neutralità varia piano cambiata, se vogliamo andare a fondo nell'argomento dell'ipotesi (anche partecipazione all'impegno): e che solo in questo modo si riesce a spostare l'attenzione dal prodotto al processo.

NOTA

E il barcone su cui dovevamo scendere il Po, da Piacenza a Venezia e
Mire, col gruppo del Gortina, ho affondato, con dolore ma senza rim-
pianti. L'impresa si stava trasformando in una fantastica kermesse,
con week end già prenotati, televisioni a flotti, stormi di fo-
genti del turismo in agguato. Ogni rapporto con la popolazione sarebbe sta-
to 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.



U
LA STALLA DI
FORNOLO E LA
POESIA/

RECEIVED
DEPT. OF AGRICULTURE
WASHINGTON, D. C.
JUL 10 1891
JUL 10 1891
JUL 10 1891

RECEIVED
DEPT. OF AGRICULTURE
WASHINGTON, D. C.
JUL 10 1891

JUL 10 1891

TEATRONMI PERSONE IN UNA STALLA (la valle d. Fiume e de l'ore)

1274

1274

5 giugno, domenica. - Recitiamo in mezzo alle bestie (mucche, vacche) nella grande stalla cooperativa di Fornolo (80 abitanti), frazione del comune di Ramiseto, in una valletta affacciata sulla profonda ^{come} Busana dell'alto Enza. La stalla è aperta su un lato, ci entra il vento. La gente (molta, venuta dai paesi intorno, Succiso, Castagneto, Costa de Grassi, Busana, Collagna, Castelnuovo ne Monti, territorio dell'alto Appennino reggiano), l'abbiamo fatta sedere nel fieno. E' l'inaugurazione della stalla, giorno importante organizzato alla buona, con autorità (locali e regionali) e discorsi. Discorsi brevi e precisissimi (a base di conti, di costi del latte e della carne, concreto ragionare e progettare di contadini. La stalla qui significa restare, non emigrare più. E' frutto dei sacrifici della popolazione, messa in comune del pascolo, di fiducia dei cooperatori e della regione che ha anticipato il capitale per la costruzione del capannone. E' soprattutto una vittoria della tenacia di questo nucleo di abitanti destinati altrimenti all'estinzione (da 7 anni non nascono più bambini).

Recito e racconto insieme al gruppo di Busana: operai, artigiani, studenti, insegnanti, col quale siamo in rapporto "teatrale" da 3 anni, dal giugno 74. Si sono aggregati come gruppo circa due anni fa, e più che un gruppo di base li chiamerei un gruppo paese. Anche a Fornolo sono ^{venuti} ~~arrivati~~ per la prima volta 3 anni fa, insieme agli studenti di allora, e portavamo con noi il Gorilla Quadrumano, un testo in rima che una volta si recitava nelle stalle. A Fornolo ho incontrato allora Luciano Masini, un uomo di circa 50 anni, ex partigiano. Nella saletta del suo piccolo bar (l'unico luogo di ritrovo della frazione), abbiamo recitato e cantato. Ci hanno risposto con le quartine del maggi, con gli stornelli, la loro vera storia di valle in resistenza contro la disgregazione. Masini, che raramente scrive, ci aveva dato da leggere una poesia, ~~che~~ tenuta in un foglio guastato dentro il portafoglio, scritta ~~da~~ modo suo, cioè in un italiano guastato. La poesia si intitolava Il Funerale, ~~xxxxxxx~~ ed era l'undecima da lui scritta. Quando gli chiesi, in vista della pubblicazione nel libro Il Gorilla Quadrumano, se voleva ~~pubblicarla~~ tale e quale o correggerla, disse: No. ~~Questa è una poesia che so scrivere io~~

La poesia finiva in questo modo: Qua siamo rimasti soli/non ce più gio-
vanti/non ce più sposi/non ce più Balli/non ce più Battesimi/I vecchi
non vanno più via in punta di piedi/ma gridano/imprecano./Torna lemi-
grato/questo è l'ultimo desiderio/torna nel cimitero del paese Natio/
insieme agli altri/questo è la vita di ogni giorno qui in montagna/
questo è quello che ci rimane/il Funerale.

Abbiamo discusso a lungo del loro e nostri problemi. Come fermare la
gente, convincere i giovani a restare, la città e la campagna. Ci vor-
rebbe una stalla sociale - diceva Masini - poter lavorare qui. E' un pro-
blema che ho voluto far sottolineare anche a votatari che siete dell'uni-
versità, che potete far presente anche alla gente di città che forse non
conoscono neanche la montagna, non sanno dov'è, non sanno come viviamo, non
sanno il nostro stato d'animo, che appunto si possa fare qualcosa, che la
società pensa che noi viviamo qua da emarginati, da gente che stiamo an-
dando alla deriva; insomma, se nessuno interviene, se nessuno ci aiuta, noi,
la nostra buona volontà non è più valida, le nostre forze sole non sono
più valide se la società non ci aiuta."

La Vera Storia e le bestie del Monte Ventasso

Sono tornato parecchie volte a Fornolo. A fare un'operina di Natale nel
74, per visitare e discussioni nel 75, col gruppo della Briglia nel 76, e col
gruppo di Busana, ~~ma che~~ ormai è un punto di riferimento per le attività
culturali della zona. Un giorno, 2 anni fa, arrivò la notizia che la regione
aveva stanziato il prestito per la costruzione della stalla. E così si è
arrivati ad oggi, 5 giugno dell'inaugurazione, con un banchetto per fare
la carne alla brace, un piccolo rimorchio che fa da palco, qualche bandie-
ra. Al mattino, sui tardi, ci sono stati i discorsi. Hanno parlato i montana-
ri, l'assessore all'Agricoltura Severi, il presidente della Lega delle Cooperat-
ve. Masini ha fatto leggere a un giovane (Mori), una nuova poesia, la seconda
che scrive in sua vita. Si intitola

LA DONNA CONTADINA

A te, Donna contadina,
che tante ingiustizie subisti
vogliamo dedicare
questo piccolo ricordo.
A te, che la società emarginò,

ti strutto,
sei stata martire,

nessuno te lo ha riconosciuto.
Oggi noi ci rinchiniamo
di fronte a tanti sacrifici
e tante privazioni.

Oggi vi ricordiamo tutte

dalla Tognina

alla Franchina

dalla Minghetta

alla Benedetta

alla Isolina

dalla Palmina

alla Delina

e tante altre

l'Ugenta

la Melania

la Fancosa

la Carmela

l'Oliiva

tutte e poi tutte

avete vissuto male

una vita di privazioni

portavate l'erba in spalla

il bucato si lavava nel canale

il pane era poco e nero.

Nessuno vi ha mai donato una rosa.

Avete allevato 2 i figli

con dura fatica.

Ma quando avevano vent'anni

per ordine del conte

per ordine del Re

ve li portavano via

li mandavano al macello

e molti non sono mai ritornati.

Oggi il mondo è cambiato

XXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

ma voi non ci siete più

oggi vi vorremmo tutte qua,

anche quelle che non abbiamo mai conosciuto.

Vorremmo che foste qua

a vedere la nostra stalla

il trattore

le macchine

il pane bianco in abbondanza

le lenzuola bianche

le case bianche

il vino in ogni casa.

Abbiamo lottato.

Abbiamo migliorato.

Ma saremmo più contenti

se fossimo più sicuri

che siete state ricompensate

dei vostri stenti.

Avevo anch'io preparato un discorso in poesia(sui manifesti c'era scritto che ci sarebbe stato il Teatro di Giuliano Scabia), e l'ho letto a tutti.

Eccolo:

STORIA. Discorso.

C'è un tempo che viene e uno che va.

Noi siamo in mezzo

Il 43 era l'alba,

con radii di repubblica nel nascondigli partigiani.

I Cervi, su per il Ventasso,

con Otello Sarzi burattinato,

e Lucia Sarzi, attrice comunista,

a Masini, Notari, Ida, Gibuti, altri,

pochi ma scelti,

errori ne commettevano molti.

Stavano provando.

L'amico che mi faceva giocare, nella campagna veneta,

TRASTRONG & EXTRASTRONG & EXTRASTR

andò un giorno oltre l'Adige, verso aprile del 45.

Aveva la camicia aperta, era alto,

sapeva giocare.

Fra la ritirata dei tedeschi a piedi

e l'arrivo degli eserciti di tutto il mondo vincitori

che traboccavano per ogni strada di paese,

ci fu una pausa di silenzio:

lì ci arrivò il racconto della morte.

Alla tomba, un colpo, scoperto partigiano.

Così cominciò la repubblica.

L'Italia si capovolse.

Il piccolo re rimase senza fiaba,

e su invito della maggioranza del suo popolo

si tolse la corona e salì sulla nave dell'esilio.

Non mandò nessun saluto a quelli di Torino.

(Non ne aveva mai sentito parlare).

Cominciò la storia di altre partenze.

Cambiava epoca.

Dentro le miniere, nelle fabbriche del Nord, su per l'Europa,

le lingue degli italiani si mescolarono.

Torino divenne una città del Sud,

e il mondo contadino,

col suo calendario fisso di raccolti

da capodanno a capodanno,

dalla nascita alla morte,

si sentì tremare, andare a pezzi.

La città pensa, determina, inventa,

progetta la nube tossica,

il tempo di lavoro e di morte,

il carcere dei bambini

XXXXXXXXXX

ЭЛЕМЕНТЫ МАТЕМАТИКИ

aggrappati, soli, sui poggioli degli speculatori.

Io vengo dalla città.

E' difficile, in città, ricordarsi che esiste un paese

chiamato Fornoio.

E' difficile, per chi sta nelle case del potere,

ricordarsi di non programmare tracciando segni su una carta, pestando e impastando gli uomini come le formiche:

ricordarsi che Fornoio o qualunque luogo

sono parti di un unico corpo da far vivere bene.

Oggi, 1977 preoccupato,

mentre molti guardano smarriti i propri figli,

vi voglio chiedere se il malessere dei giovani,

la sfiducia e la rabbia,

l'apparente abbandono, il rifiuto,

l'autodistruzione,

non fanno parte di noi,

mani nostre bisognose di presenza,

di rassicurazione profonda

che le parole vaghe, le formule generali,

non riescono a dare, non possono dare.

Quando, nel '74, di giugno, siamo venuti su per questa valle, portando un pupazzo gorilla e la voglia di conoscervi,

abbiamo trovato, fra l'altro,

le radici della resistenza:

cioè gli uomini che quelle radici continuano ad essere, duri, fuori mano, chiari.

In montagna, è sicuro, non esiste il paradiso: ma la città fa mandare corpo e mente.

Dunque un equilibrio cerchiamo:

fra chi vive relegato e chi viene delegato,

fra chi ha potere e chi non può potere.

Poiché il potere vuole potere tutto

chi resiste gli deve ricordare

che resistenza significa volare, inventare,

EXTRA STRONG

trovare l'equilibrio tra e il calore della vita,
il rapporto complesso che ci fa coscienti,
contro la grigia morte che ci fa partire.

Il sole è forte, a picco sui discorsi. Ed ecco dal pendio scendere un

branco di maschere bestie. Arrivano un po' in ritardo, quando la stalla
è già stata inaugurata. Hanno un canasta storie (racconta le imprese di un
asino che dice a ciascuno il suo), sono guidate da un vecchio boaro e da
una gattina. Dicono di essere le bestie del Monte Ventasso, calate
a conoscere le bestie della nuova stalla. Una farsa da pendio che abbiamo
costruito con quelli di Busana, trovando le maschere (un ordo, un lupo, un
gufu, un asino e un'asina, un cane, una tigre, un cocodrillo, un elefante)
già pronte nella scuola. Il gioco si adatta alla giornata, che è in gran
fondo festa interna, di gente che poco o tanto già si conosce.

Nella stalla, a metà pomeriggio, si canta e racconta la Vera Storia, messa
insieme da quelli di Busana. Anzoni nuove, racconti, ottave, italiano e dia-
letto: i busanesi raccontano a quelli di Fagnolo storie sconosciute e sor-
prendenti, politiche e no, del proprio paese. Comunicazione da storia a sto-
ria. Storie come questa: che un gruppo di muratori di Busana, emigrati nel

1908 a Chicago, a scavare le foghe, mandarono i soldi al paese per costruir-
si la casa del popolo, piccola, in pietra del Vnetasso, che c'è ancora ades-
so: la casa del popolo dove abbiamo fatto vari incontri, di recente rimessa
a nuovo.

Io non voglio mica dire che questa è la via del teatro. Non me lo sogne-
rei mai. Dico che c'è anche questa via, di un teatro che va a inserire ne-
gli spazi più impensati, e accende o riacende fuochi che svolte, se ali-
mentati, durano. Tu sei stato grande, caro Gassmann, a recitare per 7 giorni
nel Teatro Tenda in Roma, e certamente per te e per chi ti ha visto (ero

fra questi) è stato bellissimo. E per te, Dario Fo, è stato sicuramente fan-
tastico parlare dalla TV a 12 milioni di italiani.

Ma recitare in mezzo a cento bestie, insieme alla gente che ti conosce, sen-
za la televisione, non è mica meno bello. E' un rito interno, se vuoi, ma non
privato), che una volta tanto sfugge (anche perché così abbiamo scelto), al-
l'occhio specchiario del media. Ma in tal modo a me e ai miei amici sem-
bra che si affermi più ostinatamente come teatro, dilatato e aperto, tutto

fatto di eventi, di presenze individuali e collettive, di persone, di dialo-
ghi. ~~La media, se è una media, non è un teatro. E' un mezzo di comunicazione.~~
Giuliano Scabia

trovare l'equilibrio ~~tra~~ e il calore della vita,
il rapporto complesso che ci fa coscienti,
contro la grigia morte che ci fa partire.

Il sole è forte, a picco sui discorsi. Ed ecco dal pendio scendere un
branco di maschere bestie. Arrivano un po' in ritardo, quando la stalla
è già stata inaugurata. Hanno un cantastorie (racconta le imprese di un
asino che dice a ciascuno il suo), sono guidate da un vecchio boaro e da
una ~~catirra~~. Dicono di essere le bestie del Monte Ventasso, calate
a conoscere le bestie della nuova stalla. Una farsa da pendio che abbiamo
costruito con quelli di Busana, trovando le maschere (un orso, un lupo, un
gufo, un asino e un'asina, un cane, una ~~tigre~~, un ~~elefante~~)
già pronte nella scuola. Il gioco si adatta alla giornata, che è in ~~giro~~
fondo festa interna, di gente che poco o tanto già si conosce.

Nella stalla, a metà pomeriggio, si canta e racconta la Vera Storia, messa
insieme da quelli di Busana. (Anzoni nuove, racconti, ottave, italiano e dia-
letto: i busanesi raccontano a quelli di ~~Fonol~~ storie sconosciute e sor-
prendenti, politiche e no, del proprio paese. Comunicazione da storia a sto-
ria. Storie come questa: che un gruppo di muratori di Busana, emigrati nel
1908 a Chicago, a scavare le fogne, mandarono i soldi al paese per costruir-
si la casa del popolo, piccola, in pietra del ~~Ventasso~~, che c'è ancora ades-
so: la casa del popolo dove abbiamo fatto vari incontri, di recente rimessa
a nuovo.

Io non voglio mica dire che questa è la via del teatro. Non me lo sogne-
rei mai. Dico che c'è anche questa via, di un teatro che ~~va~~ a inserire ne-
gli spazi più impensati, e accende o riacende fuochi che ~~avolte~~, se ali-
mentati, durano. Tu sei stato grande, caro Gassmann, a recitare per 7 giorni
nel Teatro Tenda in Roma, e certamente per te e per chi ti ha visto (ero
tra questi) è stato bellissimo. E per te, Dario Fo, è stato sicuramente fan-
tastico parlare dalla TV a 12 milioni di italiani ~~xxxxxx~~.
Ma recitare in mezzo a cento bestie, insieme alla gente che ti conosce, sen-
za la televisione, non è mica meno bello. E' un rito interno, se vuoi, ma non
privato), che una volta tanto sfugge (anche perché così abbiamo scelto), al-
l'occhio specchiario del ~~media~~. Ma in tal modo a me e ai miei amici sem-
bra che si affermi più ostinatamente come teatro, dilatato e aperto, tutto
fatto di eventi, di presenze ~~xxxxxx~~, di persone, di dialogo
ghi. ~~xxxxxx~~
Giuliano Scabia

Всего же в этом году в Москве было издано 100000 экземпляров газет, журналов и книг. Это количество значительно превышает количество изданных в прошлом году. Причина этого заключается в том, что в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Кроме того, в этом году было издано много новых книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Это свидетельствует о том, что в Москве в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения.

Всего же в этом году в Москве было издано 100000 экземпляров газет, журналов и книг. Это количество значительно превышает количество изданных в прошлом году. Причина этого заключается в том, что в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Кроме того, в этом году было издано много новых книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Это свидетельствует о том, что в Москве в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения.

Всего же в этом году в Москве было издано 100000 экземпляров газет, журналов и книг. Это количество значительно превышает количество изданных в прошлом году. Причина этого заключается в том, что в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Кроме того, в этом году было издано много новых книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Это свидетельствует о том, что в Москве в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения.

Всего же в этом году в Москве было издано 100000 экземпляров газет, журналов и книг. Это количество значительно превышает количество изданных в прошлом году. Причина этого заключается в том, что в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Кроме того, в этом году было издано много новых книг, которые были очень интересны и полезны для населения. Это свидетельствует о том, что в Москве в этом году было издано много новых газет, журналов и книг, которые были очень интересны и полезны для населения.

DATA STORAGE A STORAGE.

Ca home value / 87.45 value of note:

18x Settembre, Ore 4 Sabato

Sabato 4 settembre. Ore 18x in piazza della Repubblica all'arrivo degli
 amici di Busana e Ligonchio. L'ARMEE PARTIGIANI! contro improvviso con inc
 istantanea azione teatrale inventata e realizzata da un paese in saluto
 suoi ospiti. "Una colonna d'auto e pulmini scende lentamente verso la B
 glia (1700 abitanti, frazione di Vaiano, provincia di Prato). Arrivano dalli
 to Appennino reggiano, a circa 300 km da qui. Vengono a rispondere a una v
 ta teatrale e musicale di quella della Briglia, avvenuta in marzo. Su una
 le macchine c'è una striscione: L'EMILIA SALUTA LA TOSCANA. Si sentono le
 rene. Cartelli fra gli alberi dicono: Achtung, Banditen. La strada è sbarrat
 da cavalli di frisia, dappertutto ci sono trincee con sacchi pieni di pag
 Il paese è pieno di partigiani armati. 3 marzo 1943, SCIOPERO, si legge su
 altro cartello. Si sentono spari, l'altoparlante invia ordini. Gli emiliani
 vengono fatti scendere dalle macchine, i partigiani li portano nelle tri
 cee. Attenzione - grida l'altoparlante - è annunciata un'incursione aerea
 mica, state al riparo! C'è un lungo carro in mezzo alla piazzetta, con alte
 sponde: trincea? Fortino? Gli emiliani sono arrivati con due guerrieri: due
 cantori di Maggio, i fratelli Zambonini di Asta, con elmo scudo spada e s
 didi costumi, e hanno un'arma segreta, che tireranno fuori alla fine. E' un
 co, ma un gioco che tutti prendono molto sul serio.

THE
RECORD
OF
THE
PROCEEDINGS
OF
THE
LEGISLATIVE
COUNCIL
OF
THE
STATE
OF
NEW
YORK
IN
THE
YEAR
1890
PUBLISHED
BY
THE
CLERK
OF
THE
LEGISLATIVE
COUNCIL
ALBANY
1891

ghi, scendono dieci distinguatori: si guardano intorno, sprazzano talco da
soffietti antichi, percorrono lo spazio con "l'inquinometro", macchina butta
e fatta in casa. C'è un fiume che passa per la Briglia, il Bisenzio, partico-
larmente inquinato dagli scoli di fabbrica. A Busana, in marzo, i brigliesi a-
vevano portato un film ~~xxxxxx~~ da loro: si vedevano le inquinatissime acque,
e si documentava la lotta di qualche anno fa contro la degradazione dell'am-
biente. Con questo atto teatrale e simbolico, silenzioso e bianco dopo il ru-
more le corse e il rosso della battaglia, si chiudono i saluti: la visita
continua con la gente dei due paesi che parla, discute, e si da appuntamento
alla sera, per le comunicazioni cantate, parlate, recitate, e lo scambio del
doni. E per gli incontri, le visite e le azioni del giorno successivo.

Imboscata in montagna.

In marzo, il 19 e 20, il primo incontro era avvenuto a Busana, Ligonchio, Va-
gite, Casalino. Avevo proposto a quelli della Briglia di salire sull'alto Ap-
ennino reggiano, dove ho cominciato a lavorare nel 74. Il primo "viaggio" è
documentato nel libro Il Gorgilla Quadrumano, scritto insieme agli studenti
di drammaturgia (Università di Bologna-DAMS): cronaca e documento di un'azio-
ne teatrale durata molti giorni, di casa in casa, di frazione in frazione, a
conoscere tutti gli abitanti delle alte valli dell'Enza e del Secchia: una
ricerca d'ambiente (non una "fuga" in montagna!) condotta dalla città alla cam-
pagna (e viceversa), scambio di conoscenze, tecniche (anche teatrali), storia. Do-
po d'allora molti sono stati gli incontri con la gente della montagna. E a
Busana si è formato un gruppo, intorno al centro di lettura: hanno comincia-
to a cantare la Vera Storia, straordinario poema in ottava rima scritto da
Amilcare Vegeti, merciaio di Vagite: vera storia della resistenza dell'alto
Appennino, casolare per casolare, battaglia per battaglia, rastrellamento per
rastrellamento.

Ad ascoltare la Vera Storia sono saliti in 35 dalla Briglia, con l'ex sinda-
co Fiondi: 35 della valle che in Toscana chiamano Valle rossa. Non saliva un
gruppo teatrale, ma il nucleo vivo di un paese. Vestiti da tedeschi i busanesi
hanno aspettati per ore, ~~xxxxxx~~ in mezzo alle nuvole basse. Alle otto di se-
ra i toscani sono scesi dal pullmann coi doni: coperte (alla Briglia sono qua-
si tutti tessitori) e vino, una grande portantina piena. Sono scesi cantando:
Stam venuti a portar ~~maglio~~ / festa dei lavoratori. I finti tedeschi li hanno
bloccati. Hanno fatto prigioniero l'ex sindaco. C'è stato il processo: cosa ve-
nite a fare? chi siete? cosa volete? avete il lasciapassare? Se l'erano procu-

STANDARD

WALL PAPER

The Standard Wall Paper Co. has the honor to announce that it has just received a large stock of new wall paper, and is now ready to receive orders. The new stock consists of a large variety of patterns, colors, and designs, and is of the highest quality. The prices are very low, and the service is prompt. The Standard Wall Paper Co. is located at 1234 Main Street, New York City. It is open from 10 o'clock in the morning to 6 o'clock in the evening, and is closed on Sundays and holidays. The Standard Wall Paper Co. is a member of the National Wall Paper Institute, and is a dealer in all grades of wall paper. It is also a dealer in all grades of paint, and in all grades of oil and water colors. The Standard Wall Paper Co. is a member of the National Wall Paper Institute, and is a dealer in all grades of wall paper. It is also a dealer in all grades of paint, and in all grades of oil and water colors.

STANDARD

WALL PAPER

The Standard Wall Paper Co. has the honor to announce that it has just received a large stock of new wall paper, and is now ready to receive orders. The new stock consists of a large variety of patterns, colors, and designs, and is of the highest quality. The prices are very low, and the service is prompt. The Standard Wall Paper Co. is located at 1234 Main Street, New York City. It is open from 10 o'clock in the morning to 6 o'clock in the evening, and is closed on Sundays and holidays. The Standard Wall Paper Co. is a member of the National Wall Paper Institute, and is a dealer in all grades of wall paper. It is also a dealer in all grades of paint, and in all grades of oil and water colors.

rate. E sono stati accolti: il gruppo di Busana ha cantato Vera Storia, i toscani hanno presentato i doni, i disegni inviati dai bambini, le firme dei brigliesi rimasti a casa, le ottave registrate di Nello Quaranti, poeta a braccio, in saluto agli emiliani. Una serata indimenticabile, seguita il giorno dopo dalle visite negli altri paesi, nei bar, per le case: anche a mostrare il videonastro con l'imboscata della sera precedente. Imboscata: si faceva al matrimonio, con bastoni per fucili, all'entrata degli sposi in paese, per controllare che la sposa non fosse stata rapita. Una forma insieme rituale e "comica", riusata qui ~~in~~ in funzione nuova).

Due popolazioni si parlano.

~~Il~~ incontro alla Briglia, il 4 e 5 settembre, è stato ~~un momento~~ di straordinario incontro alla Briglia, il 4 e 5 settembre, è stato un momento di straordinaria intensità, comunicazione per molti canali. Gli emiliani alla sera hanno cantato una parte della Vera Storia, e le ottave del pastore Silvio Leoncelli (la descrizione del viaggio dei pastori con le pecore dall'Appennino alla Toscana), testimonianza dell'emigrazione (con efficacia raccontata da un minatore tornato dal Belgio con la silicosi, grande invalido), il duello a morte dei due guerrieri del Maggio, i doni: momento gustoso di grande tensione teatrale, con la continua sorpresa di regali inaspettati e nuovi: il libretto appena stampato della Vera Storia (a cura del comune di Ligonchio), i turaccioli di sughero che si fanno a Cervarezza, le fotografie della montagna (dalle 10.000 lastre di Amanzio Fiorini, primo fotografo dell'Appennino reggiano), le medaglie di papà Cervi prese a Campagne, e l'acqua: l'acqua pura del Ventasso, a contralto dell'acqua inquinata del Bisenzio, augurio di purificazione. E prima dei doni, dei saluti, dei racconti in ottava, abbiamo protetto, per gran gente accorsa a strascimare il cinema teatro, il videonastro della battaglia (girato dall'operato della Galleria d'Arte Moderna di Bologna): occasione per riflettere globalmente e tutti insieme sull'azione teatrale, rivista attraverso un mezzo di comunicazione elettronico.

A vedere i telai (i vecchi e i nuovi), siamo andati la mattina seguente. I telai che stanno nei piccoli capannoni, o nelle case, i telai della fatica. E poi al comune, e nella casa del popolo, a incontrare quelli che questa realtà l'hanno costruita con lotte, scioperi, lavoro duro. Senza retorica e senza ufficialità. E la cooperazione, riuscite a fare le cooperative? chiedevano gli emiliani. Qui il lavoro è parcellizzato, familiare. Non c'è più il padrone e la fabbrica: la fabbrica è nelle case. Il costo è il rinnovamento delle mac-

chine grava sulle famiglie. Il padrone porta il filato e la tela, e paga un tanto a battuta. Una bella trovata. (Valiano d'altra parte resta un comune industriale, l'unico della valle del Bisenzio in cui, resistendo le industrie, la popolazione non è diminuita. E per volontà del comune e dei suoi abitanti).

A Fabio, frazione alta e piccolissima, con strada bianca, c'è un prete, amico e allievo di don Milani. Tiene con se una famiglia di undici fratelli napolitani coi genitori, emigranti arrivati l'anno scorso. Gli fa scuola. Andiamo tutti a trovarla. Stanno leggendo sul Secchia-Trassati, della repubblica di Montefiorino. L'ignochio era uno dei 4 comuni della repubblica: perciò Notari, sindaco di Ligonchio, allora partigiano (e suo fratello è morto in battaglia) viene interrogato, anche perché alcune frasi del libro risultano difficili da capire. Il prete (don Palombo) si ferma su ogni parola appena difficile. Perché tutti, anche i piccolissimi, devono capire. Notari racconta, talvolta interrotto da don Palombo. Forse troppo spesso interrotto. Ognuno ha le parole che sa, e Notari le ha chiare, sa farsi capire. A interrompere troppo si rischia di perdere il filo del discorso, anche se molto linguaggio nostro, di adulti di sinistra, è spesso coperto da parole maschera, parole difficili che nascono dono fumo, "ideologia" nel senso peggiore. L'incontro è stimolante, anche per le difficoltà che porta alla luce, e l'immergere ^{poche} ~~xxxxxx~~ netto, dove ci sia, della maschera retorica che ognuno si porta sulla testa.

Così una popolazione ha visitato (e cominciato a conoscere) un'altra popolazione. La loro storia se la sono mostrata (rappresentata) senza delegarne la rappresentazione ad altri. Si è fatto un "teatro" di non professionisti (peraltro precisi), capaci di comunicare attraverso i modi che si usano nei grandi momenti della teatralità collettiva (ad esempio nei carnevali: è stata usata anche l'aria: un aereo vero: aeroteatro). Io ci ho messo l'università, la Drammaturgia, il Teatro. In realtà ho solo provocato gli incontri, ho fatto da tramite, dato qualche suggerimento. Ho assistito e ascoltato, e ho imparato moltissimo. Ho visto in atto la rinascita di un territorio di sassato (l'Appennino) sotto la spinta della gente che vuole restare, delle nuove amministrazioni: ho visto che è possibile mettere in comunicazione la città e la campagna, il teatro (xxxxxx) teatro molto dilatato (con tutta la popolazione, senza spedire alla cieca prodotti dalle città, ma ascoltando anche la forza creativa che la gente, unendosi, ritrova. E senza piombare nella camstalgia del passato, del folklore, dell'eden (non natura da una parte, la cam-

OMA TENAX

R

C.M.FABRIANO

OMA TENAX

R

C.M.FABRIANO

5
pagna, e cultura dall'altra, la città: ma culture e modi di vita diversi, anche se oggi non molto diversi, che si interrogano e cercano di capirsi).

L'addio (l'arrivederci) è stato dato da due improvvisatori in ottava rima, Nello Quaranti e Luigi Altamante, nel cuore del Festival dell'Unità. Ottave di viaggio sicuro, augurio di ritorno agli emiliani: in loro onore il concerto (la disturna, tutta improvvisata) di Berlinguer e di Fanfani. A cui gli emiliani hanno risposto con la canzone del Cervi. Tutti ~~hanno~~ insieme sul palcoscenico palcoscenico avvolto dal murale dei clienti, buoni eredi di quella ormai antica e presentissima storia, loro e nostra. ~~Senza retorica, senza apoteosi, senza~~

Luigi Fanfani

XAMT EOWA

(unclear)

CHLVBVINO

XAMT EOWA

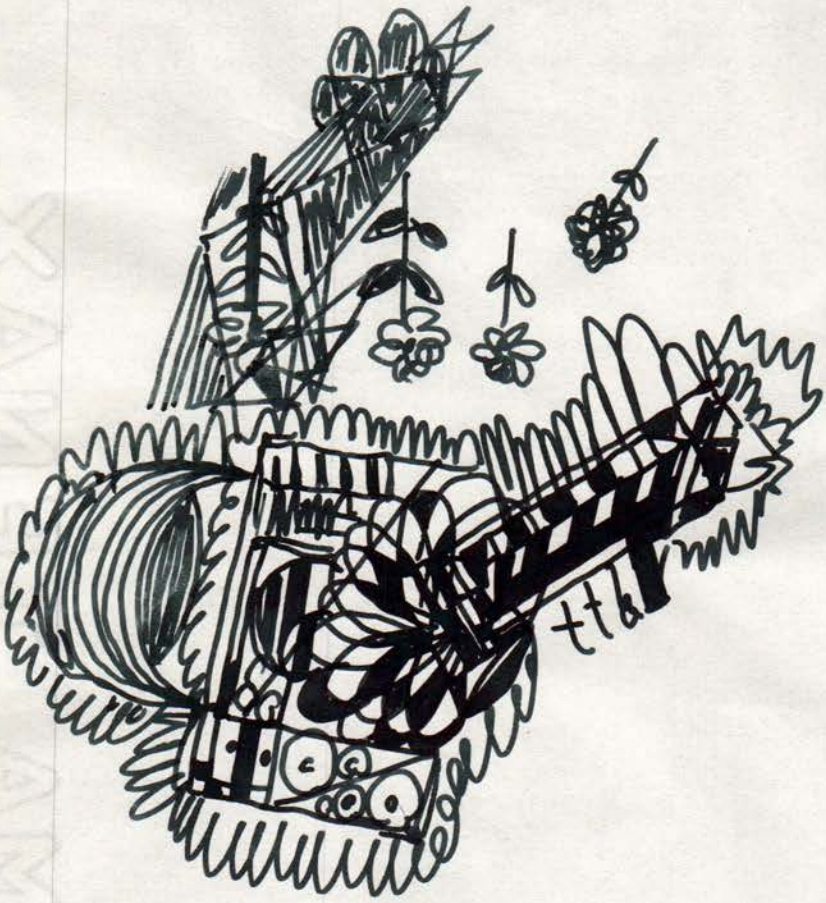
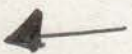
1044

Contrasto dell'anno vecchio e dell'anno nuovo

Note di ricordo

Che tempo lontano

a BUAYANA e più vicino





Rit. up t^{te} du mondo.

RITI INTERNI

di Giuliano Scabia

I vecchi e le frane. Ligonchio

« I vecchi li abbiamo inseriti nella ristrutturazione del territorio. Loro sanno bene dove si riformano le frane. Lo sanno per esperienza. E' una cultura che non possiamo permetterci di perdere. Loro ci sanno dire dove da decenni le frane cadono e noi là operiamo i risaldamenti ». E' Giacomo Notari, il sindaco di Ligonchio (Alto Appennino reggiano), che mi parla, nella sala gemita del bar di Casalino, piccola frazione oltre l'Ozola, torrente di Resistenza ai margini della repubblica di Montefionto. C'è una sala colma di vecchi e giovani venuti a sentire la comunicazione di un paese toscano (La Briglia di Vaiano) e il canto della *Vera Storia*, in ottava rima, che il gruppo di Busana, un comune a 10 chilometri da Casalino, ha portato. Teri, 20 marzo, eravamo appunto a Busana.

Rinascita. Rilancio. Resistenza

C'è una rinascita in atto. A Fornolo di Ramiseto, altro comune del comprensorio, la cooperazione ha costruito, col contributo della regione, una grande sala sociale. Ci sono quasi tutte le bestie delle frazioni, e quasi tutta la popolazione ha concesso il proprio terreno per il pascolo. La forestale, nei comuni di Busana, Ligonchio e Collagna ha cessato di essere un carrozzone governativo mal funzionante ed è diventata cooperativa. Da lavoro a quasi 300 persone. « Dobbiamo sfruttare tutto — dice il sindaco di Ligonchio — l'acqua, l'aria, creare posti di lavoro qui. Siamo riusciti a fermare il flusso migratorio. Per la prima volta da anni il comune di Collagna ha visto aumentare gli abitanti. Bisogna incentivare ogni energia locale. Il legname dei boschi, invece di mandarlo grezzo a Milano, lo lavoriamo qui. Abbiamo

cominciato a lavorare i funghi. A Cinquecerri abbiamo aperto la cooperativa del latte ».

Intelligenza e resistenza. Malgrado i tagli dei bilanci si può vedere, toccare con mano un mutamento. Il risveglio riguarda anche il lavoro culturale. Il giornale *Busmanis*, ciclostile delle tre frazioni Busana Marmoreto Nismozza, nel comune di Busana. *Lo struvento* (il vento del 15 giugno) per tutta la comunità montana. Il gruppo *Teatro insieme* di Busana, che canta la *Vera Storia*. A questo risveglio ha contribuito anche il lavoro che abbiamo fatto attraverso la cattedra di drammaturgia (università nel territorio, dalla città alla campagna e viceversa), con le azioni del *Gorilla Quadrumano* (del '74) quando era laboratorio del mio corso, e con altri interventi successivi, come cattedra Dams.

E' un'ipotesi di lavoro da valutare, su cui sto cercando di riflettere per capire gli sviluppi: fare lavoro teatrale e lavoro universitario come comunicazione continua, reciproca, laboratorio teatrale e ricerca della propria identità e storia nella diversità: in questo modo forse è possibile, almeno in parte, superare la chiusura del discorso accademico iniziatico: e vale la medesima cosa per la scrittura e per tutta la ricerca d'avanguardia. Laboratorio aperto e laboratorio chiuso.

Un paese toscano incontra un paese emiliano

I giorni 20 e 21 marzo dopo San Giuseppe, l'avvenimento ha un carattere particolare. Un paese, 35 persone, con l'ex-sindaco (Fiorenzo Fiondi, comunista), è venuto a incontrare quelli di Busana e Ligonchio. Non la visita di un gruppo teatrale a un luogo che l'aspetta per lo spettacolo, ma due collettività che s'incontrano. Quelli della Briglia di Vaiano (Prato) costituiscono uno dei più interessanti e organici grup-

pi di base toscani. Sono tutti del paese di Vaiano, lavorano o studiano. Sono praticamente tutti i giovani della frazione e si muovono intorno alla casa del popolo. Hanno realizzato spettacoli, raccolto canzoni, collaborato ultimamente alla scrittura di un libro, *La valle rossa*, vera storia dei militanti della valle del Bisenzio. Fanno il lavoro culturale e il lavoro politico nel paese, attenti a quanto succede intorno, agli avvenimenti culturali più importanti, bene informati anche sulla ricerca d'avanguardia. Con loro ci siamo incontrati varie volte, dopo il primo maggio 1975 al Pilastro di Bologna, quando per le strade abbiamo inaugurato la Galleria d'arte moderna e loro sono comparsi all'improvviso a cantare sul Teatro Vagante.

Per l'incontro di Busana hanno preparato una lettera-manifesto in cui raccontano la propria storia, e poi hanno portato su i doni: le coperte che si fanno alla Briglia (tessitore è il mestiere di quasi tutti i brigliesi: La Briglia è nata addosso a una fabbrica, paese industria), vino toscano, i disegni dei bambini, gli auguri e le firme di mezzo paese, le ottave improvvisate al registratore da un anziano poeta a braccio, saluto ai busanesi.

L'imboscata

Ma gli emiliani hanno preparato sorprese inaspettate. Travestiti da tedeschi con tubi delle stufe per *barzooka*, contrappasso grottesco al vecchio incubo dell'invasione, tendono l'imboscata ai toscani. Imboscata: si faceva (e si fa qualche volta ancora) alla fine dei matrimoni in tutto questo territorio. Per controllare se la sposa era quella, sposata legalmente: controllo delle carte del matrimonio onde evitare il pericolo che i genitori e i parenti della ragazza andassero a far guerra ai rapitori. Una forma di « mariazio », gran scena di teatro di strada, burlesca. Ora qui viene applicata eccezionalmente a un'altra oc-

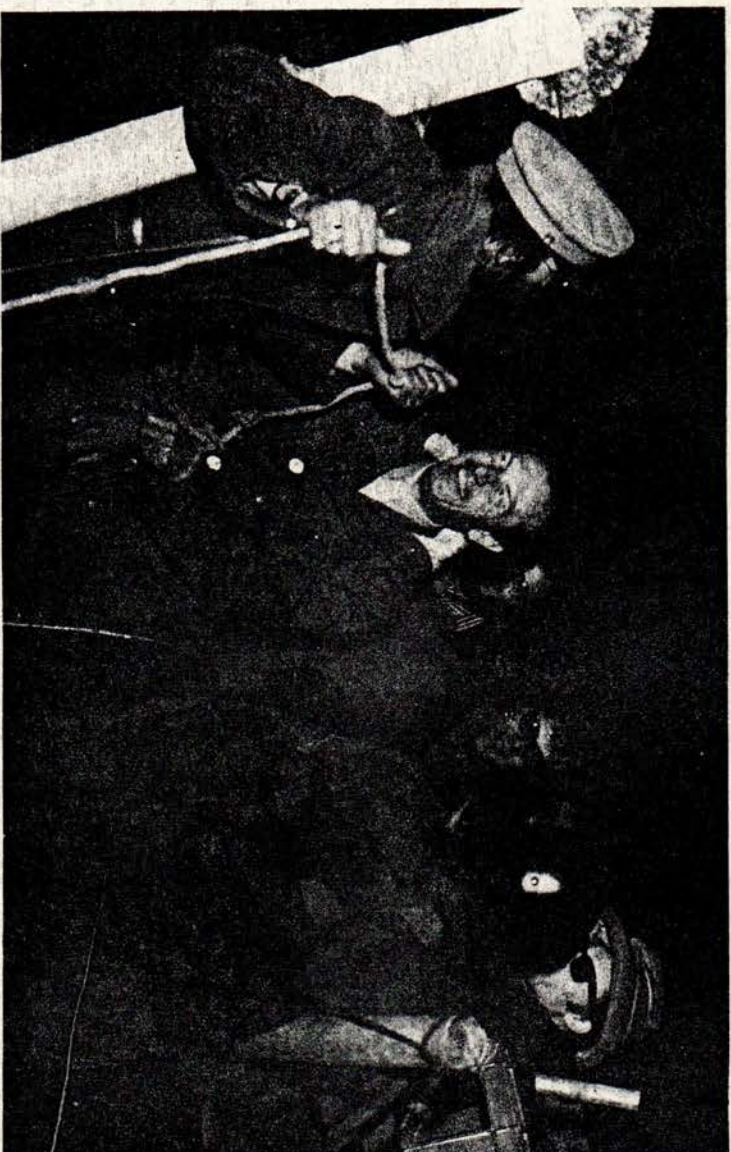
Quando dico montagna, e descritto questo incontro, chi legge non si faccia prendere dalla fascinazione. Mi sembra che i piani di sviluppo in atto nell'Alto Appennino reggiano siano quanto di più avanzato si può oggi ipotizzare nel cuore di una montagna (o campagna) indistesa. Dalla città, in genere, le problematiche culturali ed economiche di ciò che non è urbano sfuggono. Lo scontro città campagna, in atto da secoli, continua, e si manifesta come dominio e distruzione, delle città sulle campagne come delle grandi centrali imperialistiche nei confronti dei paesi sottosviluppati. La città sistematicamente, oltre che frantumare e uccidere se stessa, uccide la campagna. Mi sembra doveroso (ma lo pongo sotto forma di interrogativo) cercare di capire come le popolazioni della montagna e della campagna, tutt'altro che rustiche e folkloristiche, cercano di organizzarsi senza perdere la propria identità. Cercando cioè di non perdere il rapporto fra passato e presente, unica garanzia per conservare un'identità e progettare un futuro. E tanto più interessante è il processo, da studiare e capire (collaborandovi), dove gli enti locali seguono e accompagnano la presa di coscienza, soprattutto dove le collettività riprendono in mano (o hanno sempre avuto in mano, come in gran parte dell'Emilia e della Toscana) la propria storia.

Università e teatro

Per quanto mi riguarda, ho considerato l'organizzazione e la presenza all'incontro dei 2 paesi (che è nato da una proposta agli amici e compagni di Busana e Vaiano), come seminario del corso di drammaturgia, partendo dall'ipotesi, che sono andato in varie forme sperimentando in questi ultimi 3 anni, che l'università possa trasformarsi, almeno in certi casi, nei paesi, nei quartieri, nei luoghi di lavoro, diventando strumento d'intervento e ricerca ininterrotta e permanente fuori dalla « gabbia » istituzionale. Poiché si tratta di una ricerca che procede per prove ed errori, sarei molto contento di poter discutere e vagliare sia le prove sia gli errori.

Dal taccuino di Giuliano Scabia

Busana
(appennino emiliano): un momento
dell'animazione
teatrale.
Si finge la cattura
dell'ex-sindaco
di Vaiano



casione, fuori contesto. L'imboscata cambia funzione, da residuo rituale della cerimonia di nozze diventa momento di comunicazione teatrale, gioco. Un gioco fatto molto seriamente.

Dopo ore d'attesa (in mezzo alle nuvole che hanno avvolto la montagna), con molto ritardo arrivano i toscani. Si preparano a scendere per la strada di mezzo. Io ho il compito di portarli nell'agguato. Scendono con una grande portantina piena di doni, cantando:

*Primo Maggio gli è arrivato
festa dei lavoratori
sarà certo festeggiato
canteremo d' vostri cuori.*

Escono i falsi tedeschi. Tutto il paese è fuori. I toscani vengono presi. Il sindaco Fiondi è legato e preso in ostaggio.

Subito c'è una mezza rivolta, ma solo dopo il processo e la consegna dei lasciapassare il sindaco viene liberato. Dopo hanno luogo le comunicazioni. Il gruppo di Busana racconta, canta le ottave della *Vera Storia*, è una comunicazione tesa e alta, a cui i toscani rispondono raccontando la storia del loro paese, la storia del lavoro di cui la loro valle vive: storia anch'essa di lotta e di resistenza continua, fino oggi.

C'è poi la distribuzione dei doni, che è come una scena teatrale, ma tutta non preparata. E quindi canti e balli. Siamo nella cooperativa dei muratori di Busana, dopo due anni eccezionalmente riaperta (e si parla di tenerla aperta sempre, di farne un centro culturale), e parlano i sindaci di Collagna, Busana e Ligonchio, due socialisti e un comunista. Discorsi brevi, del tutto non ufficiali.

Città e campagna. Beni culturali

Quando dico montagna, e descivo questo incontro, chi legge non si faccia prendere dalla fascinazione. Mi sembra che i piani di sviluppo in atto nell'Alto Appennino reggiano siano quanto di più avanzato si può oggi ipotizzare nel cuore di una montagna (o campagna) indissesto. Dalla città, in genere, le problematiche culturali ed economiche di ciò che non è urbano sfuggono. Lo scontro città

Dove si formano le frane

di Giuliano Scabia

I vecchi e le frane. Ligonchio

comincio a lavorare i funghi. A Cinquecerri abbiamo aperto la cooperativa del latte ».

Intelligenza e resistenza. Malgrado i tagli dei bilanci si può vedere, toccare con mano un mutamento. Il risveglio ri-

pi di base toscani. Sono tutti del paese di Vaiano, lavorano o studiano. Sono praticamente tutti i giovani della frazione e si muovono intorno alla casa del popolo. Hanno realizzato spettacoli, raccolto canzoni, collaborato ultimamente alla scrittura di un libro *La valle rossa*

GIORNATA NEL

TERRITORIO DI

MARCO CAVALLO.

SE HO UN LEONE CHE MI

MANGIA IL CUORE. 1977.

e Non lo si sente che uccide il leone, 1980

unire i libri

Wick.

for Port for

Giuliano Scabia

~~Storia dell'Uomo Selvatico~~

Storia dell'Uomo Selvatico. 1974.

[IL TEATRO E IL SUO VIAGGIO] *Car libro. Quando si recitava nelle città*

All'inizio di questo giornale di viaggio dell'Uomo Selvatico (Il Gorilla Quadrumano), vorrei dare al lettore di Paese Sera alcune notizie che per- mettano di capire e inquadrare il lavoro che sto facendo con quello che ora si chiama Gruppo o Compagnia del Gorilla. Un lavoro che riguarda in parte il teatro, in parte la letteratura, in parte l'antropologia e la ri- cerca sul campo, e in parte anche la linguistica. Vorrei in futuro raccon- tare, su queste colonne, ciò che ci capita andando in giro per l'Italia e fuori (presto andremo anche in Francia, al Festival Mondial del Teatro di Nancy).

del libro d. Druschi

~~Per di un anno fa uno dei miei studenti dell'università di Bologna, Remo Melloni, ha trovato dalle parti del suo paese una serie di testi teatrali che si recitavano fino a trenta quarant'anni fa nelle stalle. Erano tutti in versi (quartine rimate), su vari argomenti (O'ello, Beatrice Denci, Il Brigante Musolino...). straordinariamente interessanti sia dal punto di vista tea- trale che linguistico. Che origine avevano? chi li aveva scritti? a quale periodo risalgono? perché non studiarli, col medesimo rispetto con cui si studia la commedia umanistica, o il teatro di Ruzante, o il teatro glap- ponesi? Tanto più che potevamo incontrare gli ultimi che quel teatro avevano recitato. Per qualcuno si trattava dei "nomi", o di conoscenti, di gente che un ~~rapporto~~ rapporto vivo col presente ce l'avevano, ~~come si era sempre~~ e avevano vissuto tutta la profonda metamorfosi seguita alle due guerre mondiali. Fra l'altro ci si poneva il problema di caricarci sul- le spalle, una cultura di ieri (e il teatro di stalla ne era un aspetto), che non volemmo perdere per strada, con tutte le sue contraddizioni, fatliche, serviti e tensioni verso il presente.~~

Proprio studiato attentamente una delle commedie di stalla, il Gorilla Qua- drumano (il Gorilla non è altro che l'uomo selvatico, presene come maschera e figura rituale ~~in un mondo di~~ non solo nella cultura ma anche nella cultura subalterna, ma anche nella cultura da Jacopone alle pastori del tardo cinquecento), abbiamo ricostruito un modo di vivere diverso, po-

c. in "Rivista di Letteratura" di Fonti

comune

la valle

vero, duro, faticoso, in cui però la collettività era strettamente unita
e forte, aveva storie e gesti comuni, viveva secondo il ritmo del ciclo
agario, con momenti di pausa o di festa (ad esempio il carnevale).
Uno dei momenti più interessanti di quel mon-
do era stato la stalla (il luogo caldo dove ci si poteva riunire), con
le sue veglie e i suoi riti. Si trattava di cercare di capire il significato
di vera e propria casa della cultura anteguerra che aveva avuto la
stalla, anche per vedere attraverso quali nuclei e momenti di aggregazione
si fosse andata maturando la coscienza di classe e il ventaglio artico-
lato di lotte che nell'ultima parte dell'ottocento e all'inizio del
doveva essere piano piano maturata fino alla resistenza. Uno dei paesi
in cui più si era fatto teatro di stalla non era fra l'altro il paese del
Cervi? Uno dei Cervi aveva recitato nel teatro di stalla. L'ultima commedia
di stalla era anzi proprio dedicata alla vicenda della
famiglia Cervi.

X la un o fine river / un n' off uno la rilare l'inchiant/

Niente di natif, dunque, niente arcadia o fuga in campagna. Capire il cosid-
detto mondo subalterno (e la stalla ne è stato un momento importante)
serviva a capire quei grandiosi fenomeni che sono stati le rivolte
contadine in padana, gli scioperi, la costruzione delle case del popolo,
la resistenza durante il fascismo, l'organizzazione del dopoguerra, i rap-
porti fra città e campagna. E anche cominciare a "rivivere" quella catalis-
economics, culturale, politico, ecologico aveva operato la sua azione
una politica nei confronti delle campagne tutte sbagliata, spesso pro-
gettata dalle città, con poli di sviluppo e nuovi insediamenti che hanno
provocato la più sconvolgente migrazione interna e catastrofe culturale
degli ultimi secoli. E in un momento di grande trasformazione
le cose sono state diverse: in un paese quadrato.
Dallo studio del teatro di stalla e del suo ambiente (una ricerca d'ambien-
vera e propria "in forma teatrale"), emergevano alcuni fatti, sui quali ab-
biamo riflettuto e che ci sono serviti da stimolo in tutto il lavoro che
stiamo portando avanti. Eccoli: 1) la stalla era un luogo naturale di riunio-
e di chiacchiera: un luogo dove le storie comuni venivano continuamente
ripetute, costituendo il patrimonio fantastico di tutti; era inoltre il
luogo dove tutte le notizie venivano commentate, in cui cioè la comunità

COMPAGNIA
DEL GORILLA QUADRU MANO
DIRITO DE
GIUANO SCABA
BOLOGNA/ITALIA
X FESTIVAL MONDIALS DI TEATRO
NANCY
1978

DANS LE BASSIN DE LONGWY ET NANCY



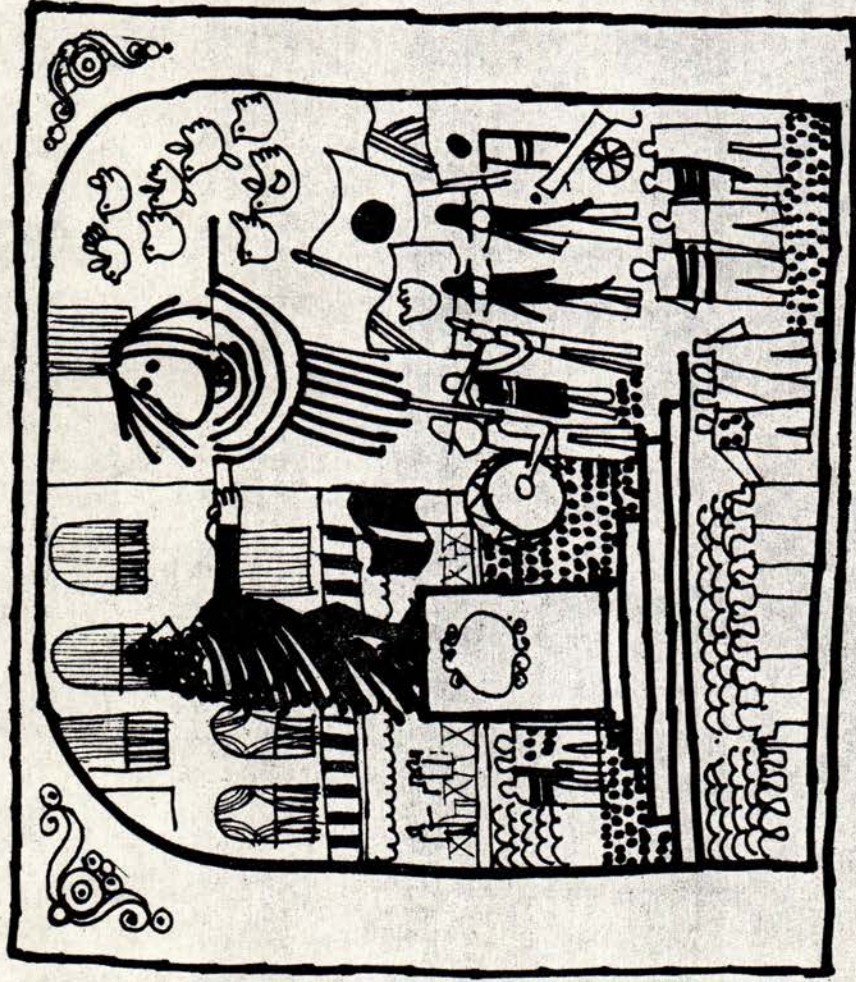
GRANDE COMEDIE DU
GORILLA QUADRU MANO

NOTICE

DANS LE CADRE DE L'EXPERIMENTATION QUE
GIULIANO SCABIA NEVE DEPUIS ENVIRON DIX ANS,
A TRAVERS SON ACTION D'ECRIVAIN ET LES ACTIONS
A PARTICIPATION DES QUARTIERS DE MILAN, TURIN,
DANS LES VILLAGES D'EMILIE, DANS LA PROVINCE DES
ABRUZZES, DANS LES PUILLES, A L'HOPITAL PSYCHIATRI-
QUE DE TRIESTE, DIRIGE PAR BASAGLIA (ACTION)
DE MARCO CAVALLI, L'OPERATION DU GORILLA
QUADRU MANO REPRESENT LE DERNIER CHAPITRE,
MAIS AUSSI UN MOMENT NOUVEAU TANT
POUR LA COLLABORATION COLLECTIVE DANS TOUTES
LES PHASES DU PROJET, DE LA RECHERCHE, DE
LA MISE EN SCENE, DU LABORATOIRE, DE L'ECRITURE,
QUE POUR LES OUVERTURES QUE LE THEATRE
ATTEINT LA THEMATIQUE QUI EMERGE DE LA
CULTURE SUBALTERNE, EST OBLIGE D'ACCEPTER.
A TRAVERS LE PRETEXTE "DETACHE", EFFECTIVEMENT
NT, ETIN A PETIT SONT VENUES L'AJOUTER DES SERIES
DE REFLECTIONS D'OU COMMENT POURRAIT-ON FAIRE
DE LA RECHERCHE D'UNE FACON PRATIQUE ET DIFFE-
RENTE A L'INTERIEUR DE L'UNIVERSITE, OU, COMME
NT UTILISER LE THEATRE NON PLUS COMME MOYEN
D'EXHIBITION, MAIS COMME INSTRUMENT DE RECHER-
CHE ET DE DISCOUTE.

disques de Giorgio Carrozzini, figlio Giovanni,
nato, Antonio, 1911 - 1964
nato tutti quadrumanos

Festival mondiale del teatro a Nancy



Dal
programma
del Gorilla
quadrumano
ciclostilato
per Nancy

scussi, mentre intorno agivano 42 compagnie di tutte le parti del mondo, andrebbe fatto un articolo a parte. E sarebbe interessante verificare quali analogie e diversità si pongano per il lavoro decentrato e di base in Francia e in Italia, dove sicuramente s'è detto e fatto da tempo parecchio. Alla fine del convegno c'è stato anche l'incontro fra il Gorilla e Mitterrand. Avendo sentito molto parlare della lunga commedia per strade e piazze che andavamo facendo, Mitterrand ha chiesto di vedere qualcosa. Quel giorno avevamo programmato la giornata di Musolino, con cattura sulla pubblica piazza dei tre nostri Musolini (Musolino burattino, Musolino attore e Musolino gigante) da parte di due carabinieri italiani armati di cannone. Con un corteo funebre abbiamo portato tutte le nostre cose sulla grande piazza dalle inferriate d'oro: anche il Teatro vagante. E sul Teatro vagante è venuto Mitterrand, leader del *Front Commun*, ad assistere, paradossalmente, ad un pezzo di storia dell'altra Italia, la cattura del deviante Giuseppe Musolino, Brigante Vendicatore, buffamente e ironicamente raccontata. Grande onore dunque avere un ospite di tanto riguardo: e il Gorilla ha augurato vittoria alle prossime elezioni, e lunga vita.

4. Schema vuoto e commedia piena

Siamo partiti da uno schema vuoto che prevedeva un intervento di quattro giorni: ma lo scontro con la realtà, gli studenti, le difficoltà, le proposte, la risposta continua della gente, l'entusiasmo che abbiamo avuto intorno hanno allungato la commedia di ben 4 giorni, nove con l'epilogo a Pompey. Ho avuto l'impressione che questo gesto ampio, esteso nello spazio e nel tempo, continuo, abbia agito su tutto il meccanismo del festival come catalizzatore: tutti quelli che abbiamo avuto intorno, studenti, gruppi teatrali, gente della strada, hanno avuto

Commedia continua con inferriate d'oro

di Giuliano Scabia

anni fa, all'ultimo festival (per l'Italia c'erano Vasileco con le 120 giornate di Sodoma e Cecchi con *Tamburi nella notte*). Ma il teatro che vado facendo da qualche tempo è in genere un teatro di

chiusa nelle inferriate d'oro (III scena o stazione); e quindi, per una giornata intera *Visita alla città*, in forma teatrale: con tappa ai docks e ai barconi della Mosella di prima mattina, e rappresenta-

Invites
glubruon
del 1990
a 1995



160
Invites
glubruon
del 1990
a 1995

Invites
glubruon
del 1990
a 1995

Invites
glubruon
del 1990
a 1995

1. Teatro dappertutto

A Nancy, città dalle inferriate d'oro appoggiata alle grandi curve della Mosella, ha luogo il festival teatrale più interessante e contraddittorio del mondo. Per 15 giorni gruppi e compagnie di tutte le parti della terra espongono i loro spettacoli in una fitta rete di luoghi teatrali, di giorno e fino a tarda notte, e un pubblico foltilissimo, composto soprattutto di giovani e di gente di teatro, si accalca a seguire ogni spettacolo, ogni azione. Assente quasi sempre, e in modo massiccio, è la critica italiana: ma presenti (anche per il lavoro capillare e intelligente che i «viaggiatori» del festival compiono in tutte le parti del mondo) sono i gruppi, le compagnie e gli uomini di teatro che hanno qualcosa da dire. Per l'Italia quest'anno c'erano Memé Perlini, Remondi-Caporossi, la Nuova compagnia di canto popolare e il sottoscritto col gruppo del Gorilla Quadrumano. I critici italiani, o inviati, erano invece tre: Franco Quadri, Giuseppe Bartolucci e Corrado Augias.

Le inferriate d'oro della piazza Stanislas, stupenda struttura versallesca, si possono assumere quasi a simbolo del festival: teatro dappertutto, spettacoli della durata di un'ora o due, a cui la gente occorre: vedere, non mancare lo spettacolo: vedere anche 4 spettacoli al giorno. La forma chiusa della «commedia» (non commedia in senso tradizionale, s'intende) diventa l'oggetto da inseguire: e in questa maglia di tempi costretti il grande carnevale di tutti i teatri del mondo rischia di essere un luogo in cui poco si comunica, dove anzi lo spettatore normale è costretto a diventare spettatore al quadrato. Come sfuggire alle inferriate di oro di una gabbia teatrale a maglie così fitte?

Ero stato invitato a Nancy già due

anni fa, all'ultimo festival (per l'Italia c'erano Vasilicò con le 120 giornate di Sodoma e Cecchi con *Tamburi nella notte*). Ma il teatro che vado facendo da qualche tempo è in genere un teatro di rapporti capillari, di comunicazioni semplici, di ritorni, di tempi lunghi (mesi: a volte anni): era possibile fare a Nancy un rispettoso e ironico «controgesto» che che uno andato e vado facendo (in particolare il lavoro col gruppo del Gorilla Quadrumano), e soprattutto il seguente teorema: che c'è un modo di fare teatro (c'è stato, c'è e ci sarà), che *tutti* possono fare. Un teatro insieme povero e ricco, espropriato: quel teatro di cui parla Benjamin a proposito dei bambini, che è in realtà una funzione primaria del comunicare, adulti e bambini, un bisogno innato, ma represso e latente (e va detto che lo sviluppo e la riscoperta di tale teatro non esclude la professione del teatro).

2. Commedia distesa nello spazio e nel tempo

Ho scelto di fare a Nancy una commedia lunga, durata 8 giorni, con prologo ed epilogo, itinerante. Siamo partiti dal nord, dal bacino minerario di Longwy, a 150 km. da Nancy, col Teatro vagante. Le prime due scene le abbiamo fatte in 2 giorni distinti, a Morfontaines (compleanno del Gorilla e presentazione del Gorilla agli abitanti e alla comunità italiana); e a Thil, con presentazione di Musolino per le strade e sulla pubblica piazza (va detto, fra l'altro, che i 2 sindaci erano comunisti). E' stato questo il *Prologo*. Poi l'azione è continuata a Nancy: incontro col movimento studentesco, presentazione del Gorilla, concerto per strada e sulla balconata di una chiesa, e discorso alla città davanti alla statua di Stanislas, re di Lorena, sulla piazza versallesca rac-

chiusa nelle inferriate d'oro (III scena o stazione); e quindi, per una giornata intera *Visita alla città*, in forma teatrale: con tappa ai docks e ai barconi della Mosella di prima mattina, e rappresentazione per la gente dei barconi (IV scena); presentazione della corte del Gorilla a re Stanislas di Lorena (V scena); e avanti, presentazione del Gorilla agli animali della zoo (VII scena); gran corteo nella vecchia città insieme agli animali di cartapesta costruiti dagli studenti dell'accademia di Nancy (VIII scena); e poi per tre giorni *Comédie*, aperta da un mercato di rarità italiane (durato un intero giorno: abbiamo venduto fumo del Vesuvio, pietre dell'Etna, friselle, cibi vari, occhiali, vino di Romagna, acqua della fontana di Nettuno, ecc.: oggetti raccolti da ognuno nel proprio luogo d'origine, venduti con grandissimo successo); fino alla chiusa dei tre giorni di *Comédie* con una grande fiaccolata per tutte le strade e in piazza Stanislas, con discorso sull'utopia e il teatro. Migliaia ci hanno seguito, cantando e ballando. L'epilogo l'abbiamo fatto in un sobborgo di Nancy, incontrando la comunità italiana di Pompey, una cittadina che vive di un'enorme acciaieria: e qui abbiamo fatto attraversare la Mosella al Gorilla e a Musolino, sulla barca rossa dei pompieri: un gemellaggio ideale fra il più grande fiume della Lorena e il più grande fiume dell'Emilia, il Po.

3. Mitterrand saluta il Gorilla e Musolino discutendo di decentramento

Parallelo al Festival c'è stato un gran convegno, organizzato da Jacques Lang, sul decentramento in Francia: presenti Mitterrand, Servan-Schreiber, Lefèvre e tanti altri: quasi gli stati generali della politica e della cultura, su un argomento in parte nuovo per la Francia, tutta incantata e impoverita da una capitale divoratrice e fascinosa. Sugli argomenti là di-

l'epilogo a Pompey. Ho avuto l'impressione che questo gesto ampio, esteso nello spazio e nel tempo, continuo, abbia agito su tutto il meccanismo del festival come catalizzatore: tutti quelli che abbiamo avuto intorno, studenti, gruppi teatrali, gente della strada, hanno avuto per alcuni giorni un punto di riferimento, un'occasione d'incontro, una storia in movimento a cui riferirsi. Si è creato come un flusso di comunicazione, continuato anche in incontri di lavoro con alcuni gruppi teatrali, ad esempio i brasiliani del *Cordel* e i cecoslovacchi della *Commedia dell'arte* (presto li vedremo in Italia).

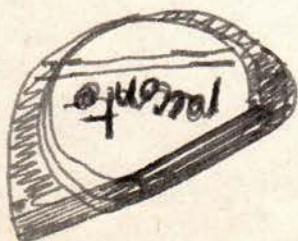
Ma è riuscito il Gorilla a salvarsi dalla gabbia d'oro di Nancy? Non sempre, anche se l'entusiasmo e il successo sono stati grandi. Abbiamo sicuramente mostrato un «gesto» generale diverso (continuità nello spazio e nel tempo, capacità di scatenamento: durante la fiaccolata notturna sembrava di essere in un paese del sud). Ma forse il senso reale e minuto del lavoro svolto fino ad oggi in Italia (sia col Gorilla Quadrumano sia con le azioni precedenti), è passato solo in parte nel grande e vivissimo luna-park: di cui in fondo siamo stati una delle attrazioni. Ma è stata, anche la *Grande Comédie du Gorilla Quadrumano dans le Bassin de Longwy et a Nancy*, una tappa stimolantissima del fare teatro/fare scuola: molto ironica, a volte sfacciata, eppure momento di verifica e di maturazione per gli studenti del gruppo, che agendo da protagonisti hanno vissuto il più ricco e fecondo *stage* a cui potessero prendere parte.

Di tutto ciò che è successo e del movimento generale della ricerca emerso a Nancy, il goliardico Augias, cronista dell'*Espresso*, nulla ha saputo vedere, portando in Italia una cronaca tutta buca e fasulla; mezza e mezza: mezza snob e mezza fessa. A sparare giudizi generali avendo guardato così poco si rischia fra l'altro di apparire più reazionari e malevoli di quanto in realtà non si sia, scambiando per angelo della luce qualche trave vestito imbucato in un night. Allora si che va di moda il vecchio modo di far passare per storia le proprie soggettive e private malinconie.

LABORATORIO APERTO

25

OPERA DEL
SOLF
(Gio dell'anno) -



IL RACCONTO DEL TEATRO

(di racconto /
della memoria)

(mettere in tela di Teatro notturno?)

chiude?



КНИЖКА ЕХИРАСТРОНОЖЕХИРАСТРОНОЖ





Fino dell'anno

~~Finis a menta~~
~~Finis a menta~~

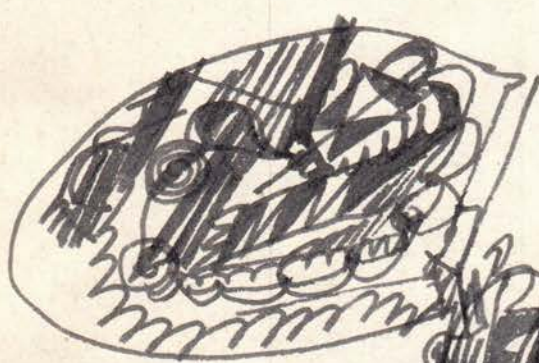
- Conillo a Maury - (in istruzione) 

+ nota iniziale in le azioni: lee mille



- Finis a menta -

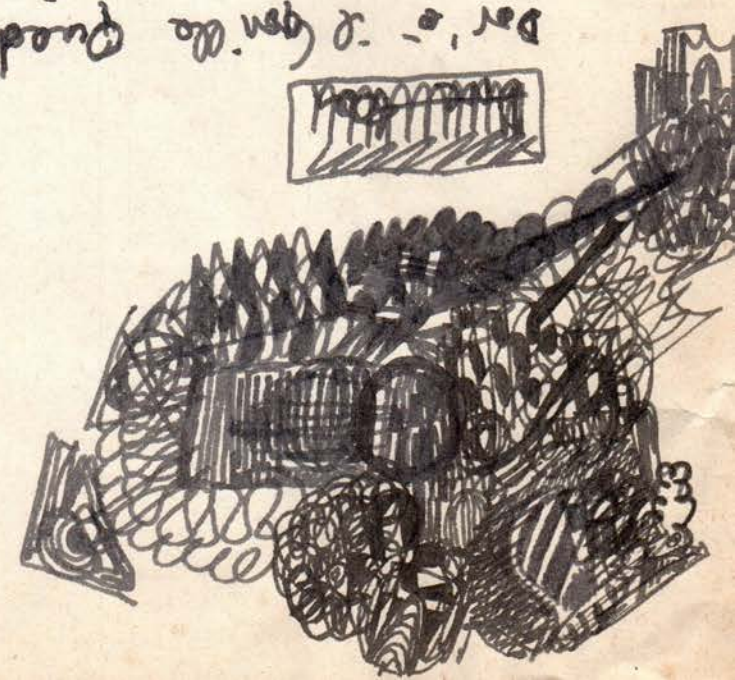
finire/improvvisare.
 Allora, agire, partire. Dequadrare. Poi, allora, dei
 quella natura (realtà) de-quaderni. Non fare,
 una relazione dell'ora. Non restare su sfavore
 (che è poi tutto fatto il modo, antichità di noi, di
 grafici.)



L'attore -

può dire dove.

Per 'e' e per 'da Quaderni?
 l'abbiamo fatto nel botto. in uno di. bnd. della
 che avevano abitato. Per 'e' e per 'da Quaderni.
 con l'elemento fatto. Per 'e' e per 'da Quaderni. Un
 (che è fatto di un altro) Per 'e' e per 'da Quaderni.



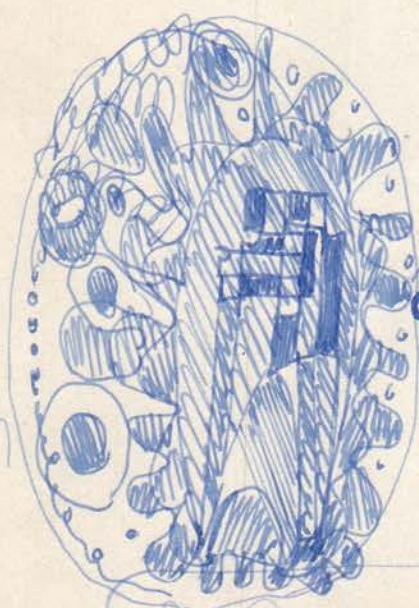
~~LABORATORIO~~ DI ORNAMENTAZIONE

LABORATORIO DEL GORILLA QUADRUMANO

LAB. DI ORNAT.

2. 12 GORILLA QUADRUMANO

disegnato con il nuovo testo: 4.10





- J. H. H. / Zele / Comant

- Protezione del Gnile e.

- Gnile nel bato (da tuivent)

(Line del Gnile -

niede wate del Gnile



АГТХЭ Ж ЭИНОЯТЦА ЯТХЭ Ж ЭИНОЯТЦА ЯТХЭ

1918 г. 10. 10. 10.
(1918 г. 10. 10. 10.)
(1918 г. 10. 10. 10.)
(1918 г. 10. 10. 10.)
(1918 г. 10. 10. 10.)

