

Nota di Raimondo Guarino. Presentando il libro di Mirella Schino *Il crocevia del Ponte d'Era* (Roma, Bulzoni 1997) mi è capitato, qualche mese fa, di sollecitare l'attenzione sul misconoscimento del passato prossimo non solo, in generale, nella cultura del teatro, ma in termini specifici, nella cultura dei teatranti. L'uso e l'abuso di termini come *tradizione e memoria* è direttamente proporzionale a un atteggiamento di ostentata distrazione che da un lato appartiene alla fisiologia dell'identità artistica; dall'altro però contribuisce alla patologica confusione contemporanea tra spettacolo ed effimero. Nell'epoca di soggettivismo di massa che attraversiamo, tale atteggiamento può essere scontato come partecipe della necessaria innocenza e arbitrarietà dell'orientamento individuale e della lotta per la sopravvivenza. Ma sul piano della presenza del teatro nelle forme di vita e di espressione, esso giustifica l'oblio e la chiacchiera come forme di comunicazione della vita teatrale. Evidentemente assistiamo alla confusione tra *negazione e irrilevanza* del passato. A parte qualsiasi altra considerazione, questo stato di cose pone lo storico, e specialmente lo storico militante, cioè lo storico che frequenta ambienti teatrali e parla *con* i teatranti, oltre a parlare *di* teatro, nella necessità di accorciare la vista e addestrare il linguaggio e le inchieste alla ricostruzione continua di un tessuto di nozioni, concetti, testimonianze.

C'è una frattura nella relazione attuale tra teatro e tempo storico che incombe su questa situazione e in parte la determina, per quanto la nostra relazione con il tempo storico e con le eredità è inconscia e primaria. Nel secondo Novecento, molti teatranti hanno riflettuto sul loro operare, e si sono proposti come guide, pensando di percorrere sentieri tortuosi e marginali, ma situati nel profondo di una durata lunga e condivisa, che orientava un linguaggio fatto di promesse e direzioni. Un modo per percepire ed elaborare la coscienza del tempo nel teatro attuale è forse chiedersi per quale tempo e in quale durata parlano i teatranti. Come elaborano la loro immagine di parole e di scrittura, che fissa, tradisce ma comunque indica postazioni e atteggiamenti. Non è la ripetizione di un linguaggio che può saldare le esperienze, ma la paziente invenzione di un ascolto che sospende e analizza i segni del presente come fossero già monumenti.

Gruppo d'azione Margine Operativo
I CENTRI SOCIALI

I Centri Sociali sono/rappresentano:

ZONE/SPAZI/TERRITORI FISICI E MENTALI:

operanti AL DI FUORI della società dominata dalle leggi del mercato / dalle nuove regole della promozione sociale / dallo sviluppo governato dal profitto

- di autonomia delle facoltà relazionali e delle intelligenze creative dell'individuo

- che ribadiscono l'idea di una vita associativa caratterizzata da un agire politico collettivo

- dove si sperimentano forme di cooperazione sociale collettiva che uniscono al suo interno la passione politica e la sperimentazione culturale

- dove la diversità è un valore, una ricchezza da difendere, una crescita dell'esperienza

MARGINE OPERATIVO nasce nel 1993 all'interno e dall'interno del c.s.o.a. Forte Prenestino, è un gruppo d'azione che costruisce, autoproducendosi, azioni e spettacoli «teatrali»; ci definiamo gruppo d'azione e non gruppo teatrale perché non ci riconosciamo in un teatro, anche quello storicamente definito di «ricerca» che, alle soglie del 2000, come unica risposta alla complessità del reale, è riuscito a rinchiudersi artisticamente su se stesso in autocompiacimento.

Non ci riconosciamo politicamente e artisticamente in nessuna pratica teatrale o meno che nasconda dietro una facciata apparentemente di liberazione modalità e metodi coercitivi di manipolazione strisciante e non esplicitata dell'individuo.

Di conseguenza siamo fortemente contrari alla riproposizione seriale e senza senso di esperienze teatrali che forse trenta anni fa avevano la loro ragione di essere - ci riferiamo in particolare a Grotowski e a Barba - ma che ora si presentano solo come una sterile infinita ripetizione di sé, anche perché il contesto è fortemente cambiato, manca una comunità che segue un guru (- e questo è un bene).

Ci sentiamo vicini alle esperienze del teatro politico, più che per i risultati ottenuti per il respiro dell'utopia che in loro si sente.

Per noi il «teatro» è una tra le tante strade percorribili per riappropriarsi delle forme della comunicazione - tecnologiche e non - per rimodellarle, manipolarle e per usarle come armi di trasformazione del reale; un teatro quindi come mezzo, come

strumento, mai fine a se stesso, ma sempre costruito e vissuto come una freccia per colpire le menti e i corpi.

IRROMPERE DENTRO

nAVIGARE aLTROVE

MARGINE: è l'orlo estremo di una superficie, è lo spazio bianco dove le parole già scritte non arrivano, uno spazio libero che ti permette, mentre leggi, quella frazione di secondo di sospensione fluttuante tra le parole, i tuoi pensieri, le tue immagini...

Il margine è il nostro punto di partenza in una città dove, come in tutte le agglomerazioni urbane del secondo millennio, il centro è immobile, statico nella sua accentrazione di potere, mentre ai suoi margini, mentali e fisici, si sperimentano modelli diversi sia di vita che di forme artistiche.

Per contestare, bloccare, sovvertire la programmazione multimediale delle nostre vite occorre riappropriarsi delle forme della comunicazione - tecnologiche e non - rimodellarle, manipolarle, usarle come armi di trasformazione del reale.

METODO DI LAVORO: IN EVOLUZIONE

IDEE, IMMAGINI, COLORI, LINEE, PAROLE, MOVIMENTO, AZIONE

Partiamo da punti e da input diversi, che possono essere immagini, disegni, colori, idee per andare a individuare, dopo un processo che procede a «balzi», a scosse, un nucleo tematico intorno cui andare a plasmare, elaborare e costruire lo spettacolo.

È come camminare lungo diverse strade, non sapendo ancora dove si va, avendo però immensa attenzione a tutto quello che si sente, a quello che si vede, all'odore che si respira... e ad un certo punto comprendi che sai dove devi andare: così nascono i nostri spettacoli, cercando, scavando...

Elaboriamo l'allestimento dello spettacolo considerando e costruendo (teoria e prassi) sia i movimenti che il medium/interprete potrebbe fare (agire) sia il testo sempre in relazione sinergica con le idee, le immagini e il nucleo tematico intorno al quale stiamo plasmando lo spettacolo.

Utilizziamo sempre dei testi, che però man mano che procediamo nella elaborazione e costruzione dello spettacolo vengono modificati, manipolati, trasformati e poi montati; montaggio che

non avviene mai casualmente ma sempre seguendo il filo rosso intorno a cui è nato e si sta sviluppando lo spettacolo.

I testi che usiamo o sono scritti da noi o sono una riscrittura che operiamo partendo da testi preesistenti; comunque interveniamo sempre direttamente nella e sulla scrittura.

**ELIMINIAMO, TAGLIAMO, AGGIUNGIAMO,
RIMPICCIOLIAMO,
SCAVIAMO**

... IDEE...

Idee nei meandri del cervello
idee implose
idee esplose...

... IMMAGINI...

immagini colte all'improvviso lungo le strade del secondo millennio
immagini mentali che ti attraversano veloci come una freccia e che a volte è difficile fermare
immagini cercate, immagini subite...
viviamo immersi e a volte sommersi da immagini

... LINEE...

le linee imposte
le linee scelte
le linee che ognuno traccia con il proprio percorso
viviamo immersi e sommersi da linee che si intersecano verso infinite possibilità

... PAROLE...

Immutabile orrore della parola
parola che lacera
parola che offende
parola che uccide
parola che decide per tutti
parole della lotta
parole della rabbia
parole della mutazione
il peso della parola
da cesellare
pensare, pesare per poi lanciare come una freccia per colpire le menti e i corpi

... MOVIMENTO...

flusso continuo
incessante divenire
trasformazione, mutazione,
scatto,
movimento lacerato, offeso,
segnato

... AZIONE...

Chi non agisce dà potere a chi ne ha già...

Non utilizziamo un training preordinato, sempre uguale a sé stesso: il nostro lavoro sul corpo e sulla voce è sempre in stretta interazione con lo spettacolo che stiamo costruendo, infatti nel nostro processo non esiste una distinzione tra un training come «allenamento attoriale» e la fase di costruzione di uno spettacolo: tutto è profondamente connesso.

Lo spettacolo lo costruiamo con uno scambio continuo tra un lavoro «a tavolino» e il lavoro «pratico» da cui nasce, dopo un processo abbastanza lungo, una scrittura scenica.

Gli spettacoli non li reputiamo mai finiti; è un continuo rilavorarci sopra; mai una forma chiusa, ma un costante divenire, anche perché lo spettacolo si adatta, adattandolo, allo spazio e alle situazioni in cui va a collocarsi.

Per scelta Margine Operativo agisce in spazi non deputati al teatro, sceglie luoghi fisici molto diversi tra loro con l'obiettivo di trasformarli, manipolarli, anche solo per una notte.

Lavorando in spazi sempre diversi, lo spettacolo volta per volta si trasforma, trasformando il luogo, si riplasma per plasmare lo spazio. Privilegiando il circuito dei centri sociali, dove spesso non ci sono spazi attrezzati per il teatro, ma piuttosto luoghi «indefiniti», questa estrema elasticità e capacità di adattamento risulta essere fondamentale.

(Da *Tracce*, 1995)

Teatrino Clandestino
L'IDEALISTA MAGICO

Esiste una creatività essenzialmente intuitiva – ovvero che poggia la creazione sull'apice intuitivo e non sull'intellettualizzazione delle idee e sulla loro materializzazione in forme coerenti e teorizzate.

L'intuizione è una forma pre-coscienza fondamentale alla for-

mazione dell'io – tuttavia non la si può definire una forza occulta. È una forza che alimenta ciò da cui viene alimentata – la si potrebbe definire una radice di una radice e viceversa.

Se è vero che una cosa solo per averla pensata esiste – sul piano dell'idealmente – è per me vero che la scarna intuizione è la chiave di proiezione dell'ideale nel materiale.

Necessita una specificazione.

Vi è l'ideale che conduce all'ideo-logico (cioè alla forma politica) che tenta una trasposizione dell'ideale non solo sul piano materiale bensì anche nel reale – a tentativo di cambiare una realtà preesistente in una data direzione programmatica; e c'è l'ideale che conduce al teatrale – che tenta invece solo una manifestazione materiale rimanendo immune da una volontà di realtà e di oggettivazione potendosi così produrre completamente; per questo l'arte è sempre perfettamente riuscita sul piano dell'idealmente e per questo resta inspiegabile in questa sua proprietà: la si può definire ideale e magica – ciò è vero.

L'intuizione è il luogo in cui l'ideale dall'io trova la strada verso il non io – l'intuizione non è quindi proprietà dell'io né tanto meno del divino.

Sul piano dell'idealmente – un attore lo è già in modo perfetto – ancor prima di esserlo materialmente. Il luogo dell'intuizione fa sì che quell'idealmente si materializzi in idea materiale; questo passaggio può anche non avvenire mai. È lo scoccare della scintilla intuitiva che sposta l'io da un mondo teatrale che si potrebbe definire magico – l'attore compie così un atto filosofico o meglio lo materializza – egli è la filosofia. (1997)

Motus
CATRAME

Spesso teatro si fa ripetizione del suo tempo e dei suoi autori, non riesce a superare l'embargo caratteriale dell'artefice, la simulazione fittizia di tutte le scene che hanno già avuto luogo, di tutti i segni, le forme già ideate... perché tutto già è stato liberato ed ora tutto è, facilmente, a disposizione, realmente o virtualmente... WHAT ARE YOU DOING AFTER THE ORGY?...

CATRAME parte dalla fredda, perspicace, considerazione che oggi l'estetizzazione del mondo è totale, ha raggiunto il grado Xerox, usando un termine di Baudrillard... ed in questa divertente giungla di oggetti-prodotti-fetici che continuano a venir riprodotti sempre più indefinitamente ed al tempo stesso sempre più velocemente, non resta che de-costruire l'aura romantica dell'oggetto artistico, in questo caso «spettacolo teatra-

le», per renderlo sempre più magnificamente «feticcio», trionfalmente lontano dall'illusione del valore «in sé» e radicalmente vicino all'oscenità della pura merce inserita nella vertigine del movimento (MOTUS) e del passaggio furioso. Non più oggetto/evento familiare e rassicurante, ma MOSTRUOSAMENTE STRANIERO estraneo, commutabile e sfolgorante: capace di coagulare i presentimenti ed i presagi che ci piombano la mente. XXX

Lo spettacolo teatrale è una griglia fitta e ben determinata di regole formali e consuetudinarie, convenzioni acquisite ed indiscutibili che paragoniamo a viti autobloccanti, una volta ben strette saldano irreversibilmente le parti senza possibilità di ritorno. Interrogarsi, mettersi in gioco continuamente, scrutare attentamente le meridiane ed i paralleli che formano l'ossatura, la struttura drammaturgica, è un'attività a cui ci stiamo dedicando forsennatamente, vedendo ed ascoltando molto: vedendo sempre più profusioni di immagini e parole in cui non c'è niente da vedere e da ascoltare, senza conseguenze estetiche o esistenziali... è un vuoto epocale, che ha superato la fase della frammentazione, tipica degli anni '80 e si sta avviando alla fase della «sparizione», dell'annullamento per «overdose», overdose di immagini. XXXX

Il catrame puzza, appiccica, amalgama, omogenizza, è nero e schifoso, ma serve, serve a srotolare km di strade su tutto il pianeta, a tessere reticoli che fra una qualche decina d'anni non serviranno più a nulla, o quasi, soppiantati da reticoli/reti telematiche, virtuali ed assolutamente più veloci e accettiamo coscientemente questa sfida, ma intanto ci fiondiamo nel catrame, cerchiamo di vedere attraverso i vapori emanati in una giornata soffocante, quando la visione è distorta, oscillante, deforme... quando tutto sembra diverso da come è, ma come è? Non è più possibile saperlo ora, ora si può tentare solo di simularlo con le più raffinate tecnologie, o con uno spettacolo teatrale impregnato di ironica distanza e messaggi subliminali sub-urbani, guerriglieri e traNs-sessuati, XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX ON THE ROAD AGAIN. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX

La nostra è una corsa senza meta immediata fatta di salti e di cadute, cosciente ed ebbra, solleticata dall'informatica, tagliata dal dubbio, pregna di sentimento, vera, perché con il mezzo stanco del teatro, andiamo a scavare nell'immaginario adolescente che ci portiamo impresso, che non vogliamo abbandonare, che non possiamo abbandonare, perché tutto è partito da lì. XXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXXX con amore MOTUS (Da *Catrame*, 1996)

Teatri Invisibili
QUINDICI ANNI DI NON STORIA TEATRALE

L'Invisibile è uno dei motori indispensabili del visibile.
Anonimo

Il presente articolo è una rapida analisi della situazione attuale dal punto di vista dell'Associazione di Cultura Teatrale Teatri Invisibili (d'ora in poi A.T.I.). Teatri Invisibili rappresenta oltre sessanta compagnie non sovvenzionate e un'area ben più vasta di gruppi che, anche se non associati, condividono con noi problemi e condizioni di lavoro simili. Non tragga in inganno il titolo che può apparire facilmente e inutilmente polemico: l'intento è assolutamente costruttivo ma nel contempo franco ed esplicito.

Qui si vuole portare l'attenzione su di un panorama teatrale che non a caso abbiamo definito «invisibile», che agisce in condizioni e con cifre lontane mille miglia da quelle trattate nei luoghi istituzionali del confronto sul teatro. Si tratta di un panorama vivo e vitale, autore di gran parte dei segnali di reale rinnovamento dell'attuale scena teatrale. Ci teniamo a dirlo: il teatro che noi rappresentiamo, sebbene un po' indurito dalle difficoltà e dalle ristrettezze, è ancora figlio di bisogni e di esigenze reali.

I quindici anni del titolo delimitano approssimativamente un lungo periodo di stagnazione: la *stagione buia* che ha caratterizzato il teatro di ricerca. Attualmente il risveglio non è più un'ipotesi. Nel corso dell'anno si sono moltiplicati gli eventi che testimoniano un fermento in grado di produrre interesse e qualità artistica. Quindici anni di stagnazione, di «non teatro» possono essere imputabili unicamente alla mancanza di sovvenzioni dello stato? Secondo una certa critica non di mancanza di denari si è trattato, ma di mancanza di creatività, di ispirazione, di nuovi modelli operativi. Aridità creativa e sterilità. Ci auguriamo che l'analisi non sia stata fatta con la medesima profondità e serietà con cui un critico, a marzo, al Teatro Franco Parenti di Milano, in occasione della chiusura della rassegna organizzata da Calbi, raggiungeva il palco ed esordiva: «Non ho visto quasi nessuno degli spettacoli di cui sono invitato a parlare, ma mi hanno detto che sono molto belli, dunque ve ne parlerò».

Lasciamo che si commenti da sé.

Siamo convinti che la quasi totalità delle parole d'ordine che attualmente «agitano» il panorama dell'ultimissima generazione da un lato e del teatro di ricerca storico dall'altro, vengano da noi e dal nostro lavoro. Durante i grigi anni ottanta eravamo in molti a lavorare per creare occasioni di visibilità con risorse irri-

sorie e senza il sostegno dei soggetti preposti e finanziati dallo Stato a questo scopo – che anche allora erano occupati in altro – ed è necessario ricordare che nonostante tutto, il numero delle iniziative e degli spettacoli autogestiti non era certo inferiore all'attuale. Desiderandolo, si sarebbero potuti vedere. Non mancavano né proposte, né progetti e tantomeno qualità: mancavano attenzione e trasparenza. Oggi il «teatro giovane» è conteso da un lato da una critica altrettanto giovane (e rampante), dall'altra dai vecchi soliti organismi e sistemi. Tutti sognano un ruolo di alfieri o di tutori. Si spengano gli entusiasmi: troppo a lungo abbiamo fatto da soli, tanto da sentirci già troppo vecchi per lasciarci governare da altri...

L'A.T.I. è l'espressione attualizzata di un bisogno che ha radici lunghe. L'A.T.I. è lo strumento operativo della nostra utopia, per la realizzazione di un rinnovamento radicale in seno al panorama teatrale. Non è nata per formalizzare i termini di una contrattazione come molti credono o vogliono credere, ma per rendere operativo un modo di lavorare, di scambiare, di produrre e di distribuire teatro. È nata per perorare un avvicendamento reale ed onesto. Soprattutto trasparente. Sono questi concetti che attraverso molti strumenti, tra i quali anche la preclusione alle sovvenzioni statali, sono stati soffocati e rimossi per anni e che gettano una lunga ombra di responsabilità all'indietro. Perché se è vero che il movimento cosiddetto dei Teatri Invisibili ha circa tre anni di vita, la direzione di lavoro è molto più vecchia e solo attualmente si sta dotando di una reale possibilità di attuazione dei suoi obiettivi. Ci riferiamo alle esigenze di un teatro di ricerca marginale per scelta e per vocazione. Di gruppi, di piccoli complessi organizzativi che hanno fatto dell'idea di «no profit» il loro sistema operativo molto prima che questa potesse interessare ambiti ben al di là dei nostri. Questo corrisponde evidentemente ad un'idea di teatro non formale ma poetica, che ritiene il teatro una «via del cuore», piuttosto che una scienza esatta. E come tale non gestibile in maniera esclusivamente «aziendale» se non sacrificando molto. Troppo. Troppo spesso l'essenziale.

Tutti i gruppi degli anni '80, salvo rarissime eccezioni – che si possono contare sulle dita di una mano – sono stati esclusi da finanziamenti statali. Le leggi sono dello Stato, ma l'esclusione si è realizzata anche attraverso l'avallo dei soggetti storicamente finanziati. Non fosse altro che per l'accettazione di norme ogni anno maggiormente restrittive, che chiedevano continui adeguamenti in una direzione di sempre maggiore chiusura e protezionismo. Una logica che ha raggiunto il proprio definitivo capolinea. Noi ne abbiamo chiesto, sollecitato, sostenuto e infine im-

posto una modificazione. Ma oggi qualcuno già avanza nei confronti del nostro lavoro un'ipotesi di tutela o di «sviluppo controllato»!

È difficile immaginare di raccogliere il grano se non lo si è seminato. È difficile immaginare un rinnovamento o addirittura un avvicendamento quando non si fa nulla *al momento opportuno* per sostenere le realtà più giovani. Le conseguenze generano anch'esse lunghe ombre. Per continuare con la metafora agreste, i campi non coltivati inaridiscono e per molti anni diventano incapaci di dare frutti. Così oggi, mentre il teatro commerciale riempie come sempre le sue sale, il teatro di ricerca è impegnato ad interrogarsi sulla sua aridità e sui suoi teatri vuoti. Spesso sono proprio i giovanissimi a riempire. Magari i Centri sociali piuttosto dei teatri. Aspetti forse non secondari nell'attuale interesse nei loro confronti.

Creare visibilità e trasparenza. Questo è il lavoro che abbiamo svolto. Lo abbiamo svolto con pochi mezzi ma con molta serietà professionale e con amore. Non per moda e neppure per interesse. Lo abbiamo svolto prima che fosse di moda, lo stiamo svolgendo attualmente e sicuramente continueremo a svolgerlo in futuro. Senza tutori. Adesso che il senso del lavoro è riconosciuto da tutti, invitiamo tutti a riconoscerne i soggetti reali. In assoluta trasparenza e legittimità, evitando pasticciate riappropriazioni o dubbie «riconversioni» al nuovo. Ma la tentazione di continuare nei e con i vecchi soliti sistemi è ancora molto, molto forte.

I membri del Consiglio Direttivo dell'A.T.I.

(Dal 5° Bollettino Informativo dell'«Associazione di cultura teatrale Teatri Invisibili», giugno 1997)

Linea trasversale

Linea trasversale.....NASCE
nel 1955 dall'idea di Claudio La Camera di riunire teorici, registi ed
attori per incontri periodici di studio sul teatro.....UNISCE
territori e culture.....TRASMETTE
l'esperienza di vita e sopravvivenza nel
teatro in contesti, sedi
e modalità che non hanno nulla a che fare con:
a) le rassegne e/o i festival;
b) i coordinamenti, i circuiti e i progetti.
linea trasversale.....VIAGGIA
da Monza a Siracusa.....INCONTRA

la gente comune in luoghi comuni protetti
dall'anonimato.....SCAMBIA
i termini e non pretende di barattare
metodi o stili.....INVENTA
nuovi linguaggi per parlare.....COMUNICA
con i bambini nomadi e i vecchi pescatori.
Alcuni di Linea (Maria Pia Battaglia, Domenico Cucinotta,
Maria Ficara, Gabriele Ciaccia, Maria Pia Rizzo, Nino Racco,
Ivan Falvo D'Urso, Daniela Scarpetta, Rosangela Manzo,
Walter Orioli, Claudio La Camera, Fortunato Tripodo,
Roberto Motta, Dimir Viana, Salvatore Familiari,
Wilma Lecis) da mesi confluiscono da ogni parte d'Italia
per realizzare spettacoli senza prove che si chiamano...ECHI
e prove senza spettacoli che si chiamano.....TRANSIZIONI
Echi e transizioni sono la storia e l'attualità
sotterranea del teatro.

Durante un viaggio hanno incontrato un vecchio molto giovane
ma con tutti i capelli bianchi che con un gesto d'affetto ha tradotto
WING

in «Werra Inter Nos Gnosis».

Sotto quest'ala loro scoprono il dialogo con i Professori Universitari
sotto gli alberi di Scilla, regalano al vento un Angelo di quattro
metri

con una sola ala, attraversano ponti non ancora costruiti per intero,
creano percorsi per negarli e accettano ruoli per disconoscersi.

Sono i «fuoriusciti» dell'esercito imperiale a cui il Generale ha
ordinato di non ricercare più il nemico ma di tenerne in vita l'ombra
ed interrogarla.

(Da un depliant di Linea Trasversale)