



BRERA

FLASH

Brera-Flash periodico mensile del
Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

N. 3 Febbraio - Marzo 1977

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data
15 marzo 1976
Spedizione in abbonamento postale gruppo III

a cura di: NANNI CAGNONE

Queste pagine fanno parte di uno studio che sto conducendo sul motivo dell'«innamoramento» in alcune tappe del pensiero e della poesia occidentale. Mi scuso per il carattere frammentario (e non ancora abbastanza articolato) di alcune annotazioni. D'altra parte ho cercato di rimanere fedele alla traccia orale con cui sono state dette in uno di questi seminari.

Nel 1963 una canzone di Gigliola Cinquetti vince il Festival di Sanremo e viene tradotta in tutta Europa. Questa canzone si intitola «Non ho l'età per amarti» e sintetizza un tema presente in varie canzoni di quegli anni: l'idea di un punto a partire dal quale è possibile l'amore; l'idea cioè di un amore come tappe di una maturazione. «Non ho l'età per amarti», «Diamo tempo al tempo», «Devi essere paziente», «Tra poco sono pronto»: lungo questi proverbi sembra procedere una direttrice del pensiero occidentale sull'amore, vidimato dalle mille forme che ha assunto la sua autorizzazione a procedere.

Giulietta e Romeo invece hanno l'età per amarsi, ma non possono, perché c'è un nemico. Giulietta e Romeo dunque ritengono che il nemico non sia ciò in cui si costituisce la loro vicenda, ma sia una specie di ostacolo posto sul loro cammino. A questo proposito Nietzsche aveva scritto che quando un ostacolo viene sentito come lo sentono Giulietta e Romeo, la tragedia assume la forma del dramma e aveva accomunato Shakespeare a Euripide e a Petrarca in questa riduzione della tragedia, contrapponendo un'altra linea della letteratura europea, che va da Omero a Villon, a Hebbel, a Molderlin e ad

avversario e acquista i tratti di un sintomo.

Peter Pan, quando gli dicono «non hai l'età per amarmi» fa una capriola e ritorna felice nel paese incantato; e quando lo rimproverano dicendogli che non diventerà mai grande, fa un'altra capriola volante e risponde «che scoperta!». Egli, ancora più di Alice, è l'irrisione di Pinocchio e di ogni altra mitologia dell'educazione sentimentale, ponendosi su un versante Soto Zen. Il Soto Zen infatti è la mancanza di risposta alla domanda più ricorrente nella filosofia europea del novecento, ossia se è meglio un asino vivo o un dottore morto. A differenza di uno zen didascalico, esso non risponderebbe mai che è meglio un asino morto oppure un baritone, un prato di camomilla o qualsiasi altra cosa: esso cioè ha affermato il momento ripetitivo del paradosso gestuale nel koan e ha posto in termini nuovi il problema dell'acting-out.

Anche nel Parsismo spesso viene toccato questo problema. Il leone domanda a Zoroastro «quando avrai l'età per amarmi?» e al tempo stesso accenna con la coda a un gesto sottomesso d'inchino. E in quel momento Zoroastro pronuncia le parole che fanno iniziare l'aurora: «odierò sempre chi mi racconta una storia piagnucolosa come la tua: essi peccano, essi sporcano la voce di chi vuole cantare un inno».

In un modo analogo Avicenna, in vari passi della sua sterminata produzione, dà una definizione di inno che si contrappone all'agape formulata da tutto l'Alto Medioevo e in particolare dalla Rinascenza carolingia e che ha qualche rapporto con un «cogito»: non in senso deduttivo per giungere all'essere ma nel senso di una intuizione metafisica che

È lo stesso canto che nello Gnosticismo permette all'ultimo Eone di raggiungere Dio nel momento in cui perde il conto della distanza che lo separa, in alto e in basso (cfr. soprattutto Valentino) e irride gli Eoni dotati di «ragione» i quali consumavano la loro ricerca in una serie di addizioni cronometrate e postulavano un rapporto di contiguità tra zero e uno. Il loro proverbio, come quello dell'infermeria, è «tanto va la gatta al lardo che ci lascia lo zampino» dove lo zampino, la salute mentale, va conservata a tutti i costi, perché il lardo non è soltanto la follia ma l'inizio stesso di una pratica d'analisi: succede infatti che l'enciclopedia tra le sue mille polizze è affascinata dall'assicurazione sul nome della vita e si pone sempre dalla parte di Cibebe, ossia dalla parte della pignoleria, quando tenta di giungere a questa polizza onnicomprensiva assommando le cartelle cliniche, ossia ignorando che la scrittura o non s'incarna o si incarna enormemente e che ogni volta è troppo tardi per precisare.

D'altra parte è proprio la «sottolineatura» ciò in cui appare tutto questo. Accade di sottolineare qualcosa con l'intenzione di fermare su quel punto lo sguardo di chi legge e poi si scopre che è proprio quello il punto di maggiore slittamento dello sguardo, il quale si sposta, si interroga sull'intenzione di chi ha sottolineato e oltrepassa il testo nel pieno della sua intimità di arresto. Egeria accetta dunque che la pratica di generazione sia una pratica di sottolineatura, un evento in cui il testo viene sottratto a ogni eventuale intenzione di mettere in rilievo che il canto è anche suo. Viceversa gli occhiali, lo specchietto retrovisore, la lente di ingrandimento sono tutti oggetti in cui sembra prendere corpo la pignoleria di Cibebe, la quale parte sempre postulando un dato di «fatto» e si prepara gli strumenti per osservarlo meglio lasciandolo immutato: «Voglio guardare nitida la realtà: poi la renderò folle» dice

mente dire che essere beffati è possibile, anzi costruttivo, vale a dire «storico». Contro tutto questo, la poesia di Lautréamont non cerca un'epoca per amare e non può mai dirsi «ebbene», per il suo gesto continuamente emetico, che espelle senza assimilare nulla: essa tra le altre cose dice che non essendo possibile l'etimologia, la situazione di un nome è sempre di emergenza, e non permette l'immersione in un nome storico, in una eutanasia. Anche Dino Campana ha parlato di questo aspetto, in ogni esposizione di poesia, inesigibile, esordiente, evasivo, dal momento che non si può raccontare un'invenzione, fare il brevetto di un brancolamento. In precedenza lo stesso Gongora aveva scritto che il Barocco è il risultato di una brachilogia, anticipando così le note sull'impossibilità di narrare un'esagerazione. In un periodo ancora precedente, Avicenna aveva inaugurato in contrapposizione a Cartesio un «cogitus interruptus» che dava come effetto il corpo e ne rendeva impossibile la spartizione nel senso narratologico del testamento (per esempio il Testamento del Capitano o il testamento del Marchese di Saluzzo) in cui il discorso psicotico cerca di sostituire ciò che manca con un equivalente e cerca di collocare il suo lettore («il primo pezzo al battaglione, il secondo alla mia mamma ecc.») per vivere abilmente la sua fine creduta e per ignorare l'esistenza stessa del bambino. Ma, scrive Lacan, «... il cane fa miau e il bambino, in un sol colpo, sconnettendo la cosa dal suo grido, eleva il segno alla funzione del significante e la realtà alla sofistica della significazione e, col disprezzo della verosimiglianza, apre la diversità delle oggettivazioni da verificare della stessa cosa». Il bambino così distribuisce a caso i pezzi del Capitano, manda alla mamma il pezzo sbagliato, manda i pezzi oscuri a chi non li desidera, fa tutto nel modo più inopportuno e deturpa con questo cadavere marcio l'elegia del te-

sto rapporto nel senso oppositivo del «più voglio peccare più mi salvo». Oppure nel senso di un film come «L'ultima spiaggia» in cui, di fronte alla catastrofe universale, Gregory Peck e Ava Gardner si scambiano l'ultimo sguardo di coppia e fondano il luogo dell'amore, più potente delle radiazioni nucleari, dando un nuovo risvolto tecnologico alla privatizzazione dell'happy end. Non solo in questo senso però. E neppure solo in quello della perpetuazione «drammatica» (il purgatorio) dopo un punto divulgato come finale (la vedova bianca dopo la morte di Fausto Coppi, i minuti di raccoglimento, le tombe a due posti, il ragazzo che doveva sposarsi prima di essere ucciso dai rapinatori ecc.). Piuttosto nel senso di esaminare la «sostituzione» che lo Zen chiedeva a chi domandava qualcosa intorno alla salvezza (un discepolo domanda «quando potrò salvarmi?» e il maestro grida «sostituisci, sostituisci») o anche in alcuni aspetti dell'Induismo contemporaneo (Aurobindo) in cui lo stesso problema si ripresenta nella pratica della poesia mantrica e del sovramentale. E infine curioso notare, a proposito della sostituzione, la frase che Pavese scrisse alcuni giorni prima del suicidio («chiedo scaccia chiodo, ma quattro chiodi fanno una croce»).

Ezechiele su questo punto aveva promulgato quel «tenetevi pronti» che costituirà un continuo polo di ritorno nella riflessione filosofica europea sul rapporto tra proporzione e sproporzione. Ma molto tempo prima Dianjaea, guerriera pellerossa, dice un desiderio diverso: una sera aveva visto il fallimento della festa che aveva preparato con cura infinita: dappertutto c'era vomito, corpi stanchi, biancore malato. Allora decide di prendere il suo cavallo e di fuggire da sola nella notte senza preparare più nulla. Fallisce cioè ogni sforzo di fare della nominazione una nominalizzazione, una sorta di estensione ecumenica, recensibile, aromatica, di ciò



Marco Margnelli, Nanni Cagnone e Tomaso Kemeny

alcuni poemi non occidentali. Ed è vero infatti che in un canto del Nuzhet c'è il personaggio di Eulinea, la quale è costretta a bruciare l'unica cosa bella che possiede, le sue lunghe trecce, ma lo fa inaugurando la danza giocosa delle forbici e sorprendendo così la tragedia con un atto d'invenzione.

Alcuni canti dopo, una donna descritta come folle continua a gridare per le strade che l'unica parola d'amore è l'avverbio «adesso» e a ogni istante si corregge gridando «anzi no, è adesso». Il medico della comunità propone di ucciderla enumerando dettagliatamente i pericoli della sua presenza, ma gli abitanti del paese uccidono invece lui e decidono di baciare la donna per diventare anch'essi folli.

Allo stesso modo, nella mitologia dell'Olimpo germanico, i due corvi che stanno sulla spalla di Odino gli domandano continuamente «che cosa vedi adesso?» ma nell'attimo in cui Odino accenna una risposta fuggono via sdegnati dicendo «ora tu non sei il nostro amante» (jetzt bist du nicht unser liebender) ponendo l'istanza di uno sguardo che non risponde e che diventa amoroso nel punto estremo della sua sordità. Una delle differenze tra Eschilo ed Euripide, ossia tra un momento che Nietzsche definisce tragico e uno drammatico, è che i personaggi di Euripide suppongono di avere un nemico solo e fanno la loro gara con qualcuno di cui individuano i passi, mentre in Eschilo ogni volta che si inizia l'enumerazione del nemico esso diventa infinito, e in questa dimensione dell'innumerabile inizia un'altra ricerca senza punti d'appoggio in cui il nemico cessa di essere

lo intreccia a esso. E l'esilio di Mnemosine — che viene spesso citata a questo proposito — è la condizione indispensabile per un essere che nella rotazione dei nomi non può più raccontare una vicenda personale. Più esattamente: Mnemosine è costretta a dimenticare il suo appellativo e a pronunciare un perenne «non ricordo» a cominciare dal quale viene riconosciuta dagli aedi che le inventano una storia e gliela attribuiscono (l'inno di Mnemosine sconosciuta).

Sarebbe interessante analizzare questa sparizione della materia del racconto anche in altri contesti (il Docetismo, i Mana della religione polinesiana) in cui c'è già qualcosa che dice «l'apparenza non inganna» e inietta direttamente il sacro nella metafisica senza passare attraverso le vicende considerate accadute.

«Tra poco sono pronta». Anche Cibebe (alla quale è stato detto che per generare la terra deve diventare folle) tenta di fare un percorso verso la follia attraverso una serie di approssimazioni successive. Tenta dapprima un canto bizzarro e stonato, poi si avvicina ai burroni e si fa salvare all'ultimo istante da Attis, poi progetta una festa scatenante in cui donerà la sua pietra nera. Tuttavia non riesce a giungere nel «luogo» e ne fa sempre un controcanto letterario, mostrandoci ancora una volta il fallimento dell'infermiere e del suo sforzo di «avvicinarsi», come se non fosse un oggetto, come se un oggetto avesse bisogno di essere umanizzato per essere vivo. La terra viene invece generata da Egeria, che si trova improvvisamente in un canto vertiginoso di cui non vuole stabilire l'emittente o il destinatario.

Cibebe. Ma un attimo prima che si mettesse gli occhiali, il mondo opaco era l'immagine della follia che lei ha normalizzato con due strumenti. «Non posso bagnarmi nemmeno una volta nello stesso fiume» dice Cratilo riformulando il detto di Eraclito e mostrando poi che l'inesemplare non sopporta nemmeno questa frase e gli chiede continuamente di cambiare tempo («non potrò», «non potevo», «non potrei») per poi dire che nemmeno quel cambiamento può essere riconosciuto come tale, in quanto «stratagemma». In Egeria pertanto la terra appare non solo come separazione dallo stratagemma ma come impossibilità che l'addestramento sia mai esistito: infatti se Cibebe fosse esistita non esisterebbe la terra, di cui essa voleva essere l'unica divinità custode, l'unica plausibilità e anche l'unico errore. Ma in un'analisi non c'è possibilità di «allenamento» perché manca il test in grado di stabilire se esso ha funzionato.

Si usa dire che per uccidere qualcuno occorre toglierli la possibilità di un ballottaggio. Nella filosofia legata al significante «infermiere», il tentativo incessante di apparire benintenzionato per dare il benservito si appaia alla ricerca di una battuta d'arresto in cui sia possibile separare il confine minimo tra la beneficenza e la bestemmia, tra il beneplacito del paziente e il rischio che improvvisamente cominci a ululare. Quella filosofia guardinga trova nell'analisi l'apologia della beffa, in quanto essa non può cercare questa apologia e tantomeno questa beffa, che il sapere enciclopedico ha già pronosticato: ma l'ha fatto nel crepuscolo, quando si può tranquillamente

stamento. Più tardi il bambino — che era voluto diventare contadino ma era stato deluso dal sapore del formaggio con le pere — scopre il senso di una più radicale trasgressione, che inficia la logica della sostituzione «per godere nei suoi panni» e inficia più generalmente la logica dell'appuntamento, producendo una catena di disturbi e di ulteriori fermentazioni. In mancanza di questa falsariga si apre lo spazio radicale di ciò che è facoltativo. Per questo si dice che il bambino è sempre facoltativo. È appunto in questo territorio del facoltativo che la folletteria assume un tratto endovenoso, incapace di chiacchiera, incapace (se è consentito citare un proverbio piemontese) di «fe' i fol per nen paghé la sal». Nel territorio del facoltativo perciò, mancando il comodo muro di una fortezza espugnabile o inespugnabile, si produce qualcosa di analogo a quella che David ha definito l'esperienza del «qualcuno»: «essa deve perciò essere intesa sia al di là del suo contenuto semantico manifesto sia al di là del suo valore affettivo conscio, proprio come si accoglie il frammento poetico o il racconto di un sogno». Essa non può essere colta in flagrante, non può essere colta «sul fatto».

E a questo proposito come si pone il significante «solitudine» rispetto al problema della salvezza nella storia della letteratura? Come appare ad esempio in Berkeley? Come è stato inteso il rapporto che Gesù poneva tra un certo modo di «trovarsi completamente perso» e la salvezza? («trovarsi perso» più che «perdersi» proprio per evitare il facilismo ermeneutico di vedere que-

che è impreciso. In questo senso non c'è rapporto tra Dianjaea e un aspetto italianistico della novella popolare che filtra la nominazione attraverso il significante «furbizia», «disordine redditizio» «conversazione nell'opposto» come può avvenire nelle storie di Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno, dove ogni confusione riacquista un senso armonico sotto la sigla dell'eredità. Più vicina all'aspetto migrante e sorpreso della nominazione è forse la storia di Cirano di Bergerac, quando Rossana capisce di avere amato l'anima di Cirano attraverso la bellezza di Cristiano.

C'è insomma nella mitografia sulla salvezza (o nel porre il problema) qualcosa che si fissa nei termini dell'indulgenza, nel volto di condotta nel raggranellare, nel limintrofo. E il coesistere dello spazio della remissione con quello dell'intascamento, della riverenza che si appaia al calcolo della resistenza dell'aria e ne fonda una nuova fisiologia cattolica, ossessionata dall'indennità. C'è un reddito (la salvezza) da incrostarci cercando di dare un tempo a tutto ciò che è spaesato e a tutto ciò che si scioglie (il tempo floreale della citazione, il pluralismo) per trovare proprio lì nuovi fissatori in grado di esaudirli, di farne un tratto concinabile, cooperativo, un elettrocardiogramma che renda conto del cuore costernato e possa comunque servire da documento per una contraccura, se c'è la guerra, o per un contraccambio.

PAOLO DE ANGELIS

a cura di: FRANCESCO CASETTI
ALBERTO FARASSINO

RACCONTARE IN SUPER-8

Già negli anni scorsi abbiamo dedicato un'ampia attenzione al cinema in otto mm. o in super-otto, individuando in esso non soltanto un formato che ha impegnato molti filmmaker e ha permesso alcune delle esperienze più interessanti dell'underground, ma anche un «medium» specifico, che si affida a condizioni di esercizio assai particolari (una tecnologia 'leggera', una rapidità di intervento, una diversa 'professionalità', ecc.) e a condizioni di ricezione assai diverse rispetto al cinema 'ufficiale' (una partecipazione quasi familiare, la macchina da proiezione a vista, ecc.).

Quest'anno vogliamo presentare una settimana che, pur tenendo conto del passato, precisi una delle direzioni di ricerca del presente.

Oggi, l'otto e il super-otto sono tornati a «raccontare delle storie»: la grande rivincita del récit passa anche di qui. Si tratta però di un racconto che ha modi e cadenze del tutto particolari: vi si mescolano pur sempre dimensioni familiari e desiderio di economicità, ricerca di uno «specifico» e uso del mezzo perché più accessibile, ricerca d'avanguardia e presunta naïveté, ecc.

Ecco comunque Moretti che con **Io sono un autarchico** (una vera rivelazione, che ha costretto anche i quotidiani, da la Repubblica al Corriere della Sera, a recensire, per la prima volta, anche un film super-8), narra l'incredibile messa in scena di un regista delle cantine romane in una successione di gags irresistibili; ecco Curà che usa il cinema per una ricerca del fantastico e il super-otto come se fosse un 75 mm.; ottenendo effetti lussureggianti, tra Kenneth Anger e Carmelo Bene; ecco Landuzzi e Cavaliere che trasformano il reportage in narrazione, seguendo il gruppo del Gorilla Quadruplo nelle sue peregrinazioni; ecco Castagnoli che continua e precisa la sua ricerca tra le più rilevanti e rigorose del cosiddetto «underground» italiano, con il suo primo «super-8 lungo».

È su questo panorama che questa rassegna si concentra: se sarà il caso, la riprenderemo più in là, aggiungendo nuovi dati, come ad esempio il cinema amatoriale, Home movie e i «classici» del cinema trasferiti in super-otto per speculazione o per divertire facendo rimanere la gente «in casa».

F.C.

Interventi degli autori

* Ho fatto films in super-8 non per particolari simpatie verso questo formato ma perché, per ora, è stata l'unica possibilità di fare films. Mi dà fastidio tutta questa pubblicità che da un paio d'anni si sta facendo intorno al super-8. Non credo, come invece è stato detto, che sia uno strumento rivoluzionario o che abbia un suo discorso specifico, diverso dal 35 mm. eccetera.

Spero che «Io sono autarchico» sia il mio ultimo film in super-8. Non mi sono simpatici i cinefili esasperati sempre alla ricerca di novità e riscoperte; mi sono molto antipatici gli autori italiani underground, i loro films, le loro dichiarazioni, i loro libri.

I primi due films li ho girati contemporaneamente, mi sono costati molto poco (40.000 l'uno). Il terzo l'ho girato sperando di fare un salto di qualità rispetto alla «rozzezza dei primi due (c'è una maggiore consapevolezza del mezzo cinematografico e questo non ha dato frutti solo positivi)». Se il film è goliardico, questo era probabilmente inevitabile. È costato mezzo milione.

«Io sono un autarchico» è costato 3 milioni e mezzo ed è senz'altro il più bel film che ho fatto.

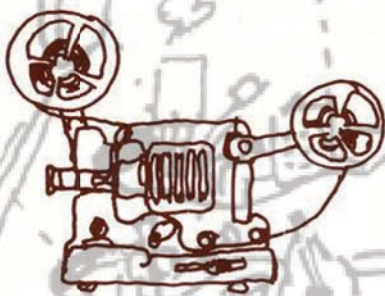
NANNI MORETTI



* I due lavori in super-8: «Attila alla corte Boscona» e «Un tempo Goltarasa lei si chiamava» (appunto sono parte di una esperienza teatrale, quella del «Gorilla Quadruplo» condotta per circa due anni e ne rappresentano in un certo modo l'epilogo. Non sono però semplicemente la documentazione di un certo modo di fare teatro, ma soprattutto la testimonianza del rapporto che questo modo di fare teatro ha instaurato con il mezzo cinematografico. Un rapporto che passando all'inizio solo attraverso il gruppo, come «memoria collettiva», ha cercato di rendersi pubblico prima come documentazione e didattica, per sfociare poi (ed ecco l'epilogo ma anche un inizio) in un uso all'interno della stessa azione teatrale; come momento e come luogo del nostro agire teatrale. La struttura di questi filmati documentaria ma anche narrativa, di cronaca ma anche di riflessione, prevede una comunicazione cinematografica che non esaurisca in sé le proprie tensioni, ma serva come stimolo a costruire e portare avanti quel lavoro sul territorio con la gente, avviato dal teatro. Un uso cioè colloquiale, non prevaricante, momento di ascolto e di scambio per quella stessa collettività che vive il momento teatrale.

Al di fuori di questo ambito i filmati rimangono tuttavia esempi di una documentazione talmente inserita nell'azione stessa e vissuta con essa da sorbire i ritmi, gli schemi, i modi stessi e gli strumenti di esecuzione.

ALFREDO CAVALIERI



* Passione, morte, resurrezione a Bereto mi ha impegnato per circa tre mesi di lavoro, uno e mezzo per le riprese effettuate durante le ore di lezione nei mesi di marzo e aprile e uno e mezzo circa per la colonna sonora e il montaggio che ho dovuto fare senza moviola. E, come dire, un saggio finale di un biennio di scuola integrata condotto da me nelle elementari del paese; biennio in cui i ragazzi sono stati impegnati nelle arti figurative e nel teatro. È stata un'esperienza nuova per tutti e molto stimolante.

Ho dovuto improvvisarmi scenografo, operatore alle luci, costumista, sceneggiatore, operatore alla macchina e regista!!!. Nessun collega infatti aveva mai preso in mano una cinepresa. Tutte le scene sono state girate in grande economia di tempo (mezz'ora, un'ora al massimo per mattina) e di denaro (il solo costo delle pellicole). Non ho usato cavalletto, né carrello, né altri attrezzi del mestiere, salvo una piccola lampada al quarzo presa a prestito per girare alcune scene luminose in interni. Tutte le sequenze girate sono 'd'acchito' perché non volevo togliere con lunghe ed estenuanti sequenze di prove la spontaneità dai volti dei ragazzi. Io illustravo brevemente la scena da fare e si cominciava subito.

ARTURO CURA

a cura di: PASQUALE GUADAGNOLO

IDENTIGRAMMI

Testimonianza di un esperimento su Beckett con interpreti sordomuti.

Da quando abbiamo annunciato la presentazione del risultato del nostro esperimento, consistente nella rappresentazione dell'Atto senza parole I e dell'Atto senza parole II di Samuel Beckett con interpreti sordomuti, ci è stato chiesto il perché della scelta di quei testi e di attori privi del convenzionale mezzo di comunicazione, ossia della facoltà di «nominare».

Devo dire che l'assenza di battute nel testo non è stata affatto la fondamentale ragione di queste scelte. Ci siamo proposti di fare un esperimento sul linguaggio, di analizzare e discutere un testo fin dall'inizio in assenza di linguaggio parlato, servendoci del modo di esprimersi gestuale, che sarà poi quello della rappresentazione, senza la mediazione della parola.

Tutto è nato da un'occasione inattesa. Tempo fa, io e Aulehla andammo per caso all'istituto dei sordomuti ad assistere a delle scenette mimate. Si trattava di divertimenti tratti da un repertorio ingenuo e desueto; il dentista che toglie al paziente il dente buono o il cliente che, dopo un lauto pasto, fugge senza pagare il conto. Cose che avrebbero potuto strappare ancora un sorriso se inaspettatamente, dietro la loro levità, non fosse affiorato un fatto profondamente drammatico. Si manifestò subito con chiarezza che gli interpreti stavano rappresentando al vivo il loro rapporto con l'esistenza, in una misura che andava ben al di là di quanto l'esiguità del soggetto avrebbe potuto permettere. Essi lottavano per comunicare, per gettare tra loro e gli altri il ponte di un linguaggio e crearsi, per esistere, la categoria di relazione. Non c'era semplice divertimento nel loro inventare un gesto per caratterizzare il personaggio, c'era la lotta contro il silenzio, il tentativo di porre delle coordinate nel vuoto dell'assenza di suono, della assoluta solitudine esistenziale.

La stessa esiguità e genericità degli identigrammi scelti — vorrei introdurre qui questa parola per la prima volta al posto di personaggi, riservandomi di spiegarne la ragione più oltre — trasformava la loro recitazione in uno stupendo, libero monologo gestuale, in una drammatica affermazione di sé attraverso lo sforzo di creare un linguaggio oggettivo, comune a loro ed agli spettatori.

Il contatto con gli altri, elemento fondamentale per la costruzione ed

il riconoscimento di una propria identità stabile, è basato sulla convenzione della parola. Gli agglomerati di suoni che formano le parole sono il principale mezzo di relazione tra gli esseri umani. L'impossibilità di ricevere suoni mette l'individuo in una posizione particolare e complessa. È costretto a ricercare fin dalla nascita istintivamente altri segni che gli permettano di individuare gli altri e di coglierne i messaggi; questi segni possono essere precisissimi nel significare gli atteggiamenti fondamentali quali simpatia, affetto, minaccia, ma sono estremamente generici nel comunicare i contenuti dialettici che la cultura ha elaborato. La difficoltà maggiore si ha quando si è posti di fronte ai termini astratti, non mimabili. Attorno a questo punto si è sviluppato l'aspetto più interessante della nostra sperimentazione.

La scelta di Beckett è nata in primo luogo da predilezioni personali, poi dalla disponibilità di questi due atti senza parole non appartenenti al teatro propriamente mimico. Il nostro lavoro non va visto semplicemente nei termini sordomuti che interpretano Beckett, ma persone con una comunicazione gestuale e non terminologica poste di fronte al problema dell'interpretazione di un testo in collaborazione con persone costruite in base all'altro tipo di comunicazione, quali noi sperimentatori e, in un secondo tempo, il pubblico.

Il modo convenzionale di comunicare è per abitudine densissimo di vocaboli astratti. È sorprendente constatare, per confronto con un altro linguaggio, che l'abitudine a questa terminologia deriva spesso dalla comodità di usare parole dai significati dilatabili e spesso molteplici. Un conto è rilevare discutendo che in un certo punto il personaggio prova una sensazione di angoscia, il che è generico, e un conto è trasformare in atti e atteggiamenti lo stato d'animo del personaggio secondo gesti che sono suggeriti dalla sua personale e particolare angoscia, cosa invece precisissima. Qualsiasi successiva specificazione possa essere fatta sarà più precisa se mimata.

Ma due linguaggi diversi si possono realmente confrontare? La cosa può avvenire solo ammettendo che attraverso di essi si possa esprimere uno stesso contenuto. Il lavoro del teatro è complesso; data la descrizione del personaggio nel testo, ci si può accingere ad affrontare collettivamente la sua conoscenza in due modi diversi. Dopo la lettura, per raggiungere una individuazione comune nel dramma, si può, come ho notato, discutere a parole o proponendo direttamente i gesti e le espressioni della azione scenica. Il contenuto dell'espressione verbale e di quella mimica non è più comunque il personaggio, ma quello che si sta esprimendo di pertinente ad esso che appartiene a chi lo esprime. Ecco che, posto il piede sul palcoscenico, compare fin da quell'istante una nuova dimensione non più soltanto analitica, ma sintetica e quindi creativa. Nel teatro si può usare quindi solo il particolare linguaggio del teatro come mezzo espressivo, perché linguaggio è creazione e creazione è linguaggio.

Il personaggio teatrale non è che un progetto di identificazione: dal momento che viene portato sulla scena perde la sua individualità letteraria per diventare un semplice schema di esistenza che l'interprete assume dandogli la propria realtà. Sulla scena è la realtà dell'interprete che vive e che comunica se stessa identificandosi secondo i propri parametri col progetto suggerito. Si giunge alla rappresentazione definitiva esprimendosi attraverso successive rappresentazioni parziali. La mancanza della possibilità della parola come linguaggio comune durante l'impostazione e la conseguente assenza di definizioni astratte, che ha caratterizzato il nostro esperimento, ci ha dimostrato che il loro uso è non pertinente.

Cristina Quarti

Il teatro è attività primaria di ogni collettività umana. Per farlo bisogna essere in due o più, nel qual caso è indispensabile alla sopravvivenza del gruppo come società.

Se vogliamo servirci di termini freudiani si può dire che il teatro è operazione sociale che trasferisce l'Es nell'Io, che guida gli impulsi irrazionali della collettività nella dimensione della coscienza. Ma coscienza è individuazione: la rappresentazione è continua ricerca e conferma dell'identità collettiva e, conseguentemente, individuale. Dico conseguentemente perché la costruzione dell'identità del singolo ha senso solo nell'ambito della relazione sociale. Identigramma significa letteralmente disegno di identità. Ho voluto usare questa parola come segno di un lavoro futuro. Si può fare del teatro in molti modi: l'uso della parola identigramma al posto di personaggio definisce chiaramente un intendimento. L'identità è oggi problema basilare della collettività e dell'individuo. Le trasformazioni sociali rapidissime dell'ultimo periodo storico hanno divolto le antiche fondamenta su cui poggiava la coscienza di sé. Fra queste la modificazione da società contadina in società industriale che va di pari passo con il tramonto dei tradizionali valori religiosi, lo sradicamento di interi nuclei umani chiusi, operati dall'industria, con successivo smembramento e trapianto dei singoli in un mondo diverso, a loro inaccessibile, la modificazione dei consueti modelli di classe ed il mito del consumo.

La conseguenza di questo non è tanto l'esplosione della violenza, ma l'assenza di principi etici comuni che la controllino o la giustificano, di qualsiasi costante collettiva che suggerisca un comportamento ed una scala di valori. Senza di questo la vita collettiva torna ad essere arcaicamente dominata dal disorientamento, dall'angoscia, dalla vigilanza spasmodica e, per reazione, dalla violenza totale. Anche la regressione dell'ideologia verso forme irrazionali ed esasperate è conseguenza diretta di questo stato, come l'uso della droga assunta come sostituzione evasiva ed antidoto all'ansia.

Il teatro ha una funzione indispensabile nell'ambito di questa realtà: può e deve partecipare alla ricerca di una nuova identificazione, proporre nuovi identigrammi come base dell'azione drammatica, che non sono necessariamente nuovi personaggi, ma nuove elaborazioni, nuovi apporti scaturiti dalla presa di coscienza della nostra realtà viva personale e sociale.

È proprio nella dimensione piccola e meditativa del teatro che vanno condotte ed interpretate le dinamiche profonde del reale, per essere elaborate e tornare alla collettività sotto forma di cultura.

GIANCARLO ROMANI ADAMI



Edoardo Brioschi

Centro Internazionale di Breca

progranno

FEBBRAIO / MARZO 1977

FEBBRAIO 1977

2 Mercoledì ore 21,30
POESIA: «L'Arto Fantasma» (9°)

8 Martedì ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

9 Mercoledì ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

10 Giovedì ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

11 Venerdì ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

12 Sabato ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

13 Domenica ore 16 e 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

14 Lunedì ore 21,30
TEATRO: «Samuel Beckett»
atto senza parole I
atto senza parole II

15 Martedì ore 20 e 22
CINEMA: «Raccontare in super-8»

16 Mercoledì ore 20 e 22
CINEMA: «Raccontare in super-8»

16 Mercoledì ore 21,30
POESIA: «L'Arto Fantasma» (10°)

17 Giovedì ore 20 e 22
CINEMA: «Raccontare in super-8»

CINEMA

RACCONTARE IN SUPER-8

martedì 15 febbraio ore 20
PATÉ DE BOURGEOIS, di Nanni Moretti, super-8, colore, 26 min., (1973).

LA SCONFITTA, di Nanni Moretti, super-8, colore, 26 min. (1973).
COME PARLI FRATE?, di Nanni Moretti, super-8, colore, 52 min., (1974).

ore 22
IO SONO UN AUTARCHICO, di Nanni Moretti, super-8, colore, 95 min., (1975).

mercoledì 16 febbraio ore 20
PASSIONE RESURREZIONE E MORTE A BERCETO, di Arturo Curà, super-8, colore, 55 min., (1974).

ore 22
IL GIORNO DELLE NUOVE BIANCHE, di Arturo Curà, super-8, colore, 100 min., (1976).

giovedì 17 febbraio ore 21
LA NOTTE E IL GIORNO, di Gianni Castagnoli, super-8, colore, 100 min., (1975). Gran Prix Cinema Différent al XXII Festival di Toulon, 1976.

venerdì 18 febbraio ore 20 e 22
ATTILA ALLA CORTE BOSCONA, di Andrea Landuzzi e Alfredo Cavalieri, super-8, colore, sonoro, 15 min., (1975), su «Il gorilla quadrumano» e «La Boie».

UN TEMPO CORTARASA LEI SI CHIAMAVA, (appunti per un viaggio teatrale nella cultura del Po), di Alfredo Cavalieri, e Andrea Landuzzi, super-8, colore, sonoro, 45 min., (1975) su «Il Quadrumano».

Alle proiezioni saranno presenti gli autori.

TEATRO

PARADIGMI DI ESISTENZA

I due atti senza parole di Samuel Beckett proposti dalla compagnia dell'Identigramma per la regia di Giancarlo Romani Adami e di Klaus Aulehla, si identificano nella precisa scelta di lavorare con due attori sordomuti, Cristina Quarti e Edoardo Briochi.

La base dell'esperimento è la comunicazione fra attore, regista, testo, tesa costantemente verso il risultato finale: il preciso equilibrio fra spettatore e spettacolo.

In questi due atti senza parole Beckett ci offre un gioco sottile, pieno di sfumature. «Paradigmi di esistenza», questo il titolo dello spettacolo. La violenza esterna, imprevedibile e incomprensibile, non concede alcuna possibilità di invenzione all'uomo e alla donna. I continui rapporti casuali (individuo-vita) costringono i due protagonisti ad avvalersi solo ed esclusivamente dell'esperienza e dell'istinto.

L'assoluta mancanza di identificazione in uno spazio determinato, spinge l'individuo a diventare parte dei propri tic, a crearsi una realtà basata sulle manie, sui gesti abituali.

Nessuna contrapposizione viene cercata. Non si aspetta una variante né un'invenzione. Ci si lascia vivere con la continuità propria di un movimento ripetuto qual è la vita, programmato non con le ore dei treni bensì con quelle di uno «spettacolo teatrale».

Klaus Aulehla

da martedì 8 a lunedì 14 febbraio 1977
ore 21,30 (domenica 13 ore 16,30 e 21,30)

SAMUEL BECKETT
atto senza parole I
atto senza parole II

compagnia dell'Identigramma per la regia di Giancarlo Romani Adami e di Klaus Aulehla e l'interpretazione di Cristina Quarti ed Edoardo Briochi

STA PER VENIRE LA RIVOLUZIONE
E NON HO NIENTE DA METTERMI
di Umberto Simonetta e Livia Cerini.
Regia di Maurizio Micheli.

ARTI VISIVE AMBIENTE



«Cava Manara», Giuliano Mauri

ARTE E SOCIETÀ

Incontri per la definizione di un programma che verifichi gli strumenti e i metodi per un nuovo ruolo dell'operatore nel sociale. Dopo la definizione del programma di lavoro relativo alla sezione Arti Visive/Ambiente esposto durante il seminario iniziale del 28 Ottobre, l'attività si è svolta secondo la disponibilità e la volontà di vari operatori e gruppi che hanno aderito alla ipotesi proposta. Sono intervenuti fin'ora: Laboratorio di Comunicazione Militante (11 novembre 1976), Mauri-Mazzucchelli (25 novembre 1976), Gruppo Cavart (3 dicembre 1976), Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese (16 dicembre 1976), Ugo La Pietra (13 gennaio 1977), Ugo Guarino (27 gennaio 1977).



La storia di una seduta psicanalitica durante la quale una giovane donna, rifiutando le tecniche di analisi, si libera da una lunga

18 Venerdì ore 20 e 22
CINEMA: « Raccontare in super-8 »

23 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (11°)

24 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento del Gruppo Piazzetta »

MARZO 1977

1 Martedì ore 21,30
TEATRO: « Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi » di Umberto Simonetta e Livia Cerini

2 Mercoledì ore 21,30
TEATRO: « Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi » di Umberto Simonetta e Livia Cerini

3 Giovedì ore 21,30
TEATRO: « Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi » di Umberto Simonetta e Livia Cerini

4 Venerdì ore 21,30
TEATRO: « Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi » di Umberto Simonetta e Livia Cerini

5 Sabato ore 21,30
TEATRO: « Sta per venire la rivoluzione e non ho niente da mettermi » di Umberto Simonetta e Livia Cerini

9 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (12°)

10 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento di Ottavio Salvini

15 Martedì ore 20 e 22
CINEMA: Film und Drang 2

16 Mercoledì ore 20 e 22
CINEMA: Film und Drang 2

16 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (13°)

17 Giovedì ore 20 e 22
CINEMA: Film und Drang 2

18 Venerdì ore 20 e 22
CINEMA: Film und Drang 2

25 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (14°)

24 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: « Intervento del Gruppo Alzaia »

30 Mercoledì ore 21,30
POESIA: « L'Arto Fantasma » (15°)



FILM UND DRANG 2

Come continuazione della Settimana del Nuovo Cinema Tedesco, che ha costituito il nostro programma di novembre, diamo in marzo due film di due registi assolutamente rilevanti, Fassbinder e Syberberg. *Angst essen Seele auf*, di Fassbinder, è una sorta di « mélo improbabile »: raccontando la storia dell'amore di una signora anziana e di un giovane lavoratore immigrato, mette in gioco tutti i pregiudizi razziali, le piccole virtù borghesi, le chiacchiere e i calcoli che affliggono ancor oggi la società tedesca. Lo stile è il solito di Fassbinder: un rapporto di assoluta « direzionalità » con il proprio tema, che lo porta a scatti di umor greve, all'esibizione di corpi disfiati e volgari, a impennate di moralismo, ecc. I « sentimenti » circolano liberamente in questo film — tra i più interessanti di questo regista ormai « consacrato » —: proprio come nella tradizione del mélo. *Winifred Wagner* è invece un documentario sulla vedova del figlio di Wagner, vera padrona di Bayreuth durante l'epoca nazista. La donna, in un crescendo irresistibile, racconta il proprio passato: come aveva organizzato i Festival wagneriani, come aveva incontrato Hitler, come il fuorilegge lui l'orchestra, quale rimpianto ha per il terzo Reich, ecc. Syberberg è implacabile: i grandi miti tedeschi vengono smontati uno per uno, con una cattiveria che il divertimento e l'involontaria comicità dell'intervista non fanno che accentuare. *Winifred Wagner* ha costituito un grosso successo all'ultimo festival di Cannes.

I film sono sottotitolati in italiano, e non sono mai stati proiettati a Milano. Le serate sono organizzate in collaborazione con la Biblioteca Germanica.

F.C.

FILM UND DRANG 2

15 martedì ore 20 e 22

ANGST ESSEN SEELE AUF, regia di R.W. Fassbinder, con: Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Barbara Valentin, R.W. Fassbinder. A colori, con sottotitoli in italiano, (1974).

16 mercoledì ore 20 e 22

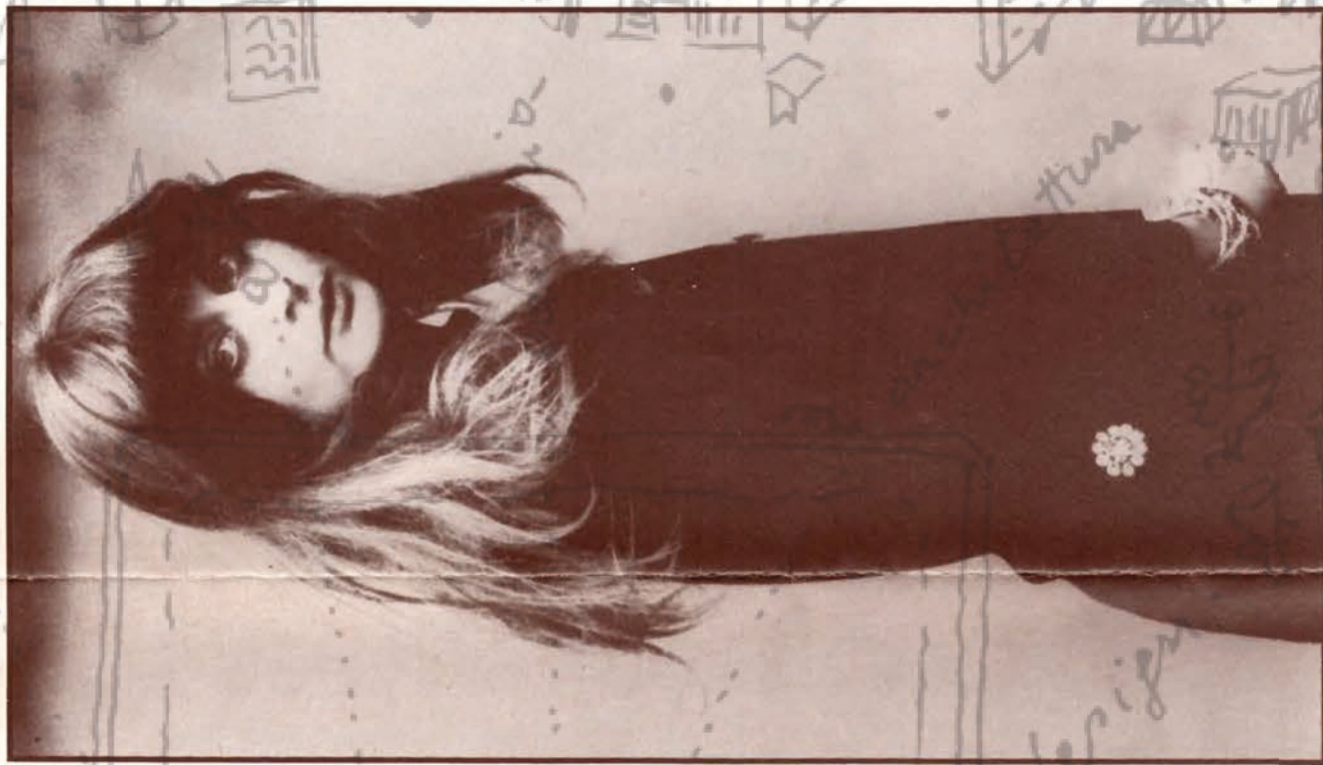
ANGST ESSEN SEELE AUF, regia di R.W. Fassbinder, con: Brigitte Mira, El Hedi Ben Salem, Barbara Valentin, R.W. Fassbinder. A colori, con sottotitoli in italiano, (1974).

17 giovedì ore 20 e 22

WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914-75, regia di H.J. Syberberg, fotografia di Dieter Lohmann, musica dal « Siegfried » di Richard Wagner, Repubblica Federale Tedesca, (1975), 120 min., con sottotitoli in italiano.

18 venerdì ore 20 e 22

WINIFRED WAGNER UND DIE GESCHICHTE DES HAUSES WAHNFRIED VON 1914-75, regia di H.J. Syberberg, fotografia di Dieter Lohmann, musica dal « Siegfried » di Richard Wagner, Repubblica Federale Tedesca, (1975), 120 min., con sottotitoli in italiano.



Livia Cerini

da martedì 1 a sabato 5 marzo 1977
ore 21,30

STA PER VENIRE LA RIVOLUZIONE
E NON HO NIENTE DA METTERMI
di Umberto Simonetta e Livia Cerini per la regia di Maurizio Micheli

doma, arrivano branditi di esperienze consumate, cerca la sua identità e scorge l'embrione della propria coscienza politica. Alternando momenti di satira grottesca ad altri di riflessione ironica lo spettacolo rivela una curiosa vita familiare in provincia, a Varese: la « calata » a Milano, le incertezze del sesso e delle votazioni, l'evasione « indiana », la brusca imprevista disoccupazione... La ragazza inizia la sua confessione allo psicanalista dichiarando: « Sono borghese. Non ci posso far niente. Borghese ma non ciò una lira ». Rammenta il primo ragazzo con cui è andata a letto: « Si chiamava Mario, ci aveva la fissa delle cifre: dalle sei alle sette te ne ho fatte quattro... ». Sottolineati da un linguaggio neomilanese, sfilano personaggi divertenti e allarmanti: la mamma che diceva le « parolacce » prima che si usassero; il compagno che protesta per il voto di protesta; il raffinato rezzo; il regista coprofago; la ragazza americana che tenta un esperimento di « avanguardia teatrale » a Napoli... Poi, d'improvviso, la seduta si chiude con un feroce ritorno alla realtà incombente.

giovedì 24 febbraio alle ore 21,30
INTERVENTO: GRUPPO PIAZZETTA

giovedì 10 marzo alle ore 21,30
INTERVENTO: SALVINI

giovedì 24 marzo alle ore 21,30
INTERVENTO: GRUPPO ALZAIA



POESIA

L'ARTO FANTASMA

Seminario sul lavoro poetico
condotto da Nanni Cagnone
(novembre 1976/maggio 1977)

Il seminario è articolato in due attività complementari:

(a) fondazione teorica e (b) sperimentazione.

Il seminario si è inaugurato il 24 novembre con una conversazione di Nanni Cagnone.

L'attività di fondazione teorica (a), è iniziata il 1° dicembre.

Questo il resoconto delle serate:

1° dicembre: comunicazioni di Tomaso Kemeny ed Ermanno Krumm;

8 dicembre: comunicazioni di Milo De Angelis e Tomaso Kemeny;

15 dicembre: comunicazioni di Sergio Benvenuto e Nanni Cagnone;

5 gennaio: comunicazione di Marco Margnelli;

12 gennaio: comunicazione di Luigi Ballerini (I);

19 gennaio: comunicazione di Luigi Ballerini (II);

26 gennaio: comunicazione di Luigi Ballerini (III).

Seguiranno interventi di Nanni Cagnone, Giuseppe Conte, Alfredo

Di Legge, Pietro D'Oriano, Tomaso Kemeny, Ermanno Krumm,

Jacqueline Risset.

L'attività di sperimentazione (b) avrà inizio nel mese di marzo.

Mentre in (a) si espone lo sfondo teorico, utilizzando prevalentemente il metodo dialogico, in (b) si lavorerà essenzialmente sui testi e sulle tecniche.

mercoledì 2 febbraio ore 21,30

mercoledì 16 febbraio ore 21,30

mercoledì 23 febbraio ore 21,30

mercoledì 9 marzo ore 21,30

mercoledì 16 marzo ore 21,30

mercoledì 23 marzo ore 21,30

mercoledì 30 marzo ore 21,30

a cura di: UGO LA PIETRA, ETTORE PASCULLI,
FRANCO MAZZUCHELLI

GRUPPI E COOPERATIVE PER E NEL SOCIALE

La definizione di un'attività estetica nel sociale, che si era sviluppata in questi ultimi tempi attraverso il lavoro di alcuni artisti singoli, si va ora organizzando mediante gruppi operativi con un programma e una linea politico-culturale sempre più precisa.

Questa maturazione, riteniamo sia ben esemplificata da alcuni gruppi che operano soprattutto a Roma, Napoli, Salerno. In questo numero riportiamo due dichiarazioni programmatiche di altrettanti gruppi operanti a Roma: la Cooperativa Alzaia e il Gruppo Cartari.

La Cooperativa Alzaia presenta soprattutto una complessa attività da Centro di produzione culturale, proponendo i lavori e le comunicazioni di vari gruppi romani e di altre città.

Alzaia

Cooperativa di produzione culturale
«programma»

Il programma della Cooperativa nella sua attività si articola attraverso i seguenti momenti:

1 - Organizzazione del Laboratorio Aperto e attività di animazione.

Il Laboratorio aperto inteso come prima indicazione operativa all'auspicabile realizzazione del Centro Culturale Polivalente Circo-scrizionale funziona all'interno della sede della Coop. come centro di documentazione delle attività svolte e di tutto il materiale realizzatosi attraverso lo scambio con l'immediato sociale. E' altresì il necessario supporto alla produzione di materiale culturale (intendono la cultura come servizio) e viene utilizzato come Laboratorio di animazione in diretto collegamento con le realtà sociali. Curata dalla Sez. animazione della Coop. ALZAIA l'attività di animazione si svolge in diretto rapporto con la realtà scolastica e nel territorio. Ha come punto di raccolta per la divulgazione, acquisizione dei mezzi, e l'allestimento di un corso sull'attività, il laboratorio aperto.

Si apre nel territorio investendone le realtà attraverso una serie d'interventi nel paesaggio urbano per un impiego creativo del tempo libero e per rilanciare momenti espressivi, interessa in questo aspetto gli adulti, particolarmente gli anziani. Nella scuola invece (vedasi documentazione scuola elementare Settembrini) interessa una fascia di età che va dai 5 anni ai 15 (scuole elementari e medie e scuola materna) intendendo l'animazione come sperimentazione didattica da svolgersi all'interno della scuola in diretto rapporto con insegnanti e genitori.

2 - Ciclo di attività permanente.

L'attività permanente costituisce un momento importante; è intesa come documentazione aperta della continua attività della Coop. nelle varie sez. ed è organizzata attraverso l'allestimento del materiale riguardante l'attività in corso di svolgimento con la costituzione di un gruppo di studio che rilancia l'attività attraverso seminari, incontri dibattito.

L'attività permanente inizia nel suo primo ciclo di documentazione aperta e di incontri con l'inizio del mese di novembre proponendo l'intera attività della Coop.

Si articola in:
Documentazione riguardante l'attività svolta e l'immediata progettazione in corso, rilancio del dibattito sulla politica culturale.

Svolgimento nella sua prima fase 30 novembre 1976.

L'allestimento è composto da materiale fotografico, filmico di documentazione, registrazioni, pannelli, progetti, realizzazioni grafiche, bozzet-

ti, materiale di studio, elaborazione teorica, testi consultati.

Riguarda le seguenti attività:

L'operazione un MURALE A CENTOCELLE in corso di svolgimento nel quartiere Centocelle. Il progetto per un parco giochi attrezzato e Centro Polivalente nel Comune di Ciampino. L'operazione condotta nel quartiere Ostiense e gli interventi di animazione nel territorio ad Anguillara. Il Pineto, alla Mole Adriana, all'Ostiense e nelle scuole, Pablo Picasso scuola media e Luigi Settembrini scuola elementare e al Centro ENAIP nella Magliana.

Le varie mostre vengono considerate aperte alla partecipazione e al dibattito e organizzate attraverso una serie di incontri dibattito a cui vengono interessati i cittadini, il comitato di quartiere, operatori e critici, la Circo-scrizionale, l'Assessorato, le scuole, sociologi, urbanisti, pedagogisti e uomini di cultura, come anche rappresentanti di partiti politici e delle organizzazioni sindacali.

Il tema proposto agli incontri è centrato sulla Costituzione del Centro Culturale Polivalente, sul ruolo da dare a questo centro, sulla politica Culturale e sul contributo e l'organizzazione che le parti interessate al discorso devono darsi, nell'ottica del Decentramento Culturale.

3 - Attività estetica e Territorio.

La rassegna curata da Enrico Crispolti e la Cooperativa Alzaia le cui finalità sono state elencate prima si articola nel seguente calendario con inizio il 2 dicembre 1975 a cicli di 4 rassegne per volta e prevede interventi degli operatori interessati nel territorio urbano.

E' costituita da una notevole attività d'intercambio sulla problematica del ruolo dell'operatore culturale e il suo rapporto con la realtà del territorio. Si articola come aumento di documentazione del materiale riguardante le esperienze fatte in Italia nei suoi momenti più rappresentativi nel territorio da gruppi e singoli per la durata di 10 giorni per ogni momento espositivo. E' costituita da un gruppo permanente di lavoro sul tema che organizza gli incontri e da una serie di rassegne che offrono alla cittadinanza un momento informativo e di coinvolgimento qualificante e anche indicativo della possibile utilizzazione delle strutture pubbliche espositive in tal senso.

Ugo la Pietra.
Gruppo Salerno 75.
Gruppo di Coordinamento.
Attività a Penne.
Dalisi.

Alamaro e Cooperativa Artigiana e Pronto Intervento, Pomigliano d'Arco.

Esperienze sul Monte Testaccio.
(Giammarco - Consolazione - Volo - Mattia).

Esperienze didattiche di De Simone e Cicciano.
Franco Summa.

Del Vecchio e Humor Power Ambulante.

G. Mauri.

G. Sciola San Sperate Paese Museo. Collettivo Pittori di Porta Ticinese. Sanfugo e i muralisti di Romagna e Marche.

Gruppo Riappropriazione Urbana alternativa di Milano.

Esperienze a Sesto San Giovanni.

Mostre sulla Riappropriazione del Mattatoio di Testaccio.

Social Group di Napoli, esperienze all'ospedale psichiatrico.

Animazione nelle scuole e nel Territorio.

Collettivo di comunicazione Militante.

Cooperativa Alzaia, Parco giochi attrezzato e Centro Polivalente nel Comune di Ciampino.

La durata di ogni rassegna è di 10 giorni, il materiale e gli incontri vengono filmati e registrati in videotape e sono a disposizione.

Si costituisce un gruppo di lavoro permanente e una serie di incontri sul tema: L'operatore culturale Ruolo e funzioni nel contesto sociale odierno.

Il Bollettino affianca l'iniziativa e una pubblicazione racchiude tutto il materiale.



ARTIGIANATO DI ANIMAZIONE

Riccardo Dalisi (architetto radicale e animatore) da Napoli mi scrive che sta costituendo, con altri operatori, una organizzazione che si qualifica con il termine di «Arti minime». Intorno a questo progetto stanno confluendo tutta una serie di esperienze e di prodotti concreti, oggetti vendibili (in ceramica, in legno, in cartapesta) realizzati all'interno di esperienze condotte nei quartieri di Napoli (come quello Traiano) e sviluppate con la partecipazione dei ragazzi dei quartieri stessi.

Questo tipo di esperienza, che mette in rapporto la cultura popolare con la crescita educativa, viene oggi definita «animazione artigianale». Oggi, ci dice Dalisi, la forma più nuova di attività libera riferita all'educazione è: la didattica che esce fuori dalle attività dei quartieri, attraverso la scuola mestieri, la controscuola, la scuola popolare, la scuola gioco.

Queste nuove forme di «fare scuola» mettono a stretto contatto la condizione libera e lo stato di interesse originario con i problemi reali del quartiere e della società, che specialmente i bambini sottoproletari e proletari vivono scopertamente sulla propria pelle.

A S. Eramo i bambini realizzano og-

getti, e li vendono, vivendo in prima persona tutto il ciclo produzione-consumo. Negli ultimi scritti e nei recenti avvenimenti realizzati da Dalisi a Napoli e da alcuni suoi allievi (Paolo Cuomo e Giovanna Ler) a Salerno, si coglie un nuovo modo di affrontare i problemi del quartiere. Dice Dalisi: «Non basta lasciare o spingere in condizioni animatorie l'apprendimento, non basta chiudersi entro un quartiere, partire dall'emarginazione e farla risaltare vivamente attraverso la grande possibilità creativa e autoeducativa sepolta e compressa e condurvi quindi la lotta di classe incontrandosi come si è incontrata la cultura specifica del luogo e la cultura folkloristica.

Le forme nuove stabiliscono vivamente due poli: quella del luogo (emarginazione e cultura) e quella che va portata fuori (ricerche disciplinari, il contributo della scienza e delle attività culturali, canali di tradizione).

Le ceramiche fatte dai bambini del Traiano che disegnano con me seggiole, oggetti, modellini (seguiti da Alamaro, Iadarola, Liguori, Rispoli) le stoffe ricamate alla casa del popolo a Ponticellidai; tutto questo, anche per la forma andrebbe definito «artigianato di animazione» (cioè prodotti in stato di animazione) e sono collegabili alla progettazione che i miei studenti di architettura (a Sa-

lerno a Ponticelli e al Traiano) cercano di contaminare col lavoro di quartiere».

E' chiaro che l'animazione è solo un punto di partenza per poi sollecitare iniziative diverse, per riconquistare simboli e forme della cultura popolare verso il lavoro di quartiere, verso esperimenti produttivi e verso «l'artigianato animato».

Un nuovo tipo di scuola «proletaria» basata sulla manualità e sulla produttività, che possa diversificarsi di zona in zona a seconda dei diversi bisogni e caratteri delle parti della città e del territorio: questo è lo sforzo che vede impegnata un numero di animatori, architetti che stanno continuando il lavoro già iniziato da qualche anno da Dalisi.

L'intenzione è di fornire una serie di dati, di nuove sollecitazioni e aspirazioni per richiamare l'attenzione degli animatori, dei politici e di tutti coloro che militano alla ricerca di strumenti adatti a sviluppare un processo di riappropriazione dell'ambiente, verso determinate situazioni urbane e sociali.

Orientare l'attenzione verso i problemi di Napoli e dei suoi abitanti non solo attraverso le epidemie, la miseria, e le lotte, ma anche e soprattutto sulle potenzialità partecipative culturali che languono compresse e inutilizzate.

Ugo La Pietra



«TEATRO CONTADINO»

Esperienza didattica di Vincenzo De Simone

«Teatro contadino» vuole essere, prima di tutto, una ricerca critica attuata attraverso i mezzi fantastici della creatività, dove aspetti e stimoli della cultura contadina si misurano con l'attuale tipo di società che dalla realtà contadina si allontana sempre di più.

Partendo da questo presupposto, il teatro contadino diventa un momento di riappropriazione di un patrimonio culturale, quello agrario-contadino, da troppo in condizioni di abbandono e di emarginazione; riappropriazione che deve interessare, oltre gli addetti ai lavori e la intellettualità militante, tutte le altre forze sociali e politiche, nel tentativo di ritrovare una identità più vera e più reale per le nostre zone.

La riappropriazione del nostro patrimonio culturale deve essere anche un fatto di vita che, come tale, deve impegnare tutta la popolazione in un continuo interessamento e in una attiva collaborazione per la risoluzione dei problemi sociali e politici attraverso un continuo confronto con gli enti locali.

Il teatro contadino si sottrae, per consapevole scelta e per sua natura, al sistema di mercificazione e di mercato; il suo sostegno politico-amministrativo sono l'Ente pubblico locale (amministrazione comunale di Cicciano) e tutte le forze della cultura e della collettività che dovranno, esse stesse, procurare le strutture necessarie per la continuazione del discorso iniziato dal teatro contadino; e più in generale, per la gestione sociale della cultura, anche attraverso la creazione di laboratori ove posso-



no trovare spazio libere formazioni di gruppi sperimentali, ove si possano ricercare gli strumenti più idonei per un maggior collegamento tra le forze sociali, il pubblico, la scuola. Il nostro discorso si inserisce in quello molto più ampio che il gruppo Marigliano, il teatro di Marigliano (di Leo De Berardinis), il centro Arteincontro di Nola, da tempo vanno facendo sul territorio nolano. Un discorso che si sviluppa attraverso la

ricerca di strumenti e di strutture diverse per la gestione sociale del territorio e per il decentramento culturale. E, l'esperienza del teatro contadino si fa carico proprio di queste esigenze alla cui base c'è però un insopprimibile bisogno di partecipazione alla vita politica e sociale che si manifesta oggi in tutti gli strati della società, soprattutto in quelli meno abbienti. D'altra parte anche l'impegno per il decentramento cul-

turale qualificante per il gruppo Marigliano e il Centro Arteincontro di Nola, è determinante ai fini di rafforzamento della democrazia partecipativa a tutti i livelli; decentramento della cultura che, però, non deve significare soltanto trasmissione di valori da una zona all'altra, valori che potrebbero anche risultare estranei all'una o all'altra zona, risultando così essere, la cultura che ne verrebbe fuori, una cultura im-

posta, come tale, sicuramente favorevole alla classe dominante; per decentramento della cultura deve intendersi, invece, il rafforzamento e lo sviluppo di essa attraverso un tipo di gestione culturale a carattere sociale, con la partecipazione di tutti, eliminando il rapporto produttore-fluitore ed eliminando altresì tutte quelle strutture e quei meccanismi, che, ancora oggi, fanno della gestione della cultura un fatto privato.

Tale impegno si concretizzerà attraverso un confronto continuo con gli altri centri culturali operanti nella zona, confronto aperto di contributi, di posizioni, di idee, stimolando scelte e proposte, organizzando rassegne (Napoli situazione '75), seminari, convegni; consentendo un reale intervento sul territorio. Alcune operazioni in tal senso sono state già attuate a Marigliano, a Cicciano, a Nola, Ponticelli.

Nel nostro contesto, la disponibilità di strumenti e strutture, procurati dalla collettività e, per essa, dall'ente pubblico e il giusto uso che si fa di questi mezzi diventano un fattore importante, essenziale per il superamento degli schemi culturali tradizionali. Solo se si elimina, infatti, il carattere privato della cultura, si può garantire una reale inversione di tendenze dove tra strutture, operatore e fruitori esista solo il semplice rapporto di cooperazione.

Perché l'esperienza del teatro contadino è nata nella scuola? Forse perché V. De Simone è insegnante di Educazione Artistica nella scuola media statale di Cicciano ma sicuramente perché la scuola oggi è l'unica struttura pubblica che permette di instaurare un rapporto con tutti gli strati sociali, l'unica struttura, in quanto pubblica che possiede i presupposti per poter attuare questo tipo di esperienza. Inoltre, la scuola costituisce pur sempre la cellula di base per ogni qualsiasi produzione culturale.

L'esperienza portata avanti nella media di Cicciano, ha iniziato nella scuola stessa quel processo di educazione sociale e di cultura per cui si stanno adoperando le forze più autenticamente democratiche e, nella nostra zona, i gruppi che abbiamo più sopra citato; il tutto con una precisa volontà politica, privilegiando le risposte di base, adeguando lo strumento formativo alla realtà sociale; formazione sociale, risposta di base e quindi riappropriazione del proprio patrimonio culturale, che potrebbero avere la loro importanza e determinazione anche sul piano concreto delle prospettive di lavoro delle nostre zone.

La prassi educativa diviene così una sollecitazione a partecipare, ad elaborare propri modelli alternativi, e, nello stesso tempo, diviene un modo di rompere il vecchio vincolo autoritario sviluppando le strutture dinamiche dell'apprendimento.

«TEATRO CONTADINO»

Esperienza didattica di V. De Simone collaborano: Amm. comunale Cicciano, L. Alfano, F. L. Bifulco, P. De Palma, T. Toscano, circolo cult. D. Scoto Rocca. la.

I GRUPPI NEL SOCIALE: CHI SONO, CONTENUTI E COMPORTAMENTI

Uno dei pochi meriti della Biennale di Venezia nella sezione «Ambiente come sociale» è stato quello di coordinare e aiutare a notificare, nella sua qualità di strumento di informazione, la nascita di gruppi di intervento sul territorio.

Grazie a questo ho potuto per esempio aver occasione di incontrare operatori che avevano fatto le nostre stesse scelte, e portare il loro lavoro a Milano in Galleria di Porta Ticinese.

La Biennale non è riuscita a sistematizzare minimamente queste esperienze, e forse è giusto visto che la scelta della Biennale era stata di puro opportunismo, nessun rispetto per questo settore, e per le scelte degli operatori.

Allora toccherebbe a noi, operatori, alla rivista Brera Flash (mi riferisco a quei pochi punti in Italia) alla Galleria dell'Alzaia, alla Galleria di Porta Ticinese insomma a quei pochi momenti culturali diciamo autonomamente organizzati, unici interessati a chiarificare al massimo le motivazioni iniziali e trovare metodi generalizzabili per un operare nel sociale organico e conseguente alle scelte di una cultura nuova legata agli sviluppi sociali, e ai nuovi soggetti politici emergenti.

I gruppi che partecipano al dibattito in questo numero della rivista hanno la caratteristica comune, rispetto agli altri gruppi presenti a Venezia, di essere sorti dopo le esperienze politiche attuali per cui le motivazioni del loro lavoro hanno analogie con le stesse istanze culturali e complessive dei movimenti di lotta di questi anni. Perciò non si contentano di «ampliare il rapporto di intervento dell'artista al di fuori di quello canonico: Artista-galleria privata-museo-fruitori-collezionista».

Essi invece hanno perseguito dinamicamente l'induzione politica che dalle lotte primarie risaliva ai problemi specifici di intervento, cioè le istanze, oltre che di una produzione alternativa, della messa in discussione dei ruoli e che pongono presupposti per una struttura della società dove si riduca al massimo la prevaricazione individualistica e competitiva. In questo caso quello dell'artista borghese e delle sue esibizioni eu-

menico-illuminanti.

Per molti operatori il primo passaggio obbligato per un diverso modo di operare è stato quello di lavorare in gruppi.

Passaggio obbligato come garanzia per una reale volontà di mettere una pietra sul passato del vecchio rapporto Artista-Società dove appunto l'artista si assumeva arbitrariamente il compito, volentieri affidatogli dalla società capitalistica, di raccontare alle altre parti membri della società definiti, dai più furbi, più bravi dei sociologi illuminati (illuminanti) di questi anni, «fruitori», «utenti». Ma in effetti l'artista con questo ruolo esemplifica la grossa mistificazione borghese della libertà dell'individuo in questo tipo di società emarginante e la sua separazione dal processo reale.

Questi gruppi dimostrano di essere anche più radicati a una funzione nel sociale in rapporto vitale, organico, con strutture politiche, organismi di massa, collettivi, cioè radicamento reale e non velleitaria vocazione di erigersi a fantomatico rapporto di massa che sconfina molte volte nella prevaricazione sulle spalle di reali momenti politici espressi da minoranze nella società. Non discutiamo qui il valore definitivo delle loro operazioni.

È interessante la testimonianza che essi danno della possibilità di operare ormai definitivamente su questo terreno.

Finalmente in questi due tre anni di lavoro, esperienze sparse un po' sul territorio nazionale sono approdate già a una verificabile pratica che sempre sarà da ora la discriminante per chi vorrà operare nel cosiddetto «campo della cultura» che sarà un campo sempre più duro.

«Campo della cultura» è comunque ancora una definizione che bisogna impegnarsi assolutamente ad abbattere per sempre.

Solo rompendo questo cordone ombelicale di deferenza storica all'intoccabilità della specificità nella disciplina si arriva alla coscienza di un operare che passerà ormai nelle pratiche collettive-pubbliche della nuova socialità dove tutti potranno esprimere le tematiche dei nostri ideali, dei nostri bisogni culturali senza più la mediazione di stregoni vari e vecchi ruderi mitteleuropei nei ruoli parassitari di pseudo specialisti (di tutto) anche di ogni più recente manifestazione delle comunicazioni sociali.

Costoro cercano di padroneggiare tutto, questi esteto-socio-critici, dall'alto di tribune qualificate come il Corriere. Sparando dall'alto le loro

sonore definizioni di valore, di patente, di garanzie che (l'Arte) garantisce un messaggio per il nostro futuro, etc. e pervicacemente attaccati alla loro difesa del ruolo di «addetti ai lavori». Invece si arriverà sempre più a una ricerca e una pratica da non considerare più tale, che non dovrà essere teorizzata, museificata, «corrente da contrapporre alle altre». Niente più di tutto questo, cioè se ancora è giustificato che queste ricerche siano ora teorizzate e paragonate ad altre, questo solo strumentalmente per poter stimolare altri artisti ad operare la scelta di volgersi ad operare così.

Cioè un lavoro politico di recuperare quante più persone al discorso. Questo cioè è un lavoro che si fa anche nel campo degli operatori attuali solo per sottrarre sempre più gente al potere mistificante e nostalgico dell'Arte e della sua purezza.

Dopo non avrà più senso star lì a perseguire il potere anche in questa attività con giochi di tendenza o ricerca di patente di priorità.

Queste pratiche hanno in sé un mo-



mento dirompente rispetto al criterio classico di operatore culturale e che è dato dalla interna capacità di essere socializzate di queste azioni per cui alla fine chi si mette a lavorare dentro potrà solo rivendicare il piacere di parteciparvi e la soddisfazione di operare una giusta scelta e non più una sua paternità che poi andrà a vendersi nei musei, nei libri etc.

Vedi quelli che «si sono storicizzati» la loro scelta, nell'ultimo libro di Lea Vergine.

Il primo momento socializzante avviene irreversibilmente perché queste azioni passano in primo tempo agli allievi dei licei, scuole di massa, perché è con loro che vengono realizzate (infatti il tentativo ottimale è di istituire atelier direttamente nelle scuole).

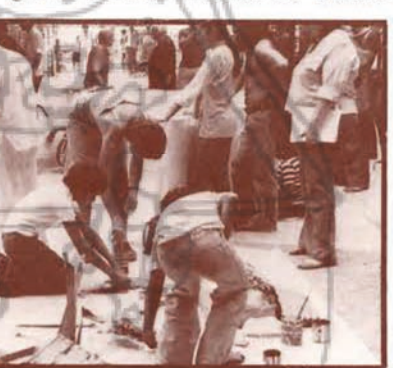
Questo già segna una prima rottura del privilegio e della liturgia dell'ar-

tista e anche della magicità della disciplina.

Questi gruppi tendono ad essere formati oltre che da studenti, da artigiani, operai, da individui cioè che si sono riconosciuti in un «sentire» comune, in un identico bisogno di esprimere la nuova realtà sociale, una volta tanto in prima persona, da soggetti politici, e non da operatori culturali.

Secondo momento è quello dove la collettività stessa autogestisce questi momenti espressivi legati alle sue esigenze di festa, di manifestazione, di coro, di bellezza formale di cui circondarsi, vivere, ricavata con mezzi poveri, effimeri, coloratissimi, da buttar via, da circondarsi negli spazi urbani, nei momenti personali.

Non più la direttività dell'Arte ma la didattica e la socializzazione di strumenti primari di comunicazione e uso di manufatti estetici non alienati. Questi gruppi (A Social Group, Collettivo Autonomo Pittori di Porta Ticinese, Eduardo Alamaro e la Cooperativa Pronto Intervento di Pomigliano d'Arco, Vincenzo De Simone



e il Gruppo di Marigliano, Dalisi con gli interventi realizzati con i sottoproletari del rione Traiano dimostrano nelle loro strutture di intervento un rapporto organico avuto con esigenze sociali profondamente reali, e il loro lavoro si è posto come un supporto per queste istanze e molte volte ha contribuito a generalizzarle. La riprova è che i referenti alle loro azioni hanno tutti precise connotazioni di classe.

Vuoi che siano proletari di un quartiere, militanti di gruppi politici, organizzazioni di massa.

L'importanza di questa operazione culturale trascende la stretta collocazione specifica da cui deriva diventando, anzi un esempio di come si possa contribuire oggi a costruire una «cultura operaia», cioè una cultura che viene dalle lotte sociali.

Giovanni Rubino

Gruppo MARIGLIANO (Felice L. Bifulco, Vincenzo De Simone). Il gruppo formatosi nel 1975 come «Moltiplo di Marigliano» è composto inizialmente da P. Capasso, F.L. Bifulco, L. Deberardinis, G. e V. De Simone, P. Peragallo, L. Sepe, C. Rossi. Più tardi vi partecipano A. De Siena, S. Emblema, G. Pedicini. Nel 1975 il gruppo si fonde con il gruppo del Centro-arteincontri di Nola. Attualmente il gruppo Marigliano è composto da F.L. Bifulco, L. Deberardinis, G. e V. De Simone, P. Peragallo.

Il gruppo Marigliano ha una tradizione di lavoro nel sociale, il suo spazio è una officina aperta, uno spazio di ricerca complessiva con il corpo sociale della campagna sentita e gestita come momento di informazione-animazione.

Il gruppo è promotore tra l'altro: MAC napoletano (Barisani, De Fusco, Venditti, Tatafiore) rassegna curata da Enrico Crispolti; «Chiante e risate e risate e chiante» prove al pubblico con possibilità di partecipazione-intervento di E. Fadini; «Napoli situazione '75» rassegna curata da E. Crispolti e struttura da F.L. Bifulco, V. De Simone, G. Pedicini; associazione dei gruppi Nola-Marigliano, Casa del Popolo Ponticelli, Salerno '75, con i quali ha preparato il convegno sul «decentramento culturale» di Nola e promotore con gli stessi della rivista «Area di base» di prossima pubblicazione.

IL QUARTIERE

a cura di: **CLAUDIO GUENZANI** e
ALESSANDRA QUAGLIA

A un mese circa dall'occupazione dell'ex chiesa di San Carpofo, fuori da un bilancio complessivo dell'iniziativa, sono significativi i legami istituiti tra il quartiere (e la città) e le attività del nuovo «centro culturale e sociale».

La frequenza di «animazioni» musicali, teatrali, artistiche e culturali ha più volte concentrato nella «Fabbrica di Comunicazione» numerosissimi cittadini: in particolare giovani. Questo a dimostrazione, non di una generica curiosità per l'iniziativa, ma del bisogno di un momento di diffusione e di sintesi delle esperienze che sono il prodotto dei nuovi orientamenti di pensiero e di comportamento espressi dal proletariato metropolitano. Ma la qualificazione dello spazio avviene a nostro avviso soprattutto a livello «sociale», nell'attività di «laboratorio di produzione» e nei rapporti con i fruitori. E privilegiati, se non altro per motivi logistici, sono gli abitanti del quartiere di Brera.

Infatti il confronto politico sulle proposte operative e sulla strategia generale della F. di C., ha innescato un dibattito aperto alle forze sociali e culturali che operano nel quartiere. Con gli studenti dell'Accademia che cercano un punto di riferimento per sperimentazioni didattiche e creative; con gli occupanti delle case di via Cusani, corso Garibaldi, via Ciovassino, via Madonnina, con i circoli giovanili e con il centro sociale Garibaldi, che hanno fatto proposte per centralizzare qui importanti esperienze di riappropriazione urbana e per cercare un momento di sintesi e di crescita politica; con gli artisti che vivono ed operano nel quartiere che esalta ora la «cultura di regime», ma che emargina sempre più gli spazi vitali e la creatività. Creatività che evidentemente non passa più per la dimensione narcisistica del linguaggio, ma pone l'operatore culturale in rapporto con i conflitti sociali emergenti.

Proprio questa considerazione ha determinato la scelta della F.d.C. di intervenire su un aspetto fondamentale della «nuova» gestione del potere: la salute.

Droga e «pazzia» sono due aspetti che proprio in questi ultimi anni si sono collegati direttamente all'emarginazione degli strati sociali più deboli e quindi facilmente disgregabili.

Con la collaborazione di operatori culturali, medici democratici e degli stessi drogati, è iniziata una ricerca sulla droga, sui rapporti con l'infor-

mazione di massa, la farmacologia e lo sfruttamento della tossicomania. La ricerca si svolgerà in particolare nel quartiere di Brera, infatti il progetto e i primi dati raccolti sono stati presentati al dibattito pubblico sulla droga, organizzato dal Consiglio di Zona I il 19-12-1977.

Ma la segregazione passa anche attraverso la gestione della «salute mentale». E la mostra di Ugo Guarino nell'ex-chiesa di San Carpofo ha posto valide premesse per un intervento su questo problema.

Se «tutti i manicomi sono da distruggere», come hanno detto Guarino e i rappresentanti di Psichiatria Democratica, nel corso del dibattito pubblico del 18-12-76, ciò significa anche distruggere l'idea del «malato mentale», da rinchiuso e da esiliare completamente dalla vita sociale. Il problema dei segregati è quindi da affrontare all'interno e all'esterno dei manicomi: con i medici, gli infermieri, i malati stessi e con «tutti gli altri».

Nella provincia di Milano esistono attualmente tre manicomi: l'Antonini di Limbiate, comunemente chiamato Mombello, con 700 degenti, il Cerletti di Parabiago con 250, e il Paolo Pini di Milano con 400. Secondo l'attuale suddivisione della città e della provincia in zone, ai primi due spettano soprattutto i malati della provincia e dell'hinterland, al Pini

collettivo autonomo di Porta Ticinese. Realizzazione di Murales nella Chiesa di S. Carpofo.



Ospedali Psichiatrici in Milano e provincia:	Numero medio internati
PAOLO PINI (Milano)	400
CERLETTI (Parabiago)	250
ANTONINI (Limbiate)	700
Succursali in città e provincia in cui sono internati malati lungodegenti:	3000
Melegnano, San Colombano, Cernusco sul Naviglio, Codogno, Cesano Boscone	

DATI RIGUARDANTI GLI ASSISTITI DAL SERVIZIO DI IGIENE E PROFILASSI MENTALE DELLA ZONA 1 DI MILANO DALLA SUA ISTITUZIONE (1959) AL 30 GIUGNO 1976.

Totale persone in carico	Maschi	Femmine
340	157	183
	Già dimessi da ospedali 58 %	Già dimesse da ospedali 72 %
	Mai ricoverati in precedenza 42 %	Mai ricoverate in precedenza 28 %

quelli cittadini. A questa cifra complessiva di malati (che si aggira intorno ai 1400), vanno però aggiunti gli altri 3000 sparsi nelle varie succursali della provincia (Melegnano, San Colombano ecc.), per lo più lungodegenti, malati ormai istituzionalizzati.

La zona I di Milano conta circa 120.000 abitanti e, in base alla spartizione fra i tre ospedali psichiatrici, i suoi malati mentali sono ricoverati al O.P.P. Paolo Pini, nella divisione 6. La presenza media giornaliera è di 15 malati, il che non vuol dire che ogni giorno escano e entrino quindici persone diverse, ma che, a disposizione del centro storico di Milano c'è questo numero di posti letto. Il numero è apparentemente basso; in realtà la Clinica Psichiatrica Universitaria diretta da Cazzullo copre in parte il bisogno della zona I. Non è casuale che, data «la fama e il prestigio» del prof. Cazzullo, nella Clinica Universitaria, che dovrebbe rappresentare il momento più avanzato di ricerca scientifica e terapeutica, vengano ricoverati proprio i malati meno gravi e di estrazione sociale più elevata.

Quando vengono dimessi i malati possono continuare a farsi curare dal medico dell'Ospedale, oppure, questo avviene generalmente per i ricchi, scegliere un proprio medico; i rimanenti sono seguiti dai «Servizi di igiene e profilassi mentale» di zona, istituiti dalla provincia nel 1959. I dati relativi alla Zona I, dimostrano, da una parte la scarsa efficacia preventiva dei Servizi di Igiene e Profilassi Mentale, che assistono prevalentemente malati già dimessi dall'Ospedale Psichiatrico, dall'altra le caratteristiche sociali degli assistiti, emarginati e isolati dal processo produttivo (donne, disoccupati, pensionati, emigrati, anziani, ecc...).

Partendo da questi dati minimi, intendiamo sviluppare un lavoro di indagine nel quartiere sulla salute ed in particolare sulla salute mentale.

A.Q. C.G.

CONTRIBUTO DI BENEDETTO SARACENO, DI PSICHIATRIA DEMOCRATICA

L'Ospedale psichiatrico è il luogo dell'istituzionalizzazione della malattia, e come tale obbedisce alla logica di ogni istituzione: logica di segregazione, di gerarchie, di violenze, di espropriazione. La degradazione imposta e indotta che si perpetra all'interno dell'O.P. è quella, mai sufficientemente denunciata perché non ancora sconfitta, della violenza fisica, ma è anche quella dell'espropriazione dei vestiti, dei denari, dei diritti civili.

L'Ospedale Psichiatrico è il luogo dove si organizza la non-risposta ai bisogni reali di chi sta dentro, dove si organizza la morte. Ma non c'è bisogno di andare nel «profondo sud» per verificare questa indigenza: basta Milano. Con la dovuta cosmesi che si addice alla capitale morale, anche i manicomi lombardi sono luoghi di violenza, oppressione, espropriazione.

La Psichiatria è l'ideologia che sostiene e alimenta (così sopravvive) l'istituzione manicomiale: la psichiatria è il luogo della istituzionalizzazione della sofferenza come malattia. Controllore, ora rozzo ora raffinato (dipende dalla scuola), della trasgressione alla norma, lo psichiatra difende la città da una parte delle sue contraddizioni, profuma di scienza operazioni che quando non sono di franca marca poliziesca, sono di squisita manipolazione, cioè essenzialmente ancora di controllo.

Non si tratta, per carità, qui di intonare l'inno alla follia liberatoria piuttosto che al delirio eversivo o alla inesistenza del disagio psichico, ma soltanto di ricercare insieme, attraverso la lotta specifica dei tecnici e quella più complessiva di classe, i bisogni reali delle persone, anzitutto per battere le risposte false della organizzazione capitalista.

Manicomi, psichiatria e loro ramificazioni sono una di queste risposte mistificate e mistificanti a cui dire di no.

Cultura militante oggi, nella realtà di un quartiere di Milano, significa chiedere insieme a tutte le forze popolari che si rendano conto delle condizioni in cui si trovano i cittadini del quartiere finiti in manicomio. Significa collaborare con i tecnici militanti che ogni giorno lottano nel manicomio per distruggerlo, nella città per distruggere le false risposte della psichiatria alla sofferenza e ai bisogni dei cittadini, per costruire con le forze popolari luoghi di lavoro, di confronto, di festa, che siano risposte reali al bisogno di lavoro, di confronto e di festa, che altro non è se non bisogno di comunismo.

B.S.



Errata corrige del n. 2 (da richiesta dell'arch. Pierpaolo Saporito): Ugo La Pietra nel 1971/73 partecipa, prima come redattore (n. 1, 2, 3) poi come caporedattore (n. 4, 5, 6, 7, 8) e infine come condirettore alla realizzazione delle monografie della rivista «IN».

CARATTERISTICHE SOCIALI

Scolarità	% su 340	Professione	%	Provenienza	%	Età	%	Stato civile	%
Elementare (prime classi)	68 %	operai	19 %	Milano e provincia	36 %	15 - 25 anni	10 %	celibi	41 %
Media	18 %	artigiani	4 %	Italia sett.	30 %	25 - 35	13 %	coniugati	36 %
Superiore	7 %	impiegati	6 %	Italia centr.	5 %	35 - 45	20 %	separati	6 %
Università	1 %	commercianti	2 %	Italia merid.	16 %	45 - 55	25 %	vedovi	8 %
Analfabeti	6 %	casalinghe	20 %	Italia insul.	10 %	55 - 65	17 %	conviventi	9 %
		professionisti	—	Estero	3 %	65 - 75	10 %		
		dirigenti	—			oltre	5 %		
		altri	8 %						
		disoccupati	21 %						
		pensionati	20 %						

Brera-Flash periodico mensile del Centro Internazionale di Brera
Via Formentini 10, tel. 808478/879815 - 20121 Milano

L'iscrizione al Centro Internazionale di Brera per il primo quadrimestre è di L. 2.000; la tessera dà diritto a partecipare a tutte le attività del Centro. Per gli spettacoli teatrali e cinematografici è previsto un biglietto d'ingresso.

Direttore responsabile: Alessandra Quaglia

Redazione: Cornelio Brandini, Nanni Cagnone, Claudio Guenzani, Franco Mazzucchielli, Ugo La Pietra, Cini Liguori.

Impaginazione: Ugo La Pietra e Aurelia Ruffo

Stampa: Arti Grafiche Milanese, Via Morosini 7, Milano

Registrato presso il Tribunale di Milano al numero 111 in data 15 marzo 1976

Spedizione in abbonamento postale gruppo III

In copertina: Livia Cerini

Il Centro Internazionale di Brera, inaugurato nella primavera del '73 con la precisa finalità di costituire un circolo culturale polivalente, articola la sua attività in vari settori: cinema, teatro, ambiente-arti visive, musica, poesia, video, ed «incontri» nel quale rientrano conferenze, presentazioni di libri, dibattiti su temi di attualità non assimilabili a nessuno dei precedenti. Elementi caratterizzanti della sua linea culturale sono il pluralismo, l'attenzione particolare rivolta alle nuove tendenze ed ai laboratori di ricerca, e l'apertura a correnti e gruppi stranieri. Il Centro, pur ponendosi come momento di dibattito culturale cittadino, si considera anche parte integrante del quartiere in cui si trova e nel quale intende radicarsi; è quindi particolarmente sensibile e disponibile nei confronti delle iniziative che partono sul terreno specifico del quartiere Brera-Madonnina.

