



BRERA

FLASH

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

N. 4 Aprile - Maggio 1977

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

LA POESIA IL CORO LA FAME LA DANZA

Nella prefazione al libro di Harry Crosby, *Chariot of the Sun*, David Herbert Lawrence, nel suo ultimo anno di vita, ebbe modo di descrivere con grande chiarezza icastica alcuni temi della sua personale poetica. Per Lawrence, gli uomini, poiché non possono vivere con gioia come gli altri animali nel turbine del caos, sono indotti a vivere sotto un ombrello aperto per avere riparo. Dipingono la volta interna dell'ombrello con un firmamento, e là sotto vivono e muoiono. Il poeta, per Lawrence, è colui che pratica un taglio nell'ombrello; attraverso la breccia aperta nelle stelle ordinatamente dipinte, balenano a raffica e piovono e fluiscono le stelle del caos, le visioni illuminanti e nuove, il piacere.

Scrivere Lawrence: «La qualità essenziale della poesia è di fare uno sforzo nuovo di attenzione per scoprire un mondo nuovo entro il mondo conosciuto». Certo, gli uomini prendono piacere, ma insieme anche paura di ciò che è fluente e nuovo; così, si affrettano a riparare con toppe il proprio ombrello, rendendo immobili e convenzionali le immagini piovute dal caos. Il poeta, continuerà la sua pratica all'infinito: almeno, sinché l'ombrello non sarà rovinato e distrutto.

Leggere una poesia vuol dire dunque innanzi tutto riprodurre le condizioni di un **taglio** e di un **flusso**.

Molte volte invece la critica ha preferito adempiere al compito di riparare l'ombrello con le proprie toppe. Abbiamo conosciuto le toppe storicistiche-idealistiche, le toppe sociologiche (le più rozze e rabberciate, secondo cui il poeta non sarebbe mai altro che un portavoce-lacché delle classi dominanti) e le toppe strutturalistico-semiotiche (che sono state le più perfette e le più accattivanti). La critica strutturalistico-semiotica ha infatti restituito all'opera autonomia, sincronia e specificità contro le prevaricazioni ideologiche e sociologiche. Ha restituito all'opera la sua intransigibilità, il suo spazio obliquo di connotazione, la sua metalinguisticità. Quello che l'occhio strutturalistico-semiotico, analitico e descrittivo, ha perso di vista, è la forza dietro la forma, l'operatività fondante dietro la fondazione, in una parola, il **taglio** e il **flusso** che continuano, il contraddittorio, il caotico, lo sporco, il divino dell'opera. Nel momento in cui l'occhio strutturalistico-semiotico è diventato occhio tecnico e protocollare, ha immaginato anch'esso la sua toppa sull'ombrello, e ha cominciato a rammentarla. La poesia è ridiventata **oggetto** e **territorio** contro **taglio** e **flusso**. Nella sua veste di reperto, è rimasta praticabile e commerciabile sui banchi senza vita delle Facoltà di Lettere.

Leggere poesia perde ogni pertinenza se non si entra nel godimento. E il godimento diventa un espediente edonistico se non si salda al corpo e alla fame: se non sa diventare perdita, viaggio, ebbrezza. Come è stata descritta da maestri diseguali, da Artaud, da Henry Miller, da Bataille, da Lawrence stesso, la poesia è la strada di accesso al caos delle origini: macchina di desideri che lavora il linguaggio, lo taglia e lo fa fluire, vi accende fuochi che poi non potranno più essere spenti, ma solo riaccesi.

Nelle istituzioni di qualunque testo poetico, c'è sospeso un lavoro (figure, stile, metro ecc.) che quanto più è arduo e difficile si nega in quanto produttore di transattività e di utilità, in quanto **produttore di pane**. E mostra il suo legame con la forza e il caos delle origini, senza nomi e senza territori, splendidi e semplici: è un lavoro **produttore di fiori**. Le istituzioni sono il margine visibile della pulsazione tra ordine e disordine, tra parola e caos, tra lavoro codificante e piacere decodificato, tra l'ombrello e la mano che lo taglia, o meglio ancora tra le rigide stelle dipinte e quelle che ba-



Charles Matz

lenano e fluiscono giù per il taglio aperto. Leggere vuol dire entrare nella pulsazione scegliendo con gioia di liberare la forza desiderante: leggere diventa una pratica desiderante, un lungo viaggiare e non riconoscimento. Solo se posso riavere splendore, unità e disseminazione, ebbrezza di conoscenza e di non ritorno: allora vale la pena di leggere la poesia. Una parola che sia corpo e amore, vibrazione e pulsazione, desiderio e sogno, viaggio e affabulazione, azione ed ebbrezza: che ci restituisca la corallità del venire, il corpo erotico delle cose.

Molto confusamente, io penso da anni che nella poesia occidentale balenino i desideri e i sogni occultati dal dominio dello spirito platonico-cristiano e della borghesia razionalistico-illuministica: penso che la poesia sia il luogo della contraddizione, dove il dominio e la sua parola si negano, il corpo — dico, il corpo del linguaggio e il corpo d'amore — prende la sua rivincita sullo spirito e sulle leggi, il contatto e la frenesia riattivano un sogno di debolezza, il sogno più profondo che si possa sognare, essere deboli con gioia.

Il corpo della poesia non è dunque solo il suo linguaggio (né le sue figure, il suo stile, il suo metro ecc.): il corpo della poesia è il **corpo del sogno**: il corpo della visione: forse in nessuna poesia ciò affiora come ne *L'Invitation au Voyage* di Baudelaire: il **corpo della poesia** è lo **splendore dell'utopia nella carne del linguaggio**.

Per avere il corpo della poesia, bisogna avere **fame**: fame di occhi e fame di fiori.

Ma una cultura dell'occhio e dello sguardo, una tecnica del significante è proprio il contrario del sentire la fame. La critica strutturalistico-semiotica ha ontologizzato la sincronia, che funzionava bene sul piano metodologico: ha come bloccato il fluire delle forze invece di aiutarlo a liberarsi dalle forme: è come diventata la più colossale operazione di immagazzinamento, di appiattimento, di spegnimento mai messa in atto contro il corpo vivente della poesia. Il corpo vivente della poesia è ben al di qua della contrapposizione tra significanti e significati, affonda mani e piedi nell'extrasemiotico, è desiderio, bisogno, **fame**: **fame** non per crescere, ma per diminuire, non di autorità, ma di perdita, di splendore e di visione: **fame** che metta fine a se stessa in un attimo di non ritorno.

GIUSEPPE CONTE

Cornelius Cardew, nella relazione tenuta al simposio internazionale sulla problematica della notazione moderna, a Roma nel 1972, individuava come due malattie della notazione: «...prima, l'idea che ogni composizione richieda o meriti il suo unico sistema di notazione. Per essere più preciso: il compositore non concepisce tanto un brano di musica quanto un sistema di notazione, che i musicisti possano poi usare come una base per creare musica, o, meglio (questa sarebbe la mia opinione, oggi come oggi), delle manipolazioni senza scopo del sistema in termini di suono. Seconda, l'idea che una notazione musicale possa avere una qualche identità estetica di per se stessa, del tutto indipendente dalla sua realizzazione sonora, in altri termini, che la partitura è un oggetto d'arte visuale, il cui apprezzamento può dipendere da una consapevolezza della musica, del suono, e dei mo-

di in cui sono stati notati, ma senza alcuna certezza che le idee della composizione possano essere trasferite ed espresse nel mondo del suono...». In modo parallelo alla *Scratch Music* e al *Treatise* di Cardew, alle esperienze di Karkoscha, dal 1968 al 1972 ho scritto un centinaio di «Notazioni di fatti sonori che l'esecutore ricrea nella propria immaginazione» le quali, pur non mirando ad una qualche identità estetica di per se stesse, rivelano latente una concezione regressiva in quanto permettevano quello che Adriano Altamira mi ha definito come: «alibi per un ritorno alla fantasia privata — la quale, dato che non si inventa che quanto si conosce già, non può che essere un ritorno alla melodia, all'equilibrio tonale». Dal 1973 quindi, sulla base della esperienza analogica segno grafico-suono, compiuta nel precedente lavoro di progettazione utopica — **musica visiva** — sono

passato da una scrittura simbolica ad una **allegorica** realizzando opere audiovisive, eliminando con una esecuzione mediata dal supporto testuale, l'evidente entropia che invalidava in grande misura il precedente lavoro, non ancora uscito da una ideologia borghese della gestione musicale.

Il fatto sonoro, **desemanticizzato**, avulso da ogni prassi compositiva storicizzata, espresso in termini di entità visualizzante, ha una funzione di lotta nello stabilire un processo di comunicazione nel quale tutti possono partecipare alla produzione/riproduzione sonora. I segni ideografici ideati per le composizioni per pianoforte sono di elementare acquisizione, per far sì che la musica abbia la possibilità di tornare ad una pratica minima, verificando l'affermazione di Mukàrovsky: «il segno deve essere compreso nello stesso modo da colui che lo emette e da colui che lo riceve».

Halo, le **Visualizzazioni** ed **Humoresque** sono opere che hanno consolidato questo sistema, verificandolo; **L'apprendista stregone** è una **opera-progetto** per un laboratorio di esecuzione pianistica ed è un pezzo per pubblico, un pezzo domestico, eseguibile da chiunque dopo una rapida acquisizione del codice notativo. Le concezioni di **discriminazione estetica** e di **validità** saranno così superate da una sensibile attività in prima persona, che può essere collettiva ed interindividuale, attività il cui **valore** è assoluto nell'esperire in e per se stessi.

Il punto d'arrivo di questa operazione è la composizione collettiva di un'opera; ho realizzato questo con **To gather together — per un pianista e cinquanta partecipanti** del quale segue qui il testo introduttivo:

«**TO GATHER TOGETHER** per un pianista ed un pubblico di almeno cinquanta persone è un evento audiovisivo che viene ad aggiungersi al precedente **"Apprendista Stregone"** quali primi passi verso la possibilità di una socializzazione capillare di un modo di far musica non più rivolto solo agli **addetti ai lavori**.

Bisogna far suonare e far comporre anche coloro che sono esclusi dalla pratica fisica della musica, per eliminare le gerarchie discriminanti che la cultura (volente spesso e nolente di rado) ha operato attraverso la selezione della conoscenza o non conoscenza della scrittura musicale tradizionale.

Con il presente sistema di notazione ideografica, di acquisizione elementare, mi rivolgo alla collettività che io credo in grado di percepire e partecipare, dopo un breve momento di informazione, per realizzare tutti insieme una proposta alternativa.

Gli handicaps ovvii di chi fino ad oggi è stato escluso sono soltanto apparenti. Ritengo che l'esperire in prima persona un evento artistico di produzione segnica o di esecuzione sonora, sia equivalente da parte di chi ha una preparazione o di chi non ne ha, attraverso un sistema di comunicazione nuovo e basato su un rapporto sensibile più che su speculazioni culturali. Con questa opera sperimento quindi la composizione collettiva di un fatto sonoro per pianoforte.

Il pianista, dopo aver illustrato il sistema di scrittura convenzionale qui riportato, che deriva da una topologizzazione dell'evento sonoro nelle sue caratteristiche, nella pagina bidimensionale, ne fa alcuni esempi essenziali cercando di mettere in grado ogni partecipante di impossessarsi di tutti i segni grafici nel loro significato.

Quindi fa distribuire cinquanta fogli di cartoncino (cm. 20 x 30) a chi vuol provare a comporre tra i presenti.

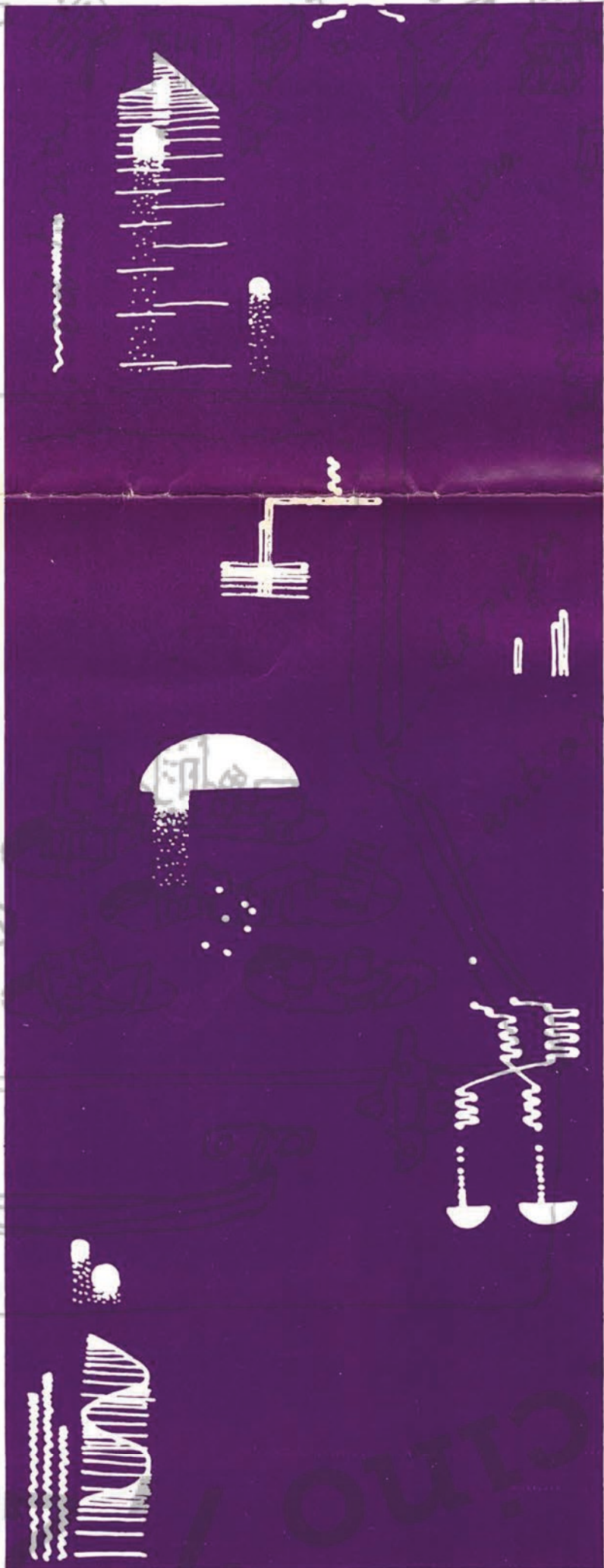
Ognuno disegna la propria struttura grafica da sinistra verso destra con la massima libertà di scelta dei segni e dello sviluppo che vuole dare alla pagina, cercando di prevedere il risultato sonoro come se i segni ne fossero una preventiva traccia, un attimo prima del divenire fisico.

Il pianista interpreta fisicamente i vari elaborati verificando ogni singola partecipazione, poi riunirà i cinquanta fogli secondo l'ordine col quale gli vengono consegnati, ordine che poi non dovrà mutare.

L'evento si conclude con una esecuzione finale ininterrotta.»

Firenze 28 gennaio 1977

Daniele Lombardi



D. Lombardi: Frammento da visualizzazione n. 4 per pianoforte, 1975

a cura di: FRANCESCO CASETTI
ALBERTO FARASSINO,

IL CINEMA BELGA: IL FANTASTICO E IL QUOTIDIANO

Uno degli impegni del Cineclub Brera, quest'anno, è consistito in una esplorazione delle cinematografie nazionali meno conosciute in Italia. Non si è trattato semplicemente di rendere « testimonianza » a dei film e a dei registi di cui si sente parlare in occasione di festival ma che non hanno poi occasione di circolare nel nostro circuito commerciale (pagano quella che con un'espressione giornalistica di successo si è detta la « censura del mercato »: solo che i critici italiani più pronti a lamentare la pigrizia della distribuzione, sono anche i più pigri ad accorgersi che i film circolano « altrove » rispetto alle prime visioni...); né si tratta solo di compiere una operazione di informazione che pure è doverosa. Si tratta piuttosto di fornire delle possibilità di visione e di « godimento » insospettite.

In questa prospettiva si è cercato anche di allestire, con il contributo del Consolato Generale del Belgio, questa settimana del cinema belga. I sei film che sono stati trovati non hanno la pretesa né di esaurire un panorama né di stabilire dei punti di riferimento precisi. Notiamo soltanto che in programma c'è un film piuttosto raro di Delyaux, un film di Harry Kümel (regista poco noto da noi, ma che gode ad esempio in Francia di una buona fama) con una interpretazione notevole di Orson Welles, un film di Paul Ledoux, ecc. In questi film il tema del fantastico, e del fantastico nella sua quotidianità, tema che sembra essere uno dei punti di riconoscimento del cinema belga, viene bene rappresentato. Ma a questo punto, non volendo generalizzare, e insieme richiamando il piacere della visione come uno degli obiettivi dei nostri sforzi, non possiamo che invitare alle proiezioni chi vorrà venire: con il solo augurio di una « buona serata ».

F.C.

Wim Wenders: Biofilmografia

Tra i registi del nuovo cinema tedesco, Wim Wenders si sta progressivamente ritagliando uno dei posti di maggior rilievo. La sua filmografia è già densa: dopo alcuni cortometraggi girati tra il 1967 e il 1969, è passato al lungometraggio nel 1970 con *Summer in the city*, cui hanno fatto seguito, fino al 1976, altri sei film. Ora, se la data d'esordio è significativa perché vicina a quelle di un Fassbinder, di un Herzog, di un Syberberg, l'insieme dei suoi film mostra invece una certa lontananza dai temi più clamorosi e più noti dell'ultimo cinema tedesco: una certa lontananza cioè tanto dalla spettacolarità paradossale e barocca quanto dal romanticismo apertamente melodrammatico che sembrano costituire i due poli, spesso intercambiabili, entro cui molti degli altri registi si muovono. Le ossessioni di Wenders sono piuttosto altre: mettendo costantemente in scena degli itinerari senza meta, dei percorsi erratici dentro una Germania dal paesaggio sorprendente, Wenders « riprende » uno dei luoghi canonici del cinema classico (appunto il viaggio come luogo morale: *Ombre Rosse*) e insieme tenta la radiografia di una società che dietro il miracolo economico nasconde uno stato di crisi e di malessere, dei disturbi psichici o delle angosce esistenziali.

Tra i sette lungometraggi, ne ricordiamo due: *Alice in den Städten*, che abbiamo presentato al Brera qualche mese fa, e *Im Lauf der Zeit*, che è stato uno dei maggiori successi critici (a parte qualche dissenso tra i nostri quotidianisti) dell'ultimo festival di Cannes. È proprio *Im Lauf der Zeit* a « lanciare » Wenders anche all'estero: le riviste di cinema soprattutto francesi ne fanno quasi un caso; da noi il Festival di Monticelli Terme — che vuole essere il primo festival diretta espressione dei cineclub — lo presenta all'interno di una personale dei registi.

In collegamento appunto con Monticelli Terme e con la Biblioteca Germanica, il cineclub Brera ospita ora questa personale che, a parte un paio di inevitabili indisponibilità, si può considerare la più completa possibile: essa vuole rappresentare per noi non soltanto l'accostamento diretto di un regista che, si è detto, appare uno dei più interessanti dell'odierno panorama, ma anche un'altro passo verso l'esplorazione sistematica di una cinematografia come quella tedesca che, praticamente sconosciuta in Italia se non attraverso contatti occasionali, è tra le più complesse dei nostri anni.

F.C.

Nasce il 14 agosto 1945 a Düsseldorf; 1963-65: studia medicina e filosofia; 1966-67: viaggio e permanenza a Parigi;

1967-70: studia presso la « Scuola superiore di cinema e televisione »,

nel cui ambito gira *Alabama* e, come saggio finale, *Summer in the city*; contemporaneamente collabora al quotidiano « Süddeutsche Zeitung » e al mensile « Filmkritik »;

1966-67: *Schauplatze (Luoghi)*, 16 mm., bianco e nero, 10 min, regia, fot. e prod. di W.W. (film perduto); 1967-68: *Same Player shoots again*, 16 mm., col., 12 min., regia, fot., mont e prod. W.W.;

1968-69: *Silver City*, 16 mm., colori, 25 min., regia, fot., mont. e prod. W.W.;

1968-69: *Alabama: 2000 light years*, 35 mm., bianco e nero, 22 min., regia e montaggio: W.W., fot. W.W. e Robbie Müller, con Paul Lys, Peter Kaiser, Werner Schröter, Schrat, Muriel, King Ampaw, prod. Hochschule für Fernsehen und Film;

1969: *3 Amerikanische LP's*, 16 mm., colori, 15 min., regia, fot. e montaggio W.W., scen. Peter Handke, musica Van Morrison, Credence Clearwater, Revival;

1969-70: *Polizeifilm*, 16 mm., bianco e nero, 12 min., regia, fot. e mont. W.W., scen. Albert Göschel, prod. Televisione della Baviera;

1970-71: *Summer in the city*, 16 mm., bianco e nero, 2 h. 05, regia W.W., fot. Robbie Müller, mont. Peter Przygodda, con Hanns Zischler, L. Schwarz, H. Köchl, prod. Hochschule für Fernsehen und Film;

1971-72: *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter (L'angoscia del portiere davanti al rigore)*, 35 mm., colore, 1 h. 40, regia e scen. W.W., dal romanzo di P. Handke fot. R. Müller, mont. P. Przygodda, con Arthur Brauss, K. Fischer, E. Pluhar, R. Vogler;

1972-73: *Der Scharlochröte Buchstabe (La lettera scarlatta)*, 35 mm., colore, 1 h. e 30 min., regia W.W., scen. Tankred Dorst, Ursula Ehler e W.W., tratto dal racconto di N. Hawthorne, fot. R. Müller, mont. Peter Przygodda, con Senta Berger, Lou Castel, Hans Christian Blech, R. Vogler;

1973-74: *Alice in den Städten (Alice nelle città)*, 16 mm., bianco e nero, 1 h. 50, regia W.W., scen. W.W. e Veith von Furstenberg, fot. Robbie Müller, mont. P. Przygodda, con Rüdiger Vogler, Yella Rottlander, Elisabeth Kreuzer, Edda Koch;

1974: *Aus der Familie der Panzerrechen (Dalla famiglia dei coccodrilli)*, 16 mm., colore, 50 min., regia W.W., scen. Philip Pilliod, fot. Michael Ballhaus, mont. Lilian Seng, con Lisa Kreuzer, Katja Wulff;

1974-75: *Falsche Bewegung (Falsi movimenti)*, 35 mm. colori, 1 h 44, regia W.W., scen. Peter Handke, dal romanzo di Goethe « Gli anni di apprendistato di Wilhelm Meister », fot. R. Müller, mont. P. Przygodda, con Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, Hans Christian Blech;

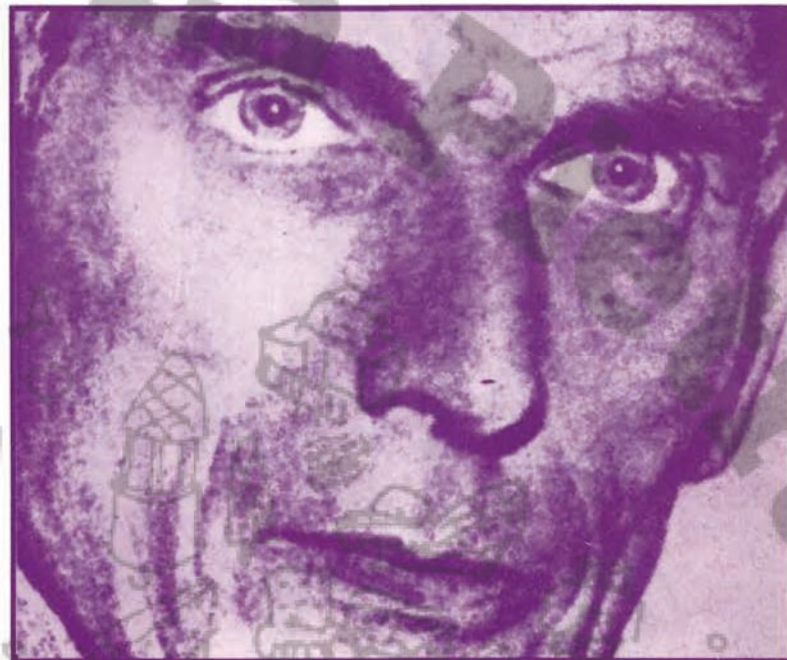
1975-76: *Im Lauf der Zeit (Nella corsa del tempo)*, 35 mm., bianco e nero, 2 h. 56, scen. e regia W.W., mont. P. Przygodda, con Rüdiger Vogler, Hans Zischler, Elisabeth Kreuzer.

a cura di: PASQUALE GUADAGNOLO

UNA PROPOSTA L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP, DI SAMUEL BECKETT

Se ogni istante ha la sua realtà irripetibile, è possibile considerare il tempo come un insieme di realtà contigue? La continuità nel tempo dell'individuo, il continuo del suo essere, è certamente una catena di realtà successive immerse nell'arco della coscienza. È questa che dà continuità al fenomeno dell'identità, permettendo all'individuo di riconoscersi come tale in ogni momento. Parte della coscienza è la memoria. Per semplificare siamo abituati a farvi affidamento. D'altro canto la capacità di memorizzare le esperienze è uno dei mezzi che la natura ci ha fornito per ottemperare all'ordine di sopravvivere. E questo è proprio di ogni essere vivente, dalla formica alla Chimera. Ma noi umani possiamo essere tentati di sottoporre questi equilibri naturali a certe verifiche, nel tentativo di affermare la superiore realtà della mente, finendo per precipitare regolarmente nella dimensione dell'ambiguo e del relativo che ci si presenta, d'abitudine, di un buio ben più potente del chiarore dei nostri lumi.

Un collezionista di se stesso ha registrato gran parte dei momenti della sua vita. E un certo Krapp che, all'accendersi delle luci di scena, si accinge ad inserire nel registratore uno dei suoi infiniti nastri per ascoltarlo. Ecco la sua voce: egli si ascolta, ed ecco il conflitto. Chi sorge dalle profondità del tempo portando con sé la realtà viva di un attimo defunto? « Sì, le coordinate ci sono, le riconosco, sono io », è portato a pensare Krapp. Ma è poi vero? La successione delle affermazioni, dei sentimenti, dei fatti rispet-



Samuel Beckett

to al ricordo si fa ambigua, ipotetica, estranea. Ma è davvero l'altro l'ipotesi, il fantasma che si rivela attraverso il nastro, oppure l'ipotesi è lui stesso? La domanda sorge naturale. Nel confronto tra le due realtà non c'è pietra di paragone che permetta un giudizio sicuro. D'altra parte la realtà del nastro è registrata, sancita, ripetibile infinite volte sempre uguale a se stessa, e la memoria, dal canto suo, non è in grado di rifiutarla completamente, solo di dubitarne. Cos'è invece la realtà presente di Krapp? Una memoria ambigua fondata sulla fragilità del presente. Egli può dire in ogni istante: ecco, un altro attimo è passato, chi è come lo ha vissuto? lo stesso che vive ora l'istante presente che, hop,

è già fuggito? E la realtà dei sentimenti? dove si annida la realtà delle sofferenze, dell'amore, dei sogni passati? Tutto è perduto, tutto è stato invano, tanto da ritrovarli nella finzione della memoria, ma non nella realtà della loro registrazione. Ma se la memoria è una finzione, finzione è dunque l'atto che io compio in questo istante per ricordare, per evocare il me stesso trascorso. Quindi la realtà più improbabile è la mia di questo istante. Ma questo preciso istante è l'esistenza stessa per definizione. E dunque la realtà soltanto un brandello morto e irrisolvibile, prodotto a sua volta da una finzione? Questo, e molto di più, è l'Ultimo nastro di Krapp. Buon divertimento.

Giancarlo Romani Adami

CONSIDERAZIONI SUL TEATRO IL TEATRO E IL CORPO SOCIALE

Il teatro è un'operazione conosciuta arcaica, prelogica. Il suo processo è diretto, immediato. L'opera teatrale è « tragedia », canto del capo, voce della vittima del sacrificio: è uno schema di identificazione rispecchiante un conflitto latente nell'animo umano che la rappresentazione evoca e risolve conducendolo alla catastrofe. Per fare il teatro in un insieme di individui costituenti un gruppo si compie inizialmente una separazione: una parte si pone ad essere interprete e l'altra spettatrice. Analizziamone le funzioni. Innanzitutto va notato che, appartenendo alla stessa cultura, allo stesso mondo, allo stesso momento storico, hanno contenuti emozionali, problemi e linguaggio comuni, indipendentemente dalle caratteristiche personali dei vari individui che le compongono. Questo è importante perché insieme devono compiere il processo di individuazione del conflitto e di trasformazione di esso in evento vivente. L'individuazione collettiva è possibile solo su una base di esperienze comuni e la trasformazione in evento si compie riversando nella dinamica dello schema, da parte di ogni singolo, la propria individualità vivente e il proprio corpo. Solo in quanto la psicologia individuale è funzione del sociale è possibile il verificarsi di quel fenomeno che è l'evento collettivo, dimensione a cui appartiene il teatro.

Ma il rapporto interprete spettatore è più complesso. Il teatro è appunto dialettica tra queste due posizioni: azione e ricezione attiva. L'interprete sceglie un personaggio, quindi un identigramma; riversandovi se stesso, mimandolo con le complesse acquisizioni del proprio esistere, gli conferisce autonomia individuale, ma ne assume insieme la parte simbolica di fattore costitutivo di un conflitto superiore, che è appunto il contenuto dell'evento che si rappresenta. A questo punto attore e spettatore diventano parti integranti di uno stesso processo. L'interprete, pur trasferendovi la propria vita,

mima un personaggio proposto dall'esterno, oggettiva se stesso in lui. Lo fa perché questa sua azione suscita a sua volta in un altro individuo un processo di identificazione, di conoscenza, di catarsi. Tale avvenimento, nello stesso istante, torna dialetticamente a lui. Questa dialettica è il teatro.

La fenomenologia del teatro è molto simile a quella dell'antico sacrificio religioso e del rito magico. L'evocazione dell'angoscia propria dell'esistere, degli impulsi primordiali, dei bisogni più arcaici e profondi, del sangue e della morte, avviene nel piccolo spazio di luce circondato da esseri umani che guardano sospesi. Essi vedono prender corpo davanti ai loro occhi quanto di più temuto e represso ci sia nel profondo di loro stessi, lo assumono partecipandovi, ne prendono coscienza e, con sollievo lo vedono risolversi al di fuori delle loro persone. Assistono al suo temuto annientarsi con l'annientarsi dell'esistenza stessa, ma all'interno di uno spazio creato e quindi controllato, vivono il tragico ristabilirsi degli equilibri non direttamente, ma per mimesi.

Da tutto questo si possono trarre alcune considerazioni. Il teatro appartiene come un antico sacrificio alla collettività che lo compie. Qualsiasi schema drammatico venga scelto come punto di partenza, l'evento si crea solo con il subentrare della realtà contingente, del corpo vivente degli interpreti. La continuità dei conflitti, su cui si fonda il fatto stesso di esistere, non ha senso se non integrata nella società che li vive. Per fare teatro e non morta letteratura, bisogna adeguare l'opera ai contenuti psichici, alla realtà contingente, al linguaggio di un corpo sociale e non viceversa. Sotto questo profilo si può considerare l'autore stesso un'ipotesi, in quanto portatore alla sua stessa intuizione di una interpretazione che, per ragioni storiche o culturali, può essere limitativa o, in parte o completamente, non accettabile nel momento e nella società in cui si compie la rappresentazione. D'altra parte questo è avvenuto da sempre nella storia del teatro: i testi sono sempre stati condizionati alla realtà umana e culturale di chi li rappresentava. Questo non autorizza assolutamente l'arbitrio, ma mostra che il dogma del

rispetto è arma repressiva di una certa società e di una cultura che non vogliono modificarsi per conservare monopolio e privilegi.

Per quanto riguarda la rappresentazione di un'opera trasferita in altra epoca storica, come avviene di solito per tutto il teatro antico, la cosa va analizzata con attenzione. La dimensione dell'antico è irricevibile se non come ipotesi. Nulla ci autorizza ad illuderci di avere il potere trascendente di resuscitare, autenticamente vivente, ciò che è morto, che appartiene al passato, anche se prossimo. La nostra ipotesi del passato è culturale, è cioè fantasmatica condizionata dalle coordinate della nostra cultura. Quindi, oggi che la cultura ufficiale non è certo quella frutto del continuo processo vitale di autogenerazione, può trattarsi di una sottile operazione di potere.

Tradurre l'Edipo in un certo linguaggio classicheggiante ed arzigogolato e declamarlo con toni aulici è operazione che si qualifica da sé e non ha niente a che fare con la realtà del mondo greco, ma piuttosto con una concezione settaria della cultura che cerca, per il proprio interesse, di mantenere al potere posizioni sclerotizzate. Comunque, trasferire in altra epoca un evento teatrale è sempre operazione di fantasia letteraria, e quindi illusoria, che può essere usata coscientemente come artificioso. La realtà degli interpreti rimane contemporanea e i problemi, la psicologia, i conflitti, la sensibilità che trasferiscono nei personaggi sono i nostri di oggi. È un'operazione oggi forse meno importante di quella di trasformare i testi per renderli contemporanei alla realtà attuale, che tuttavia, se compiuta onestamente e liberamente, senza limiti autoimposti di rispetti impossibili, può risultare piacevole. Quello che conta è la realtà eternamente viva del teatro: la tragedia di Edipo, al di là del tempo e dell'avvicinarsi delle generazioni, delle culture, delle classi al potere, rappresenta ancora oggi uno dei fondamentali conflitti del genere umano. Ci si propone con la stessa vivezza con cui si presentava alle società di qualsiasi altro tempo; spetta a noi, con mente libera, di trovare la chiave per farla effettivamente vivere oggi.

GIANCARLO ROMANI ADAMI

Centro Internazionale di Brema

programma

APRILE / MAGGIO 1977

APRILE 1977

- 6 Mercoledì ore 21,30**
POESIA: « L'Arto Fantasma » (16'')
- 12 Martedì ore 20 e 22,30**
CINEMA: « Personale di Wim Wenders »
- 13 Mercoledì ore 20 e 22,30**
CINEMA: « Personale di Wim Wenders »
- 13 Mercoledì ore 21,30**
POESIA: « L'Arto Fantasma » (17'')
- 14 Giovedì ore 20 e 22,30**
CINEMA: « Personale di Wim Wenders »
- 15 Venerdì ore 20 e 22,30**
CINEMA: « Personale di Wim Wenders »
- 19 Martedì ore 21,30**
INCONTRI: Presentazione della collana « Contemporanea Cinema »
- 20 Mercoledì ore 21,30**
POESIA: « L'Arto Fantasma » (18'')
- 21 Giovedì ore 21,30**
ARTE E SOCIETÀ: intervento di Giulio Calegari e Gigi Pezzoli
- 22 Venerdì ore 21,30**
MUSICA: « Evento Metamusicale »
- 26 Martedì ore 20 e 22**
CINEMA: il cinema belga: il fantastico e il quotidiano
- 27 Mercoledì ore 20 e 22**
CINEMA: il cinema belga: il fantastico e il quotidiano
- 27 Mercoledì ore 21,30**
POESIA: « L'Arto Fantasma » (19'')
- 28 Giovedì ore 20 e 22**
CINEMA: il cinema belga: il fantastico e il quotidiano

CINEMA

PERSONALE DI WIM WENDERS

martedì 12 aprile ore 20 e 22,30

DIE ANGST DES TORMANNNS BEILM-ELFMETER, testo di Peter Handke, con: Arthur Brauss, Kai Fischer, colore, 100 min., in lingua tedesca (1971).

mercoledì 13 aprile ore 20 e 22,30

ALICE IN DEN STADTEN, con: Rüdiger Vogler, Yella Rottländer, fotografia di Robert Müller, bianco e nero, 112 min., in lingua tedesca, didascalie in italiano (1973).

giovedì 14 aprile ore 20 e 22,30

DIE FALSCHKE BEWEGUNG, testo di Peter Handke, con: Rüdiger Vogler, Hanna Schygulla, fotografia di Robert Müller, colore, 104 min., in lingua tedesca (1975).

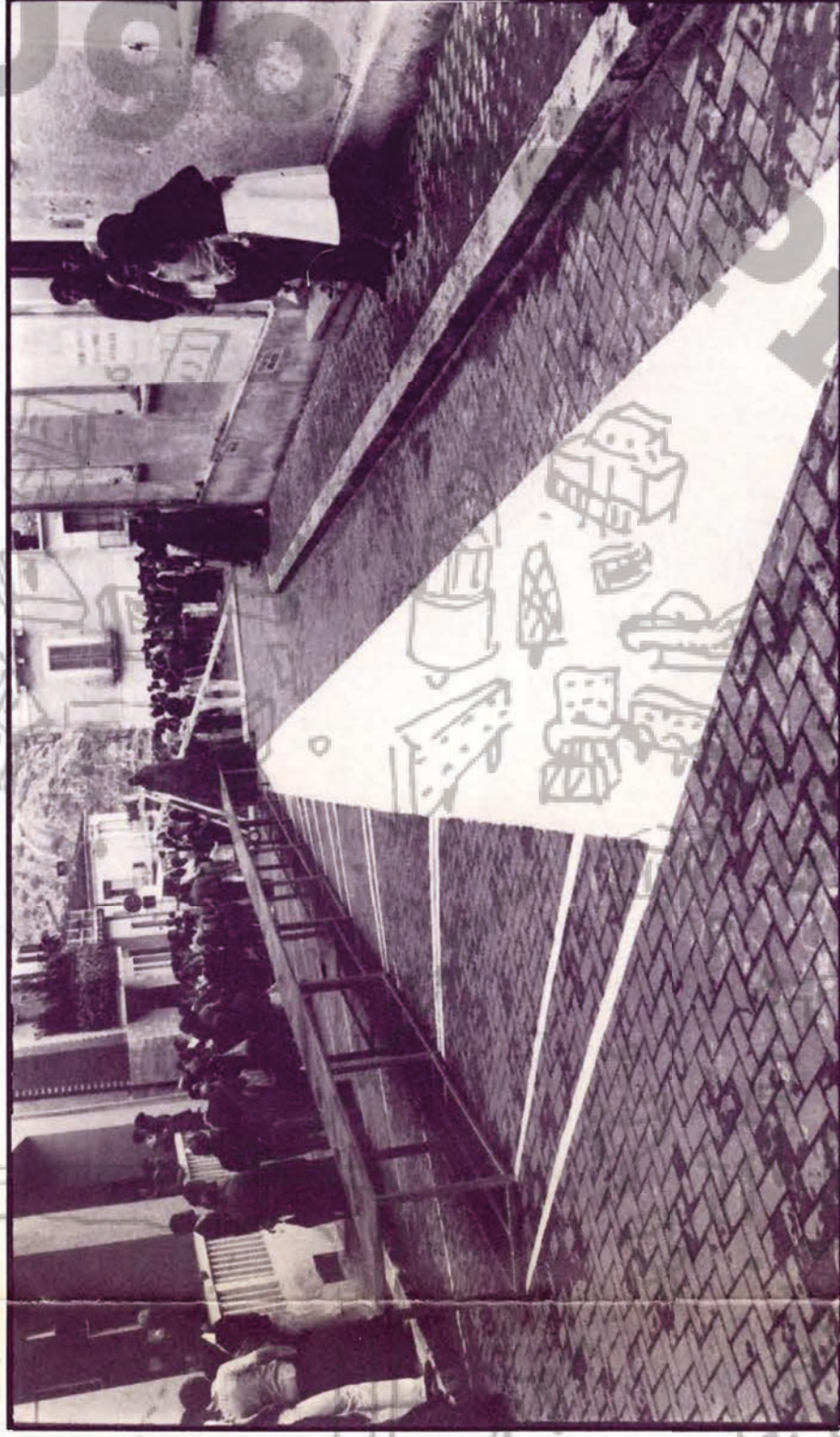
venerdì 15 aprile ore 20 e 22,30

IM LAUFE DER ZEIT, con: Rüdiger Vogler, Hanns Zischler, fotografia di Robert Müller, bianco e nero, 176 min., in lingua tedesca (1976).



ARTE VISIVE AMBIENTE

ARTE E SOCIETÀ



Franco Summa

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

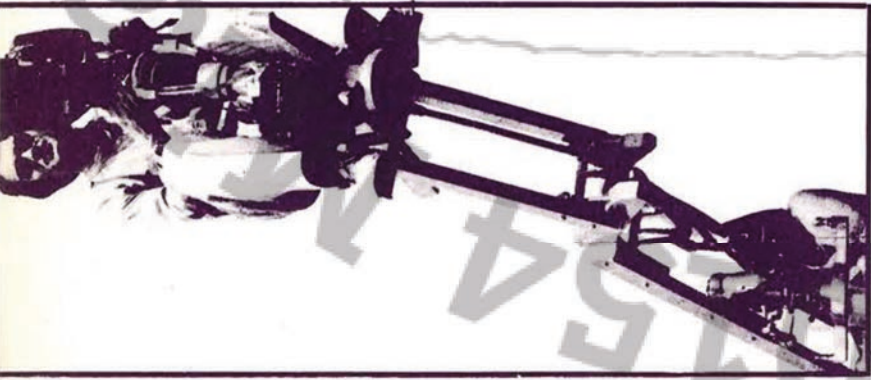
28 Ottobre, l'attività si è svolta secondo la disponibilità e la volontà di vari operatori e gruppi che hanno aderito alla ipotesi proposta.

Sono intervenuti finora: 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).

giovedì 7 aprile alle ore 21,30
INTERVENTO: GRUPPO SALERNO 75

giovedì 21 aprile alle ore 21,30
INTERVENTO: GIULIO CALEGARI E GIGI PEZZOLI

giovedì 5 maggio alle ore 21,30
INTERVENTO: FRANCO SUMMA



Wim Wenders

MAGGIO 1977

- 4 Mercoledì ore 21,30
POESIA: «L'Arto Fantasma» (20')
- 5 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento di Franco Summa
- 9 Lunedì ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 10 Martedì ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 11 Mercoledì ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 12 Giovedì ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 13 Venerdì ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 14 Sabato ore 21,30
TEATRO: «L'ultimo nastro di Krapp» di Samuel Beckett
- 18 Mercoledì ore 21,30
POESIA: «L'Arto Fantasma» (21')
- 25 Mercoledì ore 21,30
POESIA: «L'Arto Fantasma» (22')
- 26 Giovedì ore 21,30
ARTE E SOCIETÀ: intervento di Riccardo Dalisi



Rudiger Vogler e Yella Rottlander

IL CINEMA BELGA: IL FANTASTICO E IL QUOTIDIANO

martedì 26 aprile ore 20
KLANN (GRAND GUIGNOL), 1970, 90 min., colore, 35 mm, regia di Patrick Ledoux.

ore 22
LA GABBIA DEGLI ORSI, 1973, 90 min., colore, 35 mm, regia di Marian Handwerker.

mercoledì 27 aprile ore 20
AL SERVIZIO DEL DEMONIO, 1972, 90 min., colore, 35 mm, regia di Jean Brismee.

ore 22
BELLA, 1973, 93 min, colore, 35 mm, regia di André Delvaux.

giovedì 28 aprile ore 20
HOME, SWEET HOME, 1973, 85 min., colore, 35 mm, regia di Benoit Lamy.

ore 22
MALPERTUIS, 1973, 110 min., colore, 35 mm, regia di Harry Kümel.

TEATRO

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP DI SAMUEL BECKETT CON LUCA BONICALZI REGIA DI GIANCARLO ROMANI ADAMI

«L'ultimo nastro di Krapp» è stato rappresentato per la prima volta a Londra il 28 ottobre 1958 al Royal Court Theatre con la regia di Donald Mac Whinnie. È un monologo sdoppiato tra un uomo ed il proprio registratore in cui ha inserito un nastro da lui stesso in precedenza registrato. L'opera, che può considerarsi emblematica di tutto il teatro di Beckett, propone drammaticamente il problema dell'identità e della coscienza di sé in rapporto alla solitudine. In realtà è solo nell'ambito della relazione sociale che l'uomo può trovare uno stabile equilibrio ed una soluzione a questo problema. Ma i personaggi di Beckett si trovano irrimediabilmente soli, immersi in una specie di non-senso esistenziale che essi stessi mimano con dignità e insensatezza, prigionieri senza scampo delle rigide strutture del caos.

da lunedì 9 a sabato 14 maggio ore 21,30

L'ULTIMO NASTRO DI KRAPP
di Samuel Beckett. Regia di Giancarlo Romani Adami, con Luca Bonicalzi

MUSICA



Daniele Lombardi

EVENTO METAMUSICALE DI DANIELE LOMBARDI

venerdì 22 aprile 1977 ore 21,30

Visualizzazione 1 (1973)
Visualizzazione 4 (1975)
Tre Patterns (1974)
Ideofavole per Beniamino (1976)
il sogno di un grillo
cucciolo di balena perso nei freddi mari dell'Artico
l'aquilotto vola molto in alto da solo
danza mattutina dell'aerone
in un bosco dove non ci sono lupi
passeggiata pomeridiana dell'uomo delle nevi
Halo (1976)
Humoresque (1976)
L'Apprendista Stregone (1976)
To gather Together
per un pianista e cinquanta partecipanti
Durante l'esecuzione verranno proiettate diapositive delle partiture in tempo reale. L'uditorio avrà così un doppio significato: in tempo reale. L'uditorio avrà così un doppio significato: grafico e sonoro.

POESIA

L'ARTO FANTASMA

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

Questo il resoconto delle ultime serate: 2 febbraio: Ugo Carrega (La scrittura visuale); 16 febbraio: Nanni Cagnone (Chi, in relazione con cosa); 23 febbraio: Charles Metz (Shout Poetry); 9 marzo: Giuseppe Conte (La poesia, il corpo, la fame, la danza); 16 marzo: Andrea Fidora (Norma, apodissi e poesia); 23 marzo: comunicazione di Pietro D'Oriano; 30 marzo: comunicazione di Martino Oberto.

Seguiranno interventi di Tomaso Kemeny, Sergio Benvenuto, Cesare Viviani, Valentino Zeichen.

mercoledì 6 aprile ore 21,30

mercoledì 13 aprile ore 21,30

mercoledì 20 aprile ore 21,30

mercoledì 27 aprile ore 21,30

mercoledì 4 maggio ore 21,30

mercoledì 18 maggio ore 21,30

mercoledì 25 maggio ore 21,30

INCONTRI

PRESENTAZIONE COLLANA CONTEMPORANEA CINEMA

Da qualche tempo in Italia si assiste ad una discreta fortuna della pubblicistica e dell'editoria cinematografica. Il mercato del libro di cinema, che sembrava non aver pubblico (e si citava sempre l'esempio francese, dove invece le cose stavano diversamente...), oggi ha trovato un suo spazio preciso. Tuttavia ai motivi di contentezza molti antepongono parecchi motivi di delusione: le collane non sarebbero abbastanza « rigorose », i contributi sarebbero spesso assai approssimati, la funzione critica sarebbe scavalcata da una generica informazione, ecc. Di questi e di altri argomenti Fabio Carlini e Mauro Marchesini, responsabili della « Contemporanea cinematografica », discuteranno con Morando Morandini.

Al dibattito seguirà la proiezione di un film raro di uno dei registi presenti nella collana.

19 aprile, ore 21.15

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

GRUPPO PIAZZETTA

Comunicazione visiva e istituzioni pubbliche

L'operazione «Piazzetta» ha avuto origine a Sesto S. Giovanni fin dal 1973, come intervento degli artisti nei quartieri, inteso a risolvere, col concorso attivo della popolazione, problemi estetici e di comunicazione visiva; ed è poi divenuta negli anni seguenti attività permanente di operatori culturali e artisti a contatto con la collettività di alcuni quartieri sestesi, con il concorso e l'appoggio dell'amministrazione comunale.

Anche se nell'ambito del più generale rapporto tra operatore estetico e realtà sociale il «Piazzetta» assume una sua indubbia caratterizzazione, facendo proprie le istanze e gli interrogativi di un così delicato approccio problematico, i suoi precedenti vanno ricercati nelle esperienze ormai lontane di Reggio Emilia e Lissone (1969), Modena e Terni (1970), Pizzighettone e Bologna (1972), ecc., dove in vario modo sono stati posti sul tappeto problemi che hanno costituito l'asse portante di tutta l'operazione sestese: il rapporto tra artista e collettività tramite l'intervento delle istituzioni pubbliche; il problema della nuova committenza degli artisti in vista di una trasformazione del loro ruolo; l'intervento dell'artista come operatore culturale nel territorio per contribuire, con la popolazione operaia alla riappropriazione politica ed estetica dell'ambiente; l'esigenza di un collegamento interdisciplinare tra artisti e altri operatori culturali per risolvere nuovi problemi di riqualificazione spaziale, di gestione democratica nelle scuole e negli altri istituti a destinazione sociale; la questione del mercato e dei premi artistici, da contestare; la critica del «quadro» e della «scultura» per rinnovare i contenuti e il senso del proprio lavoro a contatto con la gente, ecc.

Il problema di fondo è l'esigenza di un rapporto tra artisti e comunità urbana tale da rimettere in questione una serie di elementi acquisiti. La funzione sociale dell'artista in quanto produttore si inquadra in una serie di manifestazioni e iniziative che, assumendo carattere pubblico e coinvolgendo le istituzioni locali, hanno offerto occasione di dibattito talora assai serrato (come a Reggio Emilia o a Bologna) non privo di illuminazioni critiche parziali, sul ruolo dell'artista in relazione all'esigenza di colmare il vuoto dell'arte nei confronti della domanda pubblica, una volta recusata la generica definizione di questa domanda. E non è da dire che tali esigenze già al loro nascere potessero sfuggire (siamo alla fine degli anni sessanta) a un concreto confronto con la situazione storico-sociale, caratterizzata per un verso dalla crisi incipiente del mercato d'arte e per un altro dal notevole rafforzamento e avanzamento del movimento dei lavoratori, che ponevano in discussione la funzione dell'artista rendendo palmare la contraddizione tra il bisogno reale di risolvere con gli strumenti disponibili la richiesta proletaria di cultura e la difficoltà a livello artistico di soddisfarla completamente sul piano stesso della produzione.

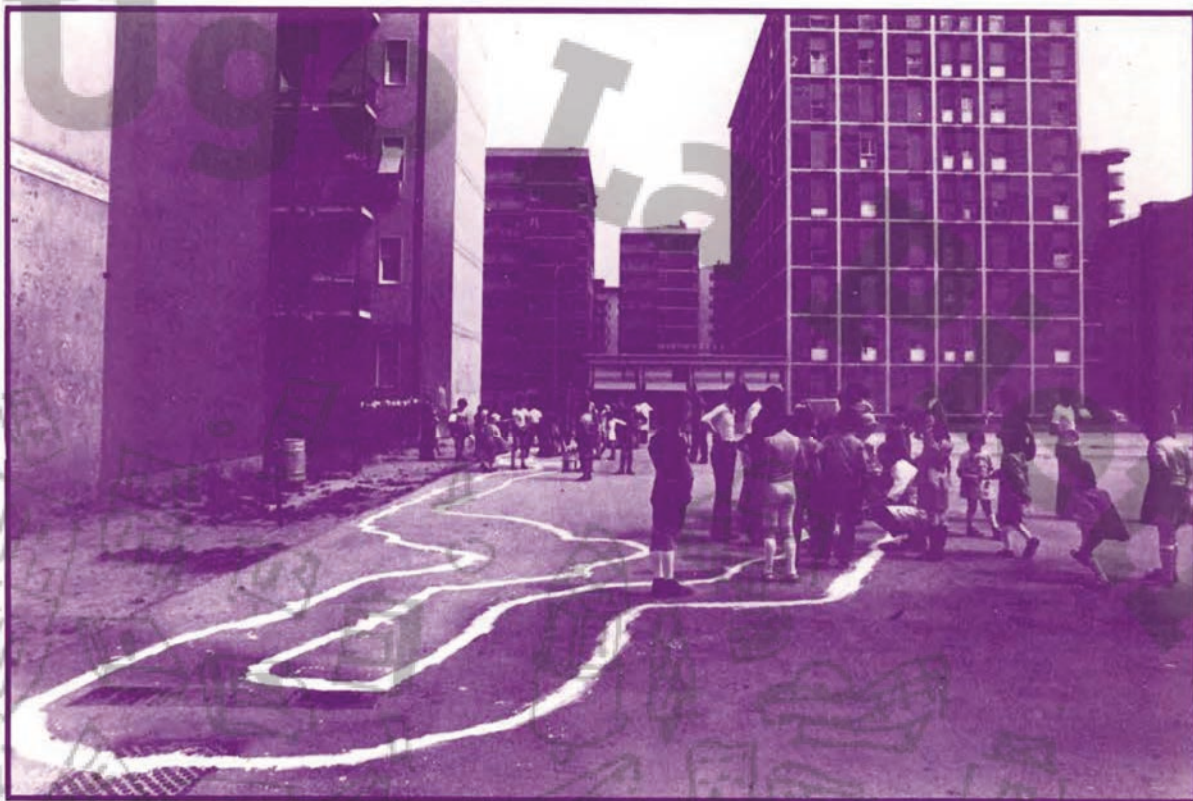
Si apriva così una fase di rottura e di ripensamento, nella quale l'artista ha avvertito l'esigenza di uscire dalla sfera soffocante del privato e di cercare un non astratto collegamento con le forze più vitali della società attraverso un corretto rapporto con le istituzioni. Le amministrazioni di sinistra hanno risposto positivamente a questa emergenza; ma il tenore dei dibattiti e le relative posizioni di alcuni amministratori denunciavano già, per esempio a Reggio e Lissone, le difficoltà notevoli in cui si sarebbe invischiato il

problema di un'arte come pubblico servizio, con tutto lo stridore che un tale attrito di parole, spesso provocato, comporta. Come tali eventi hanno dimostrato (e il «Piazzetta» ha fatto proprie quelle difficoltà, cercando di porre la questione in termini più precisi, con una indubbia tensione problematica), la coscienza della necessità di rispondere alle sollecitazioni di una nuova gestione del territorio, collegata strettamente alle lotte operate nei quartieri delle grandi città, rivolte a far sentire la loro voce non solo sul piano dei rapporti di produzione ma anche ai livelli, meno sospettati, della cultura, non si è tradotta, con la mediazione degli enti locali, in risultati soddisfacenti.

Saranno le agitazioni nei quartieri a muovere le acque in questa circostanza, e gli artisti finiranno, in alcuni casi, col ritenere necessario scavalcare le istituzioni per porsi, spesso velleitariamente, a contatto con i cittadini, rendendo macroscopica la coscienza di una assai problematica gestione culturale della base. Sono problemi di oggi, che riguardano alcuni settori della ricerca di un rapporto nuovo fra arte e società, nei cui confronti il «Piazzetta» continua a sperimentare fino in fondo, in tutte le sue pieghe, anche nei momenti più difficili, il rapporto con l'istituzione locale, restando in ciò una esperienza estremamente significativa.

Che cosa ha fatto di più e di diverso il Piazzetta rispetto agli esempi sopra menzionati, e come si collega il suo lavoro con le iniziative più recenti di approccio dell'artista nel sociale? Possiamo dire che i nodi del collegamento tra operatori culturali e amministrazione non sono stati risolti, perché: una cosa è promuovere la partecipazione popolare alla soluzione delle questioni che riguardano il territorio attraverso una serie di iniziative che chiamano direttamente in causa i destinatari di quelle operazioni (attraverso alcune «mosse» correttamente mediate dall'istituzione, come le inchieste, le assemblee pubbliche e di quartiere, l'invito alla popolazione di progettare la realizzazione di nuove dimensioni di approccio pubblico e popolare alla qualificazione della vita dell'ambiente, con recupero, all'interno del processo lavorativo e di attività politica, della dimensione ludica ed espressiva, immaginativa, estetica in senso lato); un'altra cosa è, per gli amministratori (e non solo per loro) riuscire veramente ad affrontare e risolvere anche su piccola scala quei problemi, che non solo debbono liberare il terreno culturale da molte incrostazioni che ne hanno impedito qualsiasi visione alternativa in rapporto alle nuove esigenze delle classi subalterne, ma debbono scontrarsi con priorità e difficoltà burocratiche notevoli, oltre che con la mancanza di mezzi economici per la crisi in cui versano da qualche anno i Comuni. I processi attraverso cui operatori culturali, artisti, critici e la popolazione di Sesto S. Giovanni, hanno unito assieme i loro sforzi (e intendono farlo ancora) per promuovere un nuovo modo di fare arte (progettando insieme spazi di vita associativa attraverso una rimessa in gioco di ruoli, di atteggiamenti, di rapporti ormai cristallizzati) sono ancora in atto e vorrebbero servire almeno a far riflettere su ciò che è necessario per proseguire una strada irta di ostacoli non facilmente superabili.

CESARE CHIRICI
e MAURIZIO VITTA



Quartiere 1, via Confalonieri - animazione

Il Piazzetta

Il Piazzetta è una iniziativa culturale sorta nella città di Sesto San Giovanni che realizza, sulla base delle esigenze espresse dai cittadini, interventi nello spazio urbano attuati con la partecipazione di artisti, operatori culturali, forze sociali e gli abitanti stessi dei quartieri interessati. Gli artisti sono così chiamati a utilizzare e a confrontare le loro capacità creative con i problemi emergenti dal sociale e i cittadini possono partecipare attivamente, da protagonisti, alla gestione di attività di politica culturale. I contenuti delle attività svolte e la funzione delle opere attuate, o in corso di realizzazione, non si esauriscono però nell'ambito delle tradizionali «manifestazioni culturali», ma costituiscono, bensì, realizzazioni permanenti rispondenti alle esigenze di riappropriazione della cultura da parte delle masse popolari attraverso la riqualificazione funzionale ed estetica dello spazio collettivo e ai problemi ad esso connessi di comunicazione visiva e di integrazione sociale.

L'attuale struttura del Piazzetta costituisce lo sviluppo e l'evoluzione del «Premio di pittura Piazzetta» nato nel 1961 ad opera di un gruppo di artisti sestesi che si caratterizzava con l'esplosione di quadri in una «piazza». Attraverso una serie di sviluppi successivi, sempre con l'intento di avvicinare e coinvolgere i cittadini alla operazione culturale, si è giunti nel 1973 a sperimentare nuovi tipi di rapporto tra gli artisti e la collettività.

Un gruppo di artisti e cittadini di Sesto (Barbanti, Marzulli, Mondani e Petrus; Casiraghi, Duecchi) costituisce un Comitato Promotore che propone all'Amministrazione Comunale con l'edizione «Piazzetta artisti nei quartieri», la realizzazione di interventi che si inseriscono in alcuni ambiti della realtà sociale della città coinvolgendo quartieri, scuole, comitati di fabbrica, circoli culturali e che si concludono con una manifestazione svoltasi il 27 maggio 1973.

Sono stati realizzati dai seguenti gruppi di artisti altrettanti interventi:

- Barbanti/Mondani: intervento di animazione nella scuola materna Primavera e realizzazione fra l'altro di una grande struttura-gioco «cavallo di ferro» e una edizione di serigrafie disegnate dai bambini.
- Cibaldi/Mancini/Pini/Zaffaroni: labirinto nella Via Saint Denis al quartiere 1 per una comunicazione sul tema «La scuola e il mondo esterno».
- Collettivo di Lavoro Uno-ARCI: intervento di animazione articolata in varie fasi (plastico-musicale-filmico) su aspetti della realtà operaia sestese.
- Corona/Sicari: proposta per un libro di testo realizzato con gli allievi della Scuola Elementare XXV Aprile.
- Mariotti/Marzulli/Merisi: indagini sociologiche e visualizzazione sull'immigrazione a Sesto San Giovanni.
- Centro Cultura Ricerca/V. Petrus: realizzazione di un murale con la partecipazione dei cittadi-

ni di Via Cavallotti.

- Vaglieri in collaborazione con Wagnest: realizzazione di grandi sagome con rappresentazione emblematica del padrone.
- Fiorini: intervento nei giardini pubblici - Monumento all'albero.

Nel marzo 1974 si ricostituisce un Comitato Promotore al quale partecipano gli artisti Giuliano Barbanti, Davide Boriani, Gabriele De Vecchi, Diana Forassiepi, Mario Mondani, Riccardo Perego, i critici d'arte Cesare Chirici, Aurelio Natali e Maurizio Vitta, l'architetto Giorgio Ballardin, il fotografo Tranquillo Casiraghi, il rappresentante del QT 1 Erminio Burla che in accordo con l'Amministrazione Comunale decide la trasformazione del Piazzetta da manifestazione annuale in centro di attività permanente.

Lo scopo è di promuovere interventi da realizzare nei quartieri sulla base delle esigenze emerse dai cittadini, raccolte attraverso diversi momenti di partecipazione per l'identificazione dei contenuti, dei luoghi e delle forme di intervento, nonché con il coinvolgimento attivo alle varie fasi progettuali mediante assemblee, indagini, interviste, dibattiti.

In seguito ad un primo incontro assembleare con i rappresentanti dei vari quartieri, il Comitato promotore in collaborazione con il comitato di iniziativa del QT 1 identifica una prima serie di esigenze e una prima area di possibile intervento in uno spazio in Via Confalonieri.

L'operazione ha avvio con una inchiesta condotta con incontri, interviste, schede, attivazione delle scolaresche da cui risulta la richiesta di spazi e attrezzature polivalenti per il gioco, il riposo, attività culturale e comunicazione.

Sintetizzati i risultati raccolti, il Comitato Promotore elabora una serie di ipotesi progettuali unificate poi in un progetto di massima definito in fase esecutiva con l'Ufficio Tecnico Comunale. Tale progetto prevede un intervento di artisti sullo spazio verticale ispirato a soggetti indicati dalla popolazione stessa (momenti della storia di Sesto e del Movimento Operaio) e l'organizzazione su quello orizzontale di uno spazio polivalente per il gioco, scuola all'aperto, area a verde con pan-

chine, spettacoli, riunioni, ecc. Per l'intervento di comunicazione visiva si sono costituiti 14 gruppi di artisti di cui fanno parte: Basaglia, gruppo scuole materne ed elementari sestesi, Marzulli, Merisi, Galle- rani, Rubino, Spadari, Staccioli, Vaglieri, Veronesi, Sabbatini, Gruppo Scuola Faruffini, Collettivo di Lavoro Uno.

Per l'iniziativa, che prima di concretizzarsi sarà ridiscussa con gli abitanti del quartiere, sia per l'attrezzatura dello spazio orizzontale sia per le immagini negli spazi verticali, verrà utilizzato uno stanziamento deliberato dall'Amministrazione Comunale.

Una successiva operazione ha avuto inizio, dietro richiesta dell'Amministrazione Comunale, nel dicembre 1974 e interessa la progettazione e realizzazione di un parco di mq. 30.000 circa (Parco K. Marx) situato tra i Quartieri 8 e 9, scuole e fabbriche su un'area delimitata da residenza popolare.

Anche in questo caso, secondo una metodologia già sperimentata, si è costituito un Comitato di Iniziativa con le forze sociali organizzate dei due Quartieri e una rappresentanza del Consiglio di Fabbrica della Falk. L'inchiesta ha interessato 10 mila persone ed ha visto la mobilitazione delle scuole vicine che, successivamente a momenti di animazione sul posto, hanno elaborato ricerche e proposte confluite in una serie di mostre-dibattito nei Quartieri.

Analizzati i dati dell'inchiesta e le proposte delle scuole, si è passati ad una elaborazione di un progetto di massima che, in risposta alle esigenze espresse, prevede strutture polivalenti per gioco, sport, riposo, spettacoli e manifestazioni collettive.

Verificato il progetto con la popolazione e gli Uffici Tecnici Comunali, sono stati eseguiti per la prima fase di realizzazione movimenti di terra per la creazione di rilievi, il tracciamento dei percorsi principali, la semina del tappeto erboso e piantumati 600 alberi.

Nella fase successiva verrà attuata la progettazione e realizzazione delle attrezzature previste (anfiteatro, vasche d'acqua, strutture gioco e riposo, illuminazione, ecc.) cui parteciperanno artisti, scuole e cittadini.

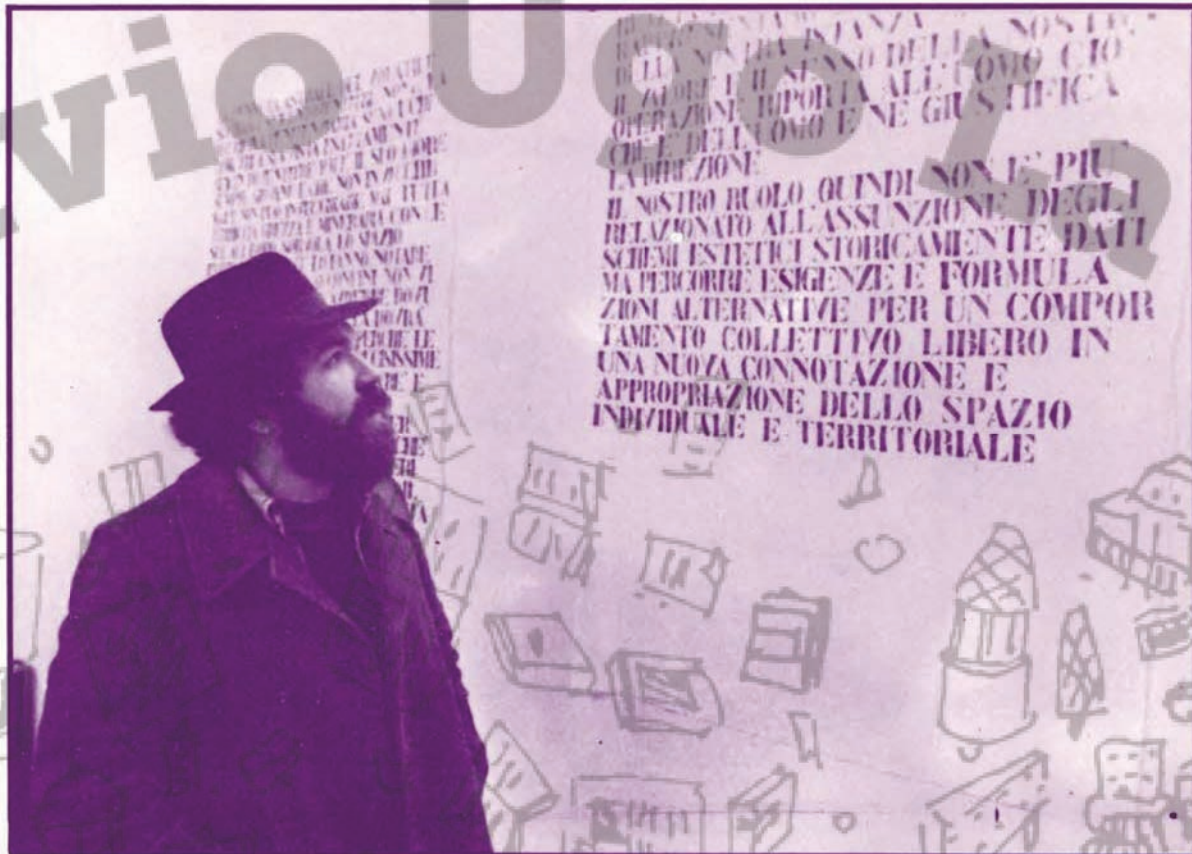


Quartiere 8/9, parco Carlo Marx

A/SOCIAL GROUP

Sul *Corriere della Sera* del 3-1-77, Dorfles, recensendo il libro di Vergine, *Attraverso l'arte*, avverte sui pericoli che intercorrono tra avanguardia e politica, definendo il rapporto inconciliabile *liaison dangereuses*. Indubbiamente alcuni interrogativi di Dorfles hanno una loro importanza assiologica, ma le distinzioni restano sfumate e sfumate le possibilità di dichiarazioni alternative. Né può considerarsi tale, il termine «attività pura» che potrebbe risultare, a distanza, l'unico rispecchiamento, in senso marxiano, della realtà sociale in cui viviamo, come ipotizza Dorfles. Se per «attività pura» egli intende continuare l'annosa distinzione tra impegno e disimpegno, crediamo che la questione non debba nemmeno essere presa in considerazione ma siamo sicuri che egli intenda, con l'aggettivo «puro», un duplice discorso che investe l'autenticità della ricerca e la sostanza linguistica della stessa. Cioè, ci sembra che voglia dire Dorfles, l'attività operativa non deve solo guardare ai destini della fruizione partecipativa ma anche a quelli della comunicazione, escludendo però, pertanto, che nella ricerca ci possano essere dei contenuti e dei modelli esemplari di riferimento. Il discorso, in tale contesto, assume un aspetto diverso, chiaramente e può costituire una base di confronto, anche se permangono dubbi e si sviluppano ambiguità. Comunque però lo si voglia analizzare il discorso di Dorfles, nasconde sottilmente un aspetto, direi, di tradizione, in quanto il destino dell'operazione, comunque, dovrebbe trovare collocazione negli spazi propri della comunicazione visiva attuale, il che significa mercificazione tout court dell'oggetto d'arte: quindi galleria, élite, museo. Ciò gli fa dimenticare la funzione propria dell'artista, il tentativo attuale che nel complesso dell'individuo, e quindi anche l'artista, attua per modificare l'asse in equilibrio della condizione sociale. Cioè, ci sembra, che la società oggi ricerchi, con dubbi, affanni, spaesamento ma con una precisa volontà critica, un modo nuovo di essere e di agire, un modo cioè in cui sia predominante l'esigenza, unita alla necessità, di capire, comprendere, rinnovare il proprio costume e il proprio tipo di vita.

Secondo queste le considerazioni di fondo che ci hanno portato a operare in un manicomio, e non ce ne voglia Dorfles se abbiamo assunto il suo scritto come strumento per chiarire le finalità della nostra operazione al «Frullone». Entrare in un territorio lontano dallo spazio usuale dell'operatore estetico non è stata una scelta di comodo ma certamente importante. Importante in quanto è un aspetto



a/social group napoli (gerardo di fiore, aulo pedicini, gerardo pedicini, carmine rezzuti, errico ruotolo)

della vita dell'individuo, in quanto vita. Se esistere è essere nel tempo, richiamarsi allora al «diverso», spezzare il principio che regge la divisione del lavoro per ritrovare il proprio gesto non più situato nella nebulosa dell'isolamento, diviene un'operazione giustificativa di modelli e diretta a proporsi come attività pratica, praticata all'interno del tempo reale e non più evasiva sui contenuti stessi della e per la vita. L'ambiente urbano-territoriale è allora un tutto su cui è possibile formalizzare la definizione di arte. E arte diventa funzione, segno condizione di vita. Cioè l'idea dell'arte e l'arte sono la stessa cosa; spostando cioè la problematica tutta interna ai processi formali nel contesto stesso della relazione arte-vita, si può pervenire alla tipologia del «vivente», alla sua immagine, ai segni con cui vive, con l'analizzare tempi psicologici e motivi umani e sociali. Si riduce così anche il fascino per le manipolazioni, tipo l'«arte dei pazzi» et similia, come quello, inoltre, che vede nell'alienato mentale colui che si presuppone viva l'inconscio nella forma più libera. Ciò è possibile se il contatto col malato avviene su un piano paritetico, cioè non con il distacco di un'indagine scientifica ma con la volontà di comprendere

e capire le cose prima, per poi arrivare alle definizioni o alle conseguenze formali delle definizioni di arte. Pervenire cioè al gesto o al comportamento che con quella realtà polemizza o dialetticamente la riflette per poi assumerla come definizione ed espressione artistica. A ciò, crediamo, debbano essere ricondotte le azioni-stimoli che nel filmato, intitolato: *Percorsi invisibili*, si possono vedere. In esso lo spazio storico in cui il malato vive la sua emarginazione viene ribaltato e usato non come spazio della «realtà» ma come spazio della «possibilità». L'operatore culturale cioè trascrive con la sua azione immaginativa, pittorica, gestuale la ritualità e l'intensità di un «fuori» estetico (spazio galleria-museo) nello spazio rituale del giardino del malato. Nel ribaltamento, si sdoppia l'immagine non solo nell'indicazione del gesto ma nel segno. Cioè si può ipotizzare o che l'azione e la vita sono la stessa cosa, il che quindi equivale ad una identificazione tra il fuori e il dentro dell'esistenza, o che esterno e interno sono in quello spazio e non altrove. L'atto, cioè il gesto dell'azione, diviene uno strumento per dialogare sul funzionamento dell'arte e della vita, una struttura-linguaggio che tende a scoprire i me-

canismi della creatività. Pertanto il malato che interagisce nell'azione con l'operatore non è più oggetto, né è un fruitore passivo della comunicazione, come accade spesso nei circuiti della comunicazione estetica, ma possibilizza se stesso, cioè critica la sua condizione e mentalmente la ribalta. Nello spettatore ciò palesa una sorta di dubbio, una condizione di sospensione e di malessere. Avverte cioè la precarietà della propria e dell'altrui esistenza, e ciò lo smuove e lo apre alla «realtà», ai dati della «socialità». La «possibilizzazione» del malato ha avuto i suoi effetti: anche il suo linguaggio scritto che usiamo nella documentazione, espressione della pazzia, diventa un'ipotesi di confronto e un mezzo di conoscenza. Mentalmente si avvia un processo di ribaltamento dello statu quo. La condizione dell'altro diviene un'essenza della vita e una misura, quotidiana, di riferimento. Ciò non rende vana la scelta, né la funzione dell'operatore. Egli cioè con la sua opera informa e forma. Trova una sua giustificazione, una sublimazione che il potere mercificante del prodotto estetico gli aveva fatto smarrire. Avverte così la non inutilità della sua presenza nel contesto sociale. L'armonia tra il tutto e le

parti che si era disequilibrato ritrova la contrapposizione dialettica e l'operatore funzionalizza, con la critica della tipologia del suo linguaggio, non una distanza linguistica ma una definizione dell'arte che è dentro la vita. Cioè egli opera una scartitura tra significato e significante con una struttura nuova della comunicazione e destinazione, né smarrendo né riducendo il proprio specifico.

S/oggetto d'indagine e d'analisi dei materiali visivi/documentativi è il «malato». Testimoniare la «sua» condizione esistenziale è un modo per denunciare i meccanismi violentemente esclusivi della società che le istituzioni totali rendono definitivi. Negare la libertà e privare dell'individuazione è norma per il potere. In queste isole del vuoto s'occupa una sconfinata solitudine umana, s'inscrive un'ineluttabile condanna antropologica, un vuoto totale.

SCHEMA DI LAVORO:

- 1) Rifiuto di identificazione di un ruolo: sua sublimazione: natura. Territorio come schema e come teatro: mimetizzazione nel sociale, glorificazione, esorcismo, equazione vita-morte, trasgressioni, ecc. Duplicità dell'operazione: tematica in galleria (ideologia, affetti umani, glorificazione, ecc.). Equazione esterna e coinvolgente (morte-vita, corporea-incorporea, io = [corpo-altri], ecc.). Questa prima operazione deve cercare di definire un contatto o la necessità/impossibilità di un rapporto corporeo con l'esterno: ciò pone due cadenze: definizione del sociale e negatività dell'alterazione sociale per approdare alla solitudine umana come testimonianza diretta della violenza (e sua logica) e alla necessità di partire dall'identificazione col negativo storico (gli esclusi, cioè dalla condizione della solitudine del malato mentale) per un'effettiva riappropriazione del termine humanus.
- 2) Lavoro all'interno dell'Ospedale Psichiatrico «Frullone»: direttivo della psichiatria odierna, regole e incidenza della logica dell'escluso. sue origini, posizione positiva in alternativa. Questa seconda fase del lavoro si pone di necessità come didattica operativa, evitando facili e mistificanti posizioni strumentali col soggetto; il rapporto sarà definito, in sintesi, come schema: io = (corpo-altri). Da una prima fase di risultati si passerà ad una verifica nel territorio di quanto acquisito (scuole, gruppi, emarginazione contadina, irreale rapporto città-campagna, immagine della città, i segni e i segnali), cioè al fine di ripercorrere in positivo tutto ciò che la società ha depauperato e stravolto.

GRUPPO «CARTARI» - BEDINI M., COSIMATO E., DE CINQUE L., GIROTTI P., MIGLIORE G., TROTTA U.

Collaboratori per la fotografia: Ghia A., Petrella S.

Coordinatore: Crispolti E.

REPORTAGE DAL QUARTIERE - Informazione n. 2

(Immagini per una metodologia di lavoro)
(Proposte di base per un laboratorio dell'immagine a Testaccio)

Immagine per una metodologia di lavoro:

Il materiale presentato in questa prima fase del nostro lavoro rappresenta una sorta di taccuino di appunti compilato sfruttando i mezzi tecnici più immediati possibili: la macchina fotografica, la cinepresa, il disegno e solo in parte la parola. Esso costituisce per noi il primo contatto con la realtà del quartiere.

Le situazioni o persone individuate sono state per noi oggetto per una prima riflessione in studio che ci hanno portato a ipotizzare lo spazio e il ruolo che queste occupano nella vita del Testaccio.

1) **Tre piante del quartiere** - Una pianta turistica dell'intera città di Roma che permetta la esatta conoscenza e coscienza topologica del quartiere in rapporto con tutto lo spazio urbano; una pianta ingrandita del solo Testaccio con la ricostruzione dei percorsi fatti da noi attraverso la ricognizione fotografica

ed infine una analoga terza pianta priva di indicazioni che è a disposizione di tutti quelli che desiderano indicare il proprio nome, il luogo dove abitano e lavorano, il telefono per avere contatti più diretti con l'operazione.

2) **Pannelli fotografici** - Ogni riquadro è composto da una foto, uno spazio bianco ed una nostra ipotesi. Gli spazi bianchi dovranno essere occupati da qualsiasi tipo di informazione da parte di coloro che vivendo nel quartiere riconoscano le situazioni e i personaggi fotografati, operando così un primo contatto tra l'immagine, l'ipotesi della stessa e le testimonianze.

3) **Diapositive.**

4) **Pagine dal libro di Orano (1905)** - Il libro rinvenuto presso l'Archivio di Stato a Roma illustra la situazione degli istituti assistenziali del quartiere Testaccio dal 1905 al 1909. La riproposta di queste pagine rappresenta un tentativo di rivisitazione storica in funzione dell'ambiente e delle caratteristiche sociali ed umane.

5) **Programma di lavoro per un «libro figurato»** - Schede: metodologia di lavoro e primo materiale di analisi grafica-pittorica su alcuni comportamenti in situazioni individuate attraverso la ricognizione fotografica.

6) **Film super 8 colore sonoro** - Le sequenze filmiche per la loro natura cinetica e per la loro brevità rappresentano esempi di gestualità quotidiana che definiscono semiologicamente una struttura sociale.

PROPOSTE BASE PER UN LABORATORIO DELL'IMMAGINE. A TESTACCIO

Il laboratorio è uno spazio aperto di lavoro, sperimentazione e ricerca relativi alla comunicazione visiva intesa in tutte le sue funzionalità estetiche.

Il laboratorio è uno spazio aperto agibile alla ricerca individuale e collettiva, ed è in funzione del quartiere e zone limitrofe, sia come luogo di ricerca e di partecipazione didattica, sia come luogo di produzione di materiali utili alle necessità di comunicazione visiva, esteticamente connotata o meno del quartiere e zone limitrofe.

In questo senso il laboratorio stabilisce uno stretto contatto con altre esperienze estetiche e culturali nell'ambito del quartiere e zone limitrofe, con strutture culturali, e in particolare con la scuola.

Gli aspetti preminenti dell'attività del laboratorio sono:

1) **Luogo di sperimentazione e ricerca:**

a) partecipazione alla professionalità specifica, sia individuale sia di gruppo, e relative prospettive di ricerca; da ottenere attraverso la presenza programmata di artisti che, operando nel laboratorio, partecipino i modi specifici del loro lavoro estetico e del patrimonio culturale e tecnologico relativo (pittori, scultori, ecc.), come momento di presenza informativo/formativa di testimo-

nianze della ricerca estetica contemporanea; il tutto fortemente connotato in senso didattico;

b) tale partecipazione può trasformarsi in momento collettivo di ricerca nel quale l'artista o l'operatore estetico vengono a loro volta implicati, e qui il momento formativo coincide con quello di partecipazione creativa;

c) la sperimentazione e la ricerca avverrà attraverso un rigoroso recupero degli specifici, come realtà di patrimoni culturali, e tuttavia avrà prospettive e metodologie interdisciplinari, intendendo il laboratorio proprio creare l'occasione e offrire il luogo della massima valorizzazione del confronto e della collaborazione interdisciplinare rifacendosi ad unico orizzonte di comunicazione per immagine.

2) **luogo di produzione di materiali di comunicazione visiva:**

a) la produzione della sperimentazione e ricerca, individuale o collettiva, delle quali s'è detto, ha una destinazione connotata il più possibile da intenzioni di partecipazione di massa, a livello di reale fruizione dei prodotti stessi in una prospettiva di quartiere;

b) produzione della visualizzazione del lavoro di operatori estetici in funzione territoriale (animazione, ecc.);

c) produzione di materiali utili alle necessità di comunicazione visiva,

esteticamente connotata o meno, nel quartiere e zone limitrofe.

3) **luogo di incontro/confronto** di esperienze, opinioni, ricerche, ecc., altrove condotte (incontri, dibattiti, ecc.).

Gli interessi culturali inerenti l'attività del laboratorio intendono stabilire una stretta connessione di saldatura fra:

a) momento di informazione e partecipazione formativo/creativa sulle prospettive attuali della ricerca estetica in un orizzonte internazionale (intesa questa nell'arco che va dalle ricerche delle cosiddette «neoavanguardie» - piuttosto elitarie nelle loro scelte culturali, ma eredi di una professionalità specifica dell'estetico -, alle ricerche a livello di base, altrove in corso, e nelle quali ipotesi sperimentali sono proposte o riproposte nella prospettiva di una realtà non individualistica, non separatamente «colta», ma di socializzazione e di reale partecipazione collettiva di base); e

b) lavoro di base relativo al territorio specifico sul quale il laboratorio si trova ad operare: quartiere e zone limitrofe, sotto il duplice aspetto:

b1) di sollecitazione ad una autocoscienza culturale territoriale sia come recupero conoscitivo di un patrimonio storico e attuale specifico, sia come possibilità di partecipazione creativa emancipata; b2) servizio di comunicazione visiva per il quartiere e zone limitrofe.

IL QUARTIERE

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

Domenica 6 febbraio, al Centro Internazionale di Brera, si è svolta l'Assemblea Popolare indetta dal Consiglio di Zona 1 per discutere i problemi relativi all'occupazione dell'ex chiesa di San Carpofo, al progetto della Grande Brera, e al programma di lavoro presentato dalla Fabbrica di Comunicazione.

Il lungo dibattito non ha probabilmente esaurito il problema politico e culturale dell'occupazione stessa, ma ha sicuramente portato notevoli contributi alla definizione dell'operazione culturale-sociale proposta dalla Fabbrica di Comunicazione.

Tutte le forze presenti hanno ribadito la necessità di restituire definitivamente al Comune di Milano l'ex chiesa, sottraendola alla preannunciata inglobazione nel progetto della Grande Brera. Si tratterà perciò di revocare l'atto di cessione fatto dal Comune nel 1968 a favore della Sovrintendenza delle Belle Arti, (atto peraltro non ancora perfezionato). Agli Enti Pubblici, e in particolare ancora al Comune si è chiesto di finanziare la ristrutturazione della ex chiesa e i programmi di lavoro culturale proposti per lo spazio.

Infine è stato presentato il programma della Fabbrica di Comunicazione (allegato alla mozione), sulla base del quale si svilupperà il confronto con le altre forze sociali e culturali che agiscono nel quartiere di Brera. Riportiamo qui il testo della mozione approvata all'Assemblea del Consiglio di Zona:

«L'Assemblea Popolare dei cittadini del Quartiere di Brera e del Centro Storico, riunitasi il 6 febbraio 1977 presso il Centro Internazionale di Brera, dopo aver discusso i problemi relativi all'occupazione e all'uso dell'ex-chiesa di S. Carpofo, al progetto della Grande Brera e alle proposte di collaborazione della Fabbrica di Comunicazione, ritiene innanzitutto necessario sottolineare

la necessità che l'ex chiesa di S. Carpofo venga recuperata al Comune di Milano per essere messa a disposizione della collettività e in particolare del Quartiere di Brera. Un Quartiere che, devastato dalla speculazione e dal degrado edilizio e colpito da gravi fenomeni di degradazione e di emarginazione sociale, richiede il massimo impegno da parte di tutte le forze e le associazioni politiche e democratiche al fine di arrivare al più presto a soluzioni che ne consentano il risanamento, nonché migliori condizioni di vita che possano soddisfare la domanda sociale dei cittadini di Brera;

(L'Assemblea) incarica poi il Consiglio di Zona 1 di individuare, in collaborazione con rappresentanze delle organizzazioni dei cittadini di Brera, le soluzioni mediante le quali l'ex chiesa di S. Carpofo possa essere meglio utilizzata al servizio della collettività, tenendo anche presente che tale struttura deve essere sollecitamente restaurata. Le soluzioni per S. Carpofo devono essere individuate nell'ambito di un esame approfondito di tutta la politica e la programmazione delle attività culturali previste per il Centro Storico di Milano, estendendo la verifica ai problemi della gestione delle strutture culturali del Centro Storico, che hanno sede in edifici pubblici;

(L'Assemblea) dà infine un positivo giudizio delle proposte di collaborazione presentate dalla Fabbrica di Comunicazione anche al Consiglio di Zona 1 e invita i due organismi a definire sollecitamente le modalità per avviare la collaborazione stessa. Iniziativa da realizzarsi in strutture pubbliche gestite da un comitato composto dal Consiglio di Zona 1 e forze sociali e culturali tra le quali la stessa Fabbrica di Comunicazione, forze che trovino su un comune programma di lavoro il grado di coesione.»

In base ai dati raccolti e pubblicati sul numero 3 di Brera-Flash che riguardano la situazione generale degli Ospedali Psichiatrici milanesi e provinciali, ed in particolare a quelli relativi agli assistiti dal Servizio di igiene e profilassi mentale della zona I, abbiamo iniziato una indagine diretta.

La maggioranza delle persone che usano questo servizio sociale è costituita da dimessi da O.P., con alle spalle ricoveri più o meno prolungati e numerosi, che, avendo accettato la propria condizione di «malato», in genere spontaneamente, con scadenze periodiche si recano al dispensario per avere le medicine. A volte chiedono spontaneamente di essere di nuovo ricoverati.

Il nostro approccio con i singoli interessati non ha presentato particolari difficoltà, anzi in genere tutti si sono dimostrati non solo disponibili ma desiderosi di comunicare i loro problemi e i loro disagi.

Il primo elemento unificante che balza immediatamente agli occhi è costituito dalle pessime condizioni delle abitazioni in cui vivono tutte le persone con le quali abbiamo parlato. Gli indirizzi corrispondono infatti ad alcune tra le case più vecchie e fatiscenti del quartiere Brera-Garibaldi.

Ancora una volta si verifica che è la situazione sociale (la casa, la pensione minima, il non-lavoro) che definisce i «malati». Non è un caso che l'etilismo, la solitudine, la povertà, siano spesso le cause, tutte riconducibili più in generale all'emarginazione, dei numerosi ricoveri.

Così G.O., che abita in una delle case più povere di Corso Garibaldi, ci ha raccontato di aver passato dieci anni lontano dall'Italia, prima in guerra poi prigioniero, ancor oggi è angosciato dall'idea di riprendere la malaria. In realtà non ha mai potuto inserirsi neppure tra gli abitanti della sua casa, con i quali ha pes-

simi rapporti caratterizzati chiaramente da mania di persecuzione, vive con il minimo di pensione, il suo unico momento sociale è il bicchiere al bar con i pochi amici rimasti nel quartiere.

Anche G.R. vive in una casa vecchissima, servizi in ringhiera, quattro piani senza ascensore, livelli igienici molto bassi: tanto è vero che d'estate si vedono i topi. La casa costituisce per lei una vera e propria fissazione, non sa più a chi rivolgersi per ottenere l'assegnazione di un appartamento decente. Dopo aver trascorso lunghi periodi ricoverata, da cinque anni riesce con le medicine a controllare la sua depressione e le sue paure.

Rientra in un'altra problematica invece R.C., innanzitutto per l'età, è giovane mentre gli altri sono anziani, poi per le cause e la manifestazione della «malattia». Nel suo caso c'è un momento preciso e ben identificabile a cui risalire, un incidente con conseguenze traumatiche non ancora recuperate. A monte di questa causa contingente abbiamo poi l'uso prolungato di droghe più o meno pesanti, altra piaga sociale caratteristica del quartiere che in questi ultimi anni come sappiamo si è estesa anche ai quartieri periferici.

Ora R.C. non vive, vegeta. Non lavora, non ha amici, sta sempre in casa sotto il controllo periodico del medico del dispensario.

Se molto precaria è la situazione sociale, e in particolare economica degli assistiti dal Servizio di igiene e profilassi mentale di zona, che comunque possono abitare nelle loro case in quartiere, assolutamente disastrosa è la situazione dei ricoverati negli Ospedali Psichiatrici.

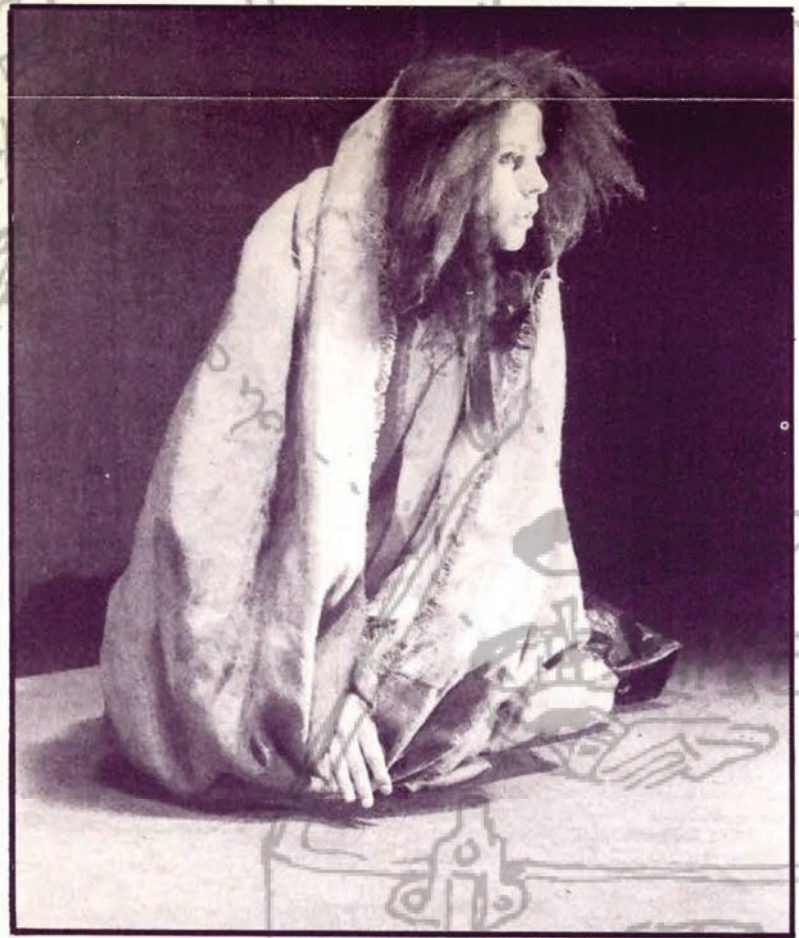
All'O.P. Paolo Pini, dove ci siamo recati, nella sesta divisione che fino ad ora si è occupata dei malati della Zona I, ci sono mediamente una ventina di ricoverati. La maggioranza di questi viene da cronici, o da una lunghissima serie di ricoveri precedenti. Praticamente una buona parte dei degenti ha sempre vis-

suto in manicomio. Sbattuti, a seconda della disponibilità di posti letto, dal Cerletti di Parabiago all'ospedale per oligofrenici di Cesano Boscone, e al Paolo Pini, questi non hanno praticamente mai lasciato il letto (quando non il letto di contenzione o la camicia di forza), il pigiama, le cure di elettroshock e di psicofarmaci.

Scorrendo le cartelle cliniche, dove i malati fino a pochi anni fa venivano criminalizzati con una schedatura del tutto simile a quella usata dalla polizia (fotografie di faccia e di profilo, dati segnaletici già stereotipati), si incontrano le vicende umane più disperate, accompagnate solo dalla definizione di schizoide, etilista cronico, oligofrenico, affetto da sindrome depressiva, ecc. Sulla storia di ogni emarginato si potrebbe scrivere molto, ma qui basta l'esempio di G.R., che perché epilettico ha passato la sua vita in manicomio: primo ricovero a 17 anni, oggi ne ha 32. Ora, praticamente guarito in senso clinico, è nell'impossibilità di lasciare l'Ospedale Psichiatrico: non ha casa, è privo di lavoro o di qualsiasi tipo di preparazione alla vita sociale.

Su questi dati, che certamente meritano di essere approfonditi, per esempio riguardo alle vere cause del primo ricovero o ai rapporti diretti fra malati e quartiere, può partire un lavoro di indagine, ma soprattutto di mobilitazione sui problemi della malattia mentale e della sua gestione. Infatti la lotta all'Ospedale Psichiatrico — luogo dove si istituzionalizza la malattia — non può che essere condotta fuori dall'Ospedale stesso con gli abitanti della zona. La coscienza della situazione sociale dei ricoverati deve quindi costituire la spinta alla mobilitazione necessaria per combattere l'emarginazione sociale, fabbrica di nuovi «malati».

C.G. e A.Q.



Cristina Quarta - Atto unico 1 e 2 di S. Beckett



Alcuni momenti della lavorazione del filmato, tratto dall'Atto unico 1 e 2 di S. Beckett, prodotto dal Centro Internazionale di Brera - Foto di Marina Pozzoli

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 Raffa

Stampa: Arti Grafiche Milanesi, Via Morosini 7, Milano

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

Spedizione in abbonamento postale gruppo III

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-arte 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.

Centro Internazionale di Brera

