Per realizzare questo intento bisogna che le tracce vengano raccolte per divenire percorsi e progetti. Nel cercare uno specifico nei linguaggi, ci si imbatte in una sapienza sovversiva dei luoghi di incontro del teatro, luoghi che aprono una nuova luce al sentire e al vivere l'autoproduzione.

INTERVISTE DAI CENTRI SOCIALI

a cura di Francesca Bracci

Gianluigi Gherzi, regista, lavora da anni con Roberto Corona nei centri sociali milanesi. Sotto la sua guida è nato il progetto di autoproduzione teatrale «Senza Sipario» che collegava ragazzi di diversi centri sociali milanesi. Un'esperienza unica da cui sono nati tre spettacoli. Il colloquio è avvenuto a Napoli nel gennaio 1998.

D.: Come nasce e perché la tua collaborazione con i centri sociali milanesi?

R.: Il mio primo rapporto con i centri sociali nasce negli anni Ottanta perché avevo un piccolo gruppo di sperimentazione teatrale. Come per molti, all'inizio, il rapporto con il centro sociale nasce perché hai bisogno di un posto dove provare. Parte una sorta di contratto imperfetto: si utilizza lo spazio del centro e il centro in cambio chiede la partecipazione del gruppo ad alcune iniziative (o nella forma di offrire degli spettacoli gratuitamente). Il centro di cui parlo negli anni Ottanta è il «Leoncavallo», di via del Leoncavallo, prima dello sgombero, ed era un periodo che vedeva presenti parecchi gruppi teatrali. L'esperienza più significativa era quella del lavoro di Danio Manfredini, un attore milanese estremamente valido e interessante. Altri di cui mi ricordo: il Ticoteatro, un altro gruppo di ricerca e sperimentazione; un gruppo che si chiama Gente di teatro, che è soprattutto una scuola che ruota intorno alla figura di Raul Manso, un regista argentino; e un altro piccolo gruppo milanese che faceva teatro per ragazzi, lo fa tuttora, che si chiamava il Gruppone.

D.: Potresti chiarire il concetto di contratto imperfetto?

R.: Perché parlo di contratto imperfetto? Perché in quella prima esperienza si potevano vedere tutti i rischi di strumentalità reciproca insiti in un rapporto di questo tipo. Strumentalità reciproca in questo senso, da una parte nell'assemblea di gestione del centro sociale.

«Teatro e Storia» Annali 7 XV(2000)

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

A quei tempi, parlo del 1985/89, vi era una mancanza di comprensione culturale del teatro. Una strumentalità da parte del centro che vedeva nel teatro semplicemente un canale di amplificazione possibile di alcune istanze politiche o una strumentalizzazione più sottile, per cui è buono che il centro sociale sia pieno di iniziative non importa quali siano. E una differente strumentalità da parte dei gruppi, che sostanzialmente travestono un bisogno concreto, pratico, organizzativo, con un'adesione ad un progetto politico che in realtà non c'è fino in fondo. Finisce quella esperienza per me. Io lavoro professionalmente per alcuni anni e da quando ricomincio a lavorare nel centro i termini della questione, almeno per quanto mi riguarda, sono radicalmente mutati: nel senso che quello che m'interessa a quel punto è un'operazione teatrale e culturale con i frequentatori dei centri sociali.

D.: *In che senso erano mutate le situazioni?*

R.: Nel frattempo, bisogna dire che sono iniziate le rassegne di teatro nei centri sociali di Milano organizzate da Roberto Corona. E per la prima volta si verifica questo fatto che centri sociali differenti fanno una cosa insieme. Si dice centri sociali, ma purtroppo, come ben si sa, le differenze sulle impostazioni sono talmente grandi che è molto difficile poter parlare di una politica unitaria su qualsiasi cosa. A parte le grandi scadenze, tipo le manifestazioni di protesta contro uno sgombero o, che ne so, alcune campagne contro la pena di morte in America, non ci sono molti esempi di collaborazione fra centri sociali a Milano, e penso anche in Italia. In generale questa divisione in centri di impronta politica post-leninista o marxista-leninista e centri di impronta politica di tipo anarco-situazionista è molto forte a Milano come in altre parti d'Italia. Quindi, sono iniziate in quel periodo le rassegne teatrali, per la prima volta i centri sociali hanno fatto un progetto insieme, addirittura una cassa comune per il progetto. Ti lascio immaginare la quantità disumana di riunioni che ci sono volute per riuscire a gestire la cosa insieme. Con un coordinamento del service tecnico che girava di spettacolo in spettacolo con alcuni grossi professionisti che gratuitamente davano il loro servizio tecnico. Il direttore tecnico di questa rassegna era Paolo Baroni, uno dei migliori tecnici italiani, il direttore tecnico di Santarcangelo.

D.: *Dopo questa collaborazione che cosa vi spinse a tornare a lavorare nei centri sociali?*

R.: Questa collaborazione rese possibile la decisione di tornare a

lavorare teatralmente nei centri sociali, non perché il gruppo aveva bisogno di una sala, provavamo da altre parti, ma con la volontà di fare un lavoro di tipo culturale e teatrale con i frequentatori del centro sociale. Di portare allo scoperto quel tipo d'energie non immediatamente creative, ma in ogni modo interessanti che giravano all'interno dei centri. E, quindi, il ritorno è stato finalizzato alla produzione d'eventi teatrali all'interno dei centri sociali con la regia mia e di Roberto Corona e con gli attori la maggior parte dei quali non aveva mai fatto teatro, ma che erano frequentatori costanti o addirittura militanti: c'era Melina nel gruppo degli attori. Da quest'esperienza sono usciti tre spettacoli: *Randagi* il primo anno, nel secondo anno *Puppen in der Gullen*, tratto da *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt e *Viaggiatori* con la regia mia. Spettacoli che hanno avuto questa caratteristica d'autoproduzione interna ai centri sociali. Quindi un rovesciamento, un tentativo anche di spezzare, anche da parte nostra, il livello di strumentalità presente, e tuttora in agguato, tra gruppi giovani e centri sociali. Un'amicizia, un amore ancora oggi imperfetto.

D.: *Secondo la tua esperienza è possibile parlare di tensione culturale negli ultimi anni all'interno dei centri sociali?*

R.: Non è possibile fare un discorso in generale, nazionale, però è possibile parlare di alcuni fuochi accesi, tra virgolette, di tensione. Sicuramente l'esperienza di cui ti racconto, dell'autoproduzione, è stato un momento che ha coinvolto soprattutto i centri «Leoncavallo», «Conchetta», «Gorgonooza», «Garigliano» ed è stato un momento in cui i centri sociali si sono rapportati con forza a quest'idea teatrale. In questo senso è stato fondamentale il rapporto con gli operatori anche esterni, nel senso che pur essendo appassionati frequentatori dei centri sociali né io né Corona siamo direttamente militanti. Paradossalmente delle volte l'intervento di un operatore esterno che volutamente tiene una distanza aumenta la possibilità di dialogo, la possibilità non è immediatamente bruciata dalle beghe di comitato di gestione per intenderci. Quindi, parlo di un fuoco che si è aperto a Milano, parlo di alcuni episodi che secondo me si possono vedere, tu li avrai visti, ma poter parlare in generale di una tensione teatrale, di una riflessione culturale nata all'interno dei centri sociali mi sembra eccessivo. Mentre per la musica, soprattutto con la nascita del fenomeno delle «posse», mi sembra ci sia stato un momento di riflessione forte sulla cosa; forse anche da certi punti di vista rispetto all'utilizzo di alcuni strumenti tipo il video, al contrario non mi sem-

bra sinceramente che i centri sociali abbiano in questi anni preso decisioni decisive per quanto riguarda il campo della produzione culturale. Il famoso dibattito su autoproduzione sì o no, mi sembra sinceramente stagnante.

D.: Cos'è che ti fa pensare che anche sul dibattito sull'autoproduzione siamo in una fase di stallo?

R.: In questo momento è successa una cosa concreta che i gruppi migliori che sono nati sotto l'egida o in un rapporto politico hanno fatto una scelta non di autoproduzione, ma di rapporto con le grosse lobby del mercato, con alcune multinazionali. È il caso della 99 Posse, per intenderci, una sorta di schizofrenia fra dichiarazioni di partenza e risultato finale della cosa. Nello stesso tempo il discorso di autoproduzioni non si è ricordato per nulla all'interno dei centri sociali. Quindi mi sembra che siamo sinceramente ad un punto di stallo: sia dal un punto di vista dell'individuazione delle possibili modalità produttive di cultura, che dal punto di vista dell'interrogarsi sul linguaggio, sulle forme.

D.: Eppure alcune riflessioni, per esempio sulle nuove tecnologie, provengono proprio da Milano

R.: Sì, uno dei punti cardine di questa riflessione resta «Conchetta» a Milano, con la presenza della libreria e con il lavoro della cooperativa Shake edizioni. Questo lavoro approfondito e interessante sulla cultura cyber-punk, sulle nuove tecnologie e sugli utilizzi possibili: quello è un punto di riflessione interessante. Parlare generalmente di tensione teatrale nei centri sociali io direi sinceramente no! Non vedo tensione teatrale nei centri sociali. Una tensione di riflessione sul linguaggio teatrale, sull'utilizzo del teatro, sulla possibilità d'utilizzo politico o non politico del teatro, sul rapporto tra teatro e condizione esistenziale non mi sembra che ci sia.

D.: Quindi un'occasione mancata, visto che tu hai parlato di enormi possibilità all'interno dei centri.

R.: La possibilità sicuramente esiste. Penso che debbano nascere dei quadri teatrali, non so come chiamarli, all'interno dei centri sociali. Capaci in qualche modo di lavorare con più intelligenza e spregiudicatezza, guardando meno all'etichetta, con gruppi interessanti a livello italiano: voglio dire se io chiamo un gruppo come Teatro Valdoca, non è gente da centro sociale, ma può essere molto interessante per un centro sociale lavorare con loro. In questo senso occorre

una capacità di gestire in maniera anche più aperta e più intelligente il rapporto con gli operatori esterni, per essere anche una guida del lavoro interno al centro sociale. Cioè la costruzione di gruppi che lavorano costantemente anche da un punto di vista organizzativo, che lavorano alla costruzione, che coordinano le attività di tipo seminariale, gli stages all'interno, che coordinino e riflettano sulla possibilità di esperienze di autoproduzione. La possibilità esiste, continua ad esistere. Io personalmente continuo anche a lavorare per questa cosa. Ripeto, ci sono stati alcuni fuochi, alcune esperienze, non lo sviluppo di un discorso esteso. Questo non vuol dire disprezzare, né sottovalutare la forza di quell'esperienza, bisogna però evidentemente dare un occhio critico sulla cosa e rendersi conto che è necessario fare un salto di qualità nell'esperienza teatrale dei centri sociali. Ho la sensazione che una fase si chiude e una si apre. Sicuramente i centri sociali rappresentano una sacca di pubblico non toccata dal teatro né ufficiale né d'avanguardia, è un'altra fascia di pubblico. Sempre su questa fascia di pubblico, almeno a Milano, c'è stato un atteggiamento ambiguo che solo ultimamente è stato spezzato, secondo me, da parte dei teatri. Capire chi erano, di fare convenzioni, di cercare di spostare questo pubblico al teatro magari con dei biglietti scontati... Il problema del prezzo dei biglietti è collettivo non riguarda il fatto di fare degli sconti a quelli dei centri sociali. A Milano questa cosa comincia ad essere capita e c'è chi fa il biglietto a quindicimila lire, il «Verdi» a diecimila lire quattro giorni su sei la settimana, e questo è un risultato corretto. I centri sociali hanno posto anche il problema del prezzo del biglietto. La cosa non può essere risolta facendo facilitazioni a mio avviso ai frequentatori del centro sociale, né si può pensare che quel pubblico possa essere trasferito in nome di un non meglio specificato interesse al teatro all'interno di strutture teatrali che hanno una programmazione di tipo solito.

D.: Mi sembra di individuare dalle cose che dici due nodi di diversità: lo spazio e il pubblico. Rispetto a questi si può individuare uno specifico?

R.: Ma il pubblico dei centri sociali sviluppa comunque un rapporto diverso con il teatro, dove se è importante il prodotto che vedi è molto importante che lo spettacolo venga fatto lì, e che ci si veda dopo lo spettacolo, che dopo lo spettacolo si sia all'interno di un centro sociale, che ti vai a prendere una birra, che discuti, che partecipi al montaggio che partecipi allo smontaggio. Questo è il pubblico dei centri sociali! Lavora su un passa parola, si muove in maniera im-

prevedibile rispetto agli spettacoli, fa dei pioni assurdissimi. Tentare in qualche maniera di studiare questo pubblico per capire come recuperarlo ad una funzione teatrale di tipo tradizionale, mi sembra non capire anche il ruolo che i teatri potrebbero avere rispetto a quello che succede nei centri sociali. Il ruolo reale, secondo me, da parte di un teatro realmente interessato al fenomeno è dare stimoli, materiali tecnici, strutture per realizzare eventi, principalmente, non dico esclusivamente all'interno dei centri sociali.

D.: *Che tipo di scambio potrebbe esserci?*

R.: Potenzialmente la situazione spaziale dei teatri all'interno dei centri sociali è unica e interessante, quindi vale la pena rafforzare, anche da parte di un teatro che si muove in un situazione istituzionale, la possibilità di operare con i centri sociali per sfruttare quelle possibilità di spazio che per esempio ci sono all'interno dei centri sociali. Con le nuove normative sull'agibilità si è ridotta drasticamente in Italia, per esempio, la possibilità per gruppi teatrali di agire in uno spazio non tradizionale, uno spazio che non sia un palco all'italiana. Nei centri sociali c'è un margine enorme di sperimentazione per esempio sullo spazio e sul rapporto diverso con il pubblico: se vuoi lavorare a terra puoi lavorare a terra, se vuoi lavorare in un sotterraneo puoi lavorare in un sotterraneo, se vuoi uscire in strada puoi uscire in strada.

D.: *E invece che apporto o che ruolo potrebbero avere i teatri «ufficiali»?*

R.: Io penso che le energie di un teatro sinceramente interessato ai centri sociali dovrebbero andare nella direzione di creare progetti culturali con i centri sociali in cui valorizzare al massimo questa caratteristica di teatro non teatro, di teatro fuori dai teatri. Non in un tentativo di studio del pubblico che sottende quasi un'illusione. Perché secondo me l'operazione di marketing è perdente. Io posso dire che in passato l'atteggiamento dei teatri milanesi è stato spesso questo. Solo ultimamente, anche con onestà intellettuale, almeno a Milano, hanno capito l'insensatezza, che poi concretamente è perdente, perché alla gente dei centri sociali puoi anche mettere il biglietto a diecimila lire, ma al «Nazionale» non ci va, non gli interessa e non hanno questo problema di andare lì. Il teatro nei centri sociali pone un punto che è molto interessante, indissolubile, la presenza di un prodotto con il vivere dentro un ambiente: questo è il dato forte del-

l'esperienza lì dentro del teatro. Questo dato non può essere scisso impunemente, non so come dire, per la ricchezza dell'esperienza.

D.: *Quando si è espresso però lo ha fatto con un linguaggio che poteva essere specifico di quei luoghi?*

R.: Io sinceramente credo che parlare di un linguaggio teatrale dei centri sociali è un po' una forzatura. Tra il rap e i centri sociali, per esempio, è avvenuto un incontro reale che partiva dall'identità culturale dei centri sociali e la forma musicale si è immediatamente collegata ad un'istanza di comunicazione trasversale di movimento. Per quanto riguarda il linguaggio teatrale, dell'esperienza nata nei centri sociali, siamo in presenza di una grande eterogeneità. Cominciamo a vedere alcuni filoni di base di fascinazione: il primo resta per la sua carica utopica l'esperienza del Living, che in qualche maniera resta un punto di riferimento, al di là della qualità su cui non voglio discutere degli ultimi spettacoli; il secondo filone importante lo vedo nell'esperienza di due gruppi, Fura dels Baus e Mutoid, perché quel tipo di linguaggio si collega ad una sensibilità e ad una pratica della città, degli spazi con un senso della trasgressione fisica, con un'alterazione spazio-temporale; sicuramente è un tipo di linguaggio che in qualche maniera affascina molti frequentatori dei centri sociali, mediamente più giovani di quelli che sono affascinati dal Living; un terzo filone di riferimento è la cultura del teatro di strada nata negli anni Settanta. Tutte le esperienze di clownerie, giocolerie, di lavoro fisico sul corpo, training, possiamo lontanamente parlare di un riferimento a quella che è stata l'esperienza del Terzo Teatro, all'Odin Teatret in particolare. Questi sono dei filoni di fascino. Detto questo, nell'esperienza nata all'interno dei centri sociali io penso si è di fronte ad un'eterogeneità di stili, e che non è nato un rapporto diretto tra linguaggio teatrale e condizione culturale, umana, esistenziale. Sicuramente non con la stessa chiarezza di quella che è stata la musica. Sinceramente quelle esperienze sono state importanti, ma non sempre hanno dato esiti qualitativamente interessanti.

D.: *Che cosa non ha permesso che nascesse questo rapporto?*

R.: Per essere chiaro e concreto: molto spesso non c'è stata la capacità di individuare gli operatori teatrali culturalmente interessanti. È un'aggregazione spesso nata talvolta su un riconoscimento, sul fatto di dichiararsi compagni, non sulla qualità del lavoro proposto e svolto all'interno, perciò hai ottenuto del buono e del cattivo. Per quanto riguarda la mia esperienza è molto difficile dire se in qualche

maniera ha sviluppato un linguaggio teatrale. Io penso, sinceramente, che ha sviluppato un linguaggio che ha avuto molto interesse, molto successo all'interno dei centri sociali, però non mi sembra che si possa definirlo il linguaggio. Mi sembra un'espressione abbastanza autoritaria. Però dico che nell'esperienza complessivamente dei centri sociali non mi sembra ci sia stata un'attenzione particolare al linguaggio teatrale, alle qualità del linguaggio teatrale. La politicità di un'operazione sta nei contenuti e nel linguaggio, il vecchio discorso, e mentre un'attenzione ai contenuti c'è stata, c'è sempre un'idea poco approfondita rispetto a che significa la politicità di un linguaggio. Il che non vuol dire che il linguaggio diventa immediatamente giusto perché parla del Chiapas. Anche quello, ma soprattutto cosa significa nel rapporto, nell'uso di un linguaggio, nelle trasmissioni delle conoscenze, nel lavoro pedagogico. Non c'è stata questa cosa qui, c'è stata in misura molto parziale. Penso che la crisi sia ormai evidente, nel senso che è una crisi probabilmente inevitabile e necessaria, soprattutto quando da certi punti di vista viene superato il primo livello di conflitto: rioccupare i posti sgomberati.

D.: Vuoi dire che questo può portare dei problemi di identità?

R.: Per quanto riguarda Milano in qualche modo si aprono questi problemi sull'identità del centro sociale oggi. Per tutti gli anni Ottanta il centro sociale è stato essenzialmente un luogo per difendere l'identità alternativa molto minacciata da quella che è stata la repressione che è seguita al movimento del Settantasette, alla chiusura degli spazi di democrazia, alle leggi liberticide che ci sono state in quegli anni. Adesso una definizione solo in negativo, ovvero questo è il posto in cui ci si difende, non basta più e quindi si apre un problema di proposta di riapertura all'esterno, di uscita dal ghetto, di rimessa in gioco della tua identità dentro un mondo che cambia. Penso che il problema è come percorrere questa strada senza trasformare il centro in una sorta di cooperativa di servizi socio-culturali finanziata all'interno di un modello che può ricordare alcune esperienze di socialdemocrazia tedesca, per intenderci. L'esigenza c'è, il problema c'è, questo è il rischio. Come dire è un'identità che rischia di appassire su se stessa. Anche qui a Napoli, quando io vado a Officina 99 e gli unici manifesti che vedo sono citazioni di Ulrike Meinhoff, con tutto il rispetto per l'esperienza della compagna e di quella organizzazione politica, mi rendo conto che non si sta più parlando al presente, che c'è una scollatura dal presente molto forte. Officina 99 è un esempio, culturalmente, di un centro che a mio avviso rifiuta di

porsi il problema. Da questi punti di vista la città sta esplodendo culturalmente, ci sono energie straordinarie in giro e Officina 99 è assolutamente incapace a mio avviso di collegarsi con quelle energie, non ce la fa per problemi di linguaggio, di vecchiaia di categorie di interpretazione della realtà. E poi per alcuni dati comportamentali, come una certa spocchiosaggine alternativa presente in molti centri sociali, che si caratterizzano in rapporto col visitatore non militante come «centri asociali» per eccellenza. Nel senso che vi è un grosso livello di maleducazione e di aggressione comportamentale che non è utile, non è né alternativo, né rivoluzionario essere cattivi alternativi. Si potrebbe dire, quindi, che la crisi sicuramente esiste.

D.: Nell'intervista che hai rilasciato a Sandrone Dazieri per la Castelvecchi tu, riferendoti al teatro in generale, parli di come ci si è dimenticati di lavorare sulla comunicazione privilegiando il lavoro dell'attore su se stesso. Il centro sociale in proposito può dire qualcosa?

R.: La cosa parte da lontano. C'è stato un mimetismo politico del teatro negli anni Settanta che ha lavorato molto, si è posto in maniera radicale... tutto il circuito alternativo è nato sostanzialmente dall'esperienza della Comune di Dario Fo, dagli anni che vanno dal Settanta al Settantacinque, e ha segnato un'esperienza importante. Attigua, a tratti strumentale, ma importante. Il movimento del Settantasette ha cambiato quel tipo di rapporto: la nascita del movimento femminista, il privato è politico, hanno creato un tipo di rapporto diverso che possiamo individuare nel Terzo Teatro. Ora cosa diventa il pubblico? Diventa sostanzialmente una comunità in cui chi guarda e chi fa partecipano alla stessa tensione culturale e allo stesso linguaggio. Il pubblico però era composto da studenti di stages teatrali, da frequentatori di seminari, da gente interessata al lavoro sul corpo, da gente interessata al recupero del rapporto tempo-spazio diverso, un pubblico particolare. Sicuramente il rapporto era molto più intenso e di grosso scambio; non parlo dell'abilità, ma faccio soltanto un excursus: questa tendenza è durata fino alla fine degli anni Settanta, primi Ottanta, a livello di massa. Il discorso del privato è politico piano piano ha perso il secondo polo della cosa, ha perso il politico. Negli anni Ottanta il privato ha portato gruppi, spettacoli teatrali, a privilegiare nei casi migliori un approfondimento del linguaggio di lavoro su di sé. Nei casi peggiori si è puntato solo su un rapporto puro e semplice con il mercato, e lentamente si è glissato sul rapporto con un pubblico. Tu ti riferisci al pubblico considerandolo un soggetto e non un oggetto. Attorno al lavoro teatrale si è creato un

vuoto e questo vuoto significa anche vuoto di pubblico, meno gente agli spettacoli, meno interesse. La storia è andata avanti perdendo sempre di più quei caratteri di reale esplorazione del linguaggio, di reale scoperta della propria identità artistica e culturale e lentamente c'è stato uno scivolamento dal lavorare per sé al lavorare per garantirsi uno spazio di sopravvivenza all'interno del sistema teatrale. Si è smarrita fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta l'idea stessa di possibile formazione di nuovi gruppi con una propria identità culturale e teatrale. Se ancora agli inizi degli anni Ottanta un ragazzo usciva da una scuola di teatro e in alcuni casi poteva pensare di formare un gruppo, di iniziare una propria esperienza, dall'inizio degli anni Novanta l'uscita dalle scuole di teatro è finalizzata solamente all'acquisizione di strumenti tecnici che ti mettono in grado di sostenere un provino e quindi di intraprendere una carriera di tipo personale all'interno del mercato teatrale. Non è un caso che per tutti gli anni Novanta non si vedono nascere nuovi gruppi, non c'è una nuova ondata. Non è un caso che nell'avanguardia italiana ancora oggi il nucleo forte è composto da gente che va dai quaranta ai sessanta anni da un punto di vista anagrafico. Perché, prima dell'esplosione di quella che possiamo chiamare avanguardia romagnola o generazione dei teatri degli invisibili, non c'è nessun fenomeno che vale.

D.: *Oggi, alla fine degli anni Novanta, individui dei gruppi o dei movimenti di ripresa?*

R.: Sì, si arriva al '95/96 con alcuni segni di ripresa, nel senso che alcuni ripongono con forza il problema di un linguaggio personale. Parlo di Motus, Teatro Delle Trasmigrazioni, Masque Teatro. Gruppi che da noi in parecchie rassegne hanno posto questo tema. Porre questo tema non ha ancora voluto dire nella maggioranza dei casi porsi il problema di un nuovo rapporto con il pubblico. In alcuni casi sì. Direi che comunque la sensibilità inespressa dalle esperienze più interessanti è una sensibilità molto vicina all'esperienza cyberpunk. Una capacità maggiore di elaborare nel territorio la performance, la discoteca, per certi punti di vista, ma direi che questa scelta di pubblico è venuta dopo una scelta di linguaggio, non dico che sia strumentale... tanto più che dove è che questo linguaggio può funzionare? Nella discoteca, per esempio, questo secondo me è interessante. Quello che un attimo ha tenuto alto il senso del rapporto con il pubblico è stata, nell'Italia degli anni Novanta, l'esperienza di teatro nel sociale.

D.: *Potresti fare degli esempi?*

R.: Il ricordo con alcuni luoghi: in particolare le carceri. Dopo, come forza metterei i centri sociali, il lavoro con i malati psichiatrici, ancora un pelo dopo metterei forse alcune... No metterei sicuramente la parte del lavoro migliore che il teatro ragazzi ha fatto rispetto al pubblico di giovani adolescenti e bambini. Lì si è tenuto vivo, in qualche maniera, il rapporto con un pubblico considerato come oggetto di indagine e soggetto nella relazione. Attualmente, vedendo deserti di pubblico dell'avanguardia e la situazione comatosa del teatro a livello generale, ho la netta sensazione che se un giovane gruppo non riparte dal rapporto con il pubblico, dal rapporto con un territorio, dall'instaurazione di un legame con un pubblico, dalla condivisione esistenziale di alcune cose, dalla complicità culturale, non vedo tanta strada sinceramente. In questo senso dicevo quella frase, ancora adesso nella formazione dell'attore c'è una spasmodica attenzione agli elementi di formazione curriculare: grande studio di voce e corpo, presentazione di seminari i più diversi. Oppure ancora tracce di quella ambigua compresenza, nel lavoro dello studio teatrale, tra esigenze personali, scoperta di se stessi e linguaggi. Ed è un segno dei tempi, una grossa chiusura e cecità rispetto alle dinamiche del mutamento sociale, comportamentale, filosofico ecc. Questa è una situazione che toglie enormemente forza e senso all'esperienza teatrale e penso che «ha da farni sta cosa», insomma deve finire, non ha senso un teatro senza pubblico, senza un rapporto di scambio viscerale col pubblico.

D.: *In questo quadro che hai delineato come si inserisce il fenomeno del teatro all'interno dei centri sociali?*

R.: Il centro sociale non è stata un'isola felice, ha vissuto dentro tutte queste cose qui; anche i problemi di strumentalità che continuo a vedere tra gruppi e centri sociali nascono da questo. Cioè da gruppi che non si pongono il problema del rapporto con il pubblico, che spesso vivono – abitando dentro il centro sociale – un rapporto forzato, disarmonico e contemporaneamente pagano quell'arretratezza e quel ritardo sul linguaggio che abbiamo visto come una caratteristica del lavoro. Quindi, se devo dire la mia, l'ho detto anche a Milano a quella riunione (al teatro Verdi, *nda*), dobbiamo smettere di illuderci: perché porta fuori strada il discorso che il centro sociale possa risolvere il problema delle sale prova per i gruppi. Non ha quella funzione, appena un gruppo costruisce un rapporto stabile nel centro sociale, se il rapporto è culturale benissimo ma se quella diventa

la tua sede, la tua sala prove, si va verso un meccanismo in cui vengono conquistate delle rendite di posizione pericolose all'interno del centro sociale. Io auspico che i centri sociali non ospitino a livello di prova stabilmente dei gruppi, ma concedano degli spazi a partire da progetti che i gruppi fanno con i centri sociali. E contemporaneamente auspico una situazione in cui i centri sociali sappiano tenere i rapporti con dieci, quindici gruppi contemporaneamente, magari partendo da progetti. Progetti in qualche maniera condivisi, rompendo quella strumentalità di rapporto che mi sembra pesantemente condizionata. Se c'è bisogno di fare una battaglia sugli spazi, allora diventa una battaglia politica e i centri sociali la possono fare, ma gli spazi vanno chiesti alla città. Non vanno intasati i pochi spazi disponibili dei centri sociali per creare tante piccole sedi di gruppo o sedi di attività. Nel senso che questa deve riandare fuori, reinvestire la città, la politica culturale degli assessorati, la redistribuzione degli spazi, altrimenti continuiamo a intasare quelle poche aree libere all'interno della metropoli e non creiamo altro. Questa è la mia sensazione.

D.: Puoi riassumerne i motivi e il senso della discussione della riunione al teatro Verdi, lo scorso novembre?

R.: L'idea che partiva dalla riunione di Milano al teatro Verdi era quello di riaprire la progettualità teatrale dei centri sociali, nel senso di raccogliere il più possibile progetti da parte dei gruppi teatrali e cercare al massimo livello di valorizzare questo aspetto di spazi inusuali, di rapporto inusuale con il pubblico. Di privilegiare, in un certo senso, l'evento rispetto alla programmazione teatrale. È molto interessante costruire eventi che in quel luogo trovano una forza e un significato che non potrebbero trovare in altri spazi della città. Va privilegiato il momento dell'evento. Per questo dico si è chiusa una prima fase di lavoro teatrale nei centri sociali. C'è stata una fase, negli anni Settanta e Ottanta, in cui abbiamo visto sostanzialmente un'amplificazione di posizioni politiche. Una fase che si è chiusa da sola. Negli anni Novanta c'è stato il problema di rialfabetizzazione teatrale dei centri sociali, perché per tutta la fine degli anni Ottanta c'è stato pochissimo teatro nei centri sociali e, quindi, era un pubblico che andava sostanzialmente convinto che vedere teatro e rompersi le palle non era sempre la stessa cosa e, quindi, c'è stato tutto un lavoro per far riacquistare legittimità all'esperienza teatrale dei centri sociali. È stato un lavoro che ha significato rassegne, che almeno nel caso di Milano che mi riguarda, ha significato alcune esperienze di

autoproduzione con non attori all'interno dei centri sociali. Adesso si apre una nuova fase, secondo me, dove le rassegne non possono essere più generiche, ma devono partire da progetti condivisi o da scelte di linguaggio molto chiare rispetto alla costruzione dell'evento spettacolare all'interno dei centri teatrali. Dove nel rapporto con i giovani gruppi va privilegiato, a mio avviso, un rapporto con la massa indistinta dei bisogni... non abbiamo bisogno di una sala prove, ma di un rapporto costruttivo con gruppi capaci di collegarsi in una tensione politica e culturale interessante al lavoro dei centri sociali. Questo non vuol dire dichiarazione di appartenenza «sono compagno come voi, la penso esattamente come voi», ma un interesse reale a entrare in rapporto, si sarebbe detto dialettico dieci anni fa, con la situazione.

D.: Qual è l'aspetto che ha più caratterizzato i centri in questi anni e su che cosa devono puntare nel futuro?

R.: Devo dire che sul lavoro pedagogico si sono distinti i centri sociali: un'indistinta distribuzione di tecniche a prezzi stracciati, rispetto al mercato dei seminari. Il lavoro pedagogico deve riprendere in mano una propria idea di costruzione del linguaggio. Un rapporto con il pubblico che deve riprendere in mano la costruzione di un attore-autore e insegnare ad essere attore significa anche insegnare la coscienza del proprio lavoro, del rapporto con il pubblico, con il regista, con la scelta del tema. Un rapporto con i linguaggi che attraversano la scena: da quello musicale a quello scenografico. Vedo molte possibilità di lavoro pedagogico interessante, ma io voglio insegnare alla gente a crearsi il proprio spettacolo, non voglio insegnare a recitare, non mi dice assolutamente niente. Anche perché se devo insegnare a recitare tengo una scuola per tre anni tutti i giorni sei ore al giorno, ma se devo fare un seminario di tre giorni alla settimana, anche per un anno, non può essere una scuola di serie B, deve avere un'ottica completamente differente. Che è conoscere un linguaggio per immediatamente interrogarsi sul suo utilizzo, sul suo rapporto con il pubblico, con la situazione, con l'identità di gruppo, con un'anima poetica culturale rispetto a quello che fai. Spezzare questa mistificazione: non esistono le Tecniche, esistono alcune tecniche che servono per fare certe cose e alcune tecniche che servono per fare altre cose; non è vero che esiste il Lavoro sulla voce, esiste il lavoro sulle voci che possono parlare in questo contesto sociale o culturale. Il lavoro si divide, non esiste una tecnica astratta. Su queste cose siamo indietro. Non mi sembra che esista una coscienza

di questi elementi all'interno dei centri sociali, eppure proprio su questa cosa qui c'è tanto, tanto da sperimentare e da fare in senso nuovo all'interno dei centri sociali.

Lino, occupante dello «Squotiti», cura per questo spazio occupato l'aspetto teatrale. Ha partecipato all'esperienza comune dei centri sociali di Milano chiamata «Senza Sipario». È stato intervistato (Milano 20/10/'97) perché insieme a Melina del «Leoncavallo» e Gigi Gherzi conosce molto bene la situazione milanese.

D.: Secondo la tua esperienza cosa sta avvenendo nei centri sociali milanesi dal punto di vista delle iniziative teatrali?

R.: Dal '92, con il progetto di «Senza Sipario», a Milano è arrivato il teatro. Al «Leo» c'è sempre stato qualcosa, però sempre molto sotterraneo e anche di poca qualità. Poi dipende dai gusti. Dopo questa esperienza quasi tutti i centri a Milano si sono interessati al teatro, in un modo o nell'altro. Spesso organizzando rassegne. Adesso quello che succede è che invitano, fanno delle ospitanze per i gruppi e basta. Il «Conchetta» fa tutti gli anni una rassegna, quest'anno la sta organizzando per novembre e tra l'altro tutti puntano su un discorso di qualità, però questo vuol dire andare a cercare gruppi del circuito ufficiale anche se giovani, un po' sfigatelli, e con una certa professionalità. Mentre all'interno dei centri si produce poco o perlomeno quelle cose che sono state fatte un po' di anni fa, *Randagi* di «Senza Sipario», *Viaggiatori*, *Puppen*, venivano sempre dall'esterno anche se con l'energia e le voglie da dentro i centri. Il regista Gherzi lavorava fuori. Anche l'anno scorso si è fatto un percorso insieme alla scuola di operatori sociali e il «Leo». E funziona sempre così, c'è sempre qualcuno che viene da fuori, che comunque frequenta il centro e ha qualcosa in comune e propone. Questa è la mia impressione, da dentro si fa poco.

D.: Quindi secondo te non esiste un teatro dei centri sociali?

R.: Il teatro dei centri sociali mi sento di dire che in questo momento a Milano non c'è. Anche se ci sono delle persone con voglia di fare delle cose, hanno fatto delle esperienze, però non si riesce a partire. «Senza Sipario» era un gruppo di persone, io sono entrato verso la fine, tra cui Melina, Paolo, un altro di «Squotiti»: quattro persone che hanno iniziato ad organizzare delle rassegne al parco Lambro di sei, sette anni fa. E poi man mano hanno deciso alla seconda rassegna, l'anno dopo, di proporre delle cose, delle produzioni: facciamo

che esca qualcosa dai centri sociali, non soltanto teatro da portare dentro. Ed è nato *Randagi*, questo spettacolo con questo regista e questo attore che lavoravano in un circuito fuori, che avevano partecipato più volte alle rassegne. *Randagi* era sulle periferie urbane. Si è fatto un bel discorso in preparazione, con l'autoscrittura di tutti, con incontri preliminari e discussioni. Doveva essere un discorso che veniva fatto in contemporanea in altre città, poi si è fatto solo a Milano. E con le improvvisazioni è nato questo gruppo. Nel quale c'era parecchia gente dei centri sociali, infatti lo spettacolo veniva presentato come lo spettacolo dei centri sociali milanesi, anche se in effetti era lo spettacolo di quel gruppo di persone che erano nei centri.

D.: Quanti eravate, c'era anche gente che non era dei centri sociali?

R.: C'era gente del «Leo», del «Conchetta», di «Squotiti» e c'era gente che non c'entrava niente con i centri sociali. Eravamo 35, più o meno. Tra l'altro tra queste persone c'era chi, o frequentava i centri sociali che però era interessata al teatro e aveva fatto dei piccoli laboratori, delle scuole di teatro qui a Milano, o chi – per esempio io e Claudia – avevamo il nostro gruppo che era nato l'anno prima. Il nostro forse era un gruppo dei centri sociali, perché eravamo noi che partecipavamo del centro, ma non è che partiva dal centro sociale. E quella cosa ha stimolato, per esempio era nato in contemporanea un altro gruppo, La compagnia delle voglie, che poi aveva organizzato una rassegna in un altro centro sociale: al «Garigliano». Compagnia che non esiste più. Questa cosa aveva creato un certo fermento tra la gente che frequentava i centri sociali, che però non si è sfruttato molto. L'anno dopo si è aspettato ancora il papà fra virgolette, il regista Gigi Gherzi, e Roberto o il gruppo più trascinante dentro «Senza Sipario» che organizzasse questi altri due spettacoli, *Puppen* e *Viaggiatori*. Questo ha fermentato ancora di più, e sono diventati due gruppi: uno di trenta e uno di venti elementi. Nel frattempo son nati alcuni gruppuscoli tipo Anima Nera, che provava al «Conchetta» anche se però era un gruppo di gente che veniva da fuori i centri sociali. Questa cosa ha risvegliato una serie di energie che si son messe in moto. Piccoli gruppi che hanno iniziato a lavorare e che comunque volevano proporre delle cose all'interno di un centro sociale. Intanto, i due grupponi cresciuti con l'esperienza di «Senza Sipario», hanno iniziato a girare. Però alla fine non c'è stata la capacità di autoorganizzarsi, di prendere in mano tutto e di formare dei gruppi più sta-

bili da cui uscisse qualcosa di più propositivo e una cultura diversa. L'anno scorso c'è stata una morte tra virgolette, secondo me, tranne un'iniziativa l'anno scorso del «Leo» con gli operatori sociali, ma è stata una cosa estemporanea e quest'anno questi gruppetti sono spariti: Le voglie, noi e Billi Hamp che era il nostro gruppo (di Lino e Claudia, *nda*).

D.: *Chi è rimasto in attività e che cosa si sta facendo nei centri?*

R.: È rimasto Anima Nera che però non ha prodotto più niente. Sta forse facendo qualcosa adesso, molto per i cavoli suoi, al di fuori di quello che succede nei centri sociali e nei meccanismi. Per ora si fanno solo rassegne. Per me non esiste il teatro dei centri sociali. Rassegne comunque importanti, che se si continuano a fare anche in altre città possono portare a uno stimolo alla gente dei centri, quella più interessata. Chi organizza potrebbe ad un certo punto anche dire facciamo noi qualcosa direttamente. Questo secondo me può succedere o magari sta già succedendo, per esempio al «Conchetta». Ancora prima con Billi Hamp, la nostra compagnia, abbiamo girato un po' di centri sociali qui a Milano, siamo stati anche a Brescia. Il problema era che il teatro veniva visto un po' così, un po' da quelli con la puzza sotto il naso. Ultimamente qualcosa è cambiato, però è sempre stato visto con sospetto perché ha delle esigenze diverse. Il gruppo musicale porta un sacco di gente, di soldi, gli si fa trovare l'impianto ed è tutto. Mentre normalmente quando arrivavano i gruppi teatrali trovi spazi inadatti, poca disponibilità a sbattersi per allestire. A noi c'è capitato, si andava in giro e si trovava la situazione di centri sociali classici, alcuni sporchi, dove prima bisognava mettersi a pulire, a sistemare lo spazio.

D.: *Per quale motivo?*

R.: Forse perché nei centri sociali c'è un po' questa visione del teatro anni Settanta, teatro di strada, d'avanguardia tra virgolette e fai come lo fai. E invece almeno in queste esperienze qui di Milano si portava avanti un discorso di qualità: del posto, dell'accoglienza, di mettere in condizioni chi fa teatro di farlo in una certa maniera. Nei centri sociali c'è poco perché non c'è una cultura di teatro o perlomeno è troppo vaga. C'è la voglia da parte di persone di fare, poi mancano le energie. Perché alla fine quando tu vuoi fare teatro e lo vuoi fare con una certa qualità ti devi impegnare parecchio. E spe-

cialmente chi è all'interno dei centri sociali, se deve badare comunque alla gestione, è preso da altre mille cose e diventa difficile riuscire a ritagliare lo spazio per dedicarsi a quello.

D.: *Come mai hai lasciato il «Leoncavallo»?*

R.: A «Squotiti» tutto è iniziato da una rassegna. Io ho fatto anni di militanza al «Leo», poi me ne sono andato e sono entrato a «Squotiti» alcuni anni fa perché c'era una rassegna e noi avevamo uno spettacolo con Billi Hamp. Da quella rassegna ho iniziato a collaborare lì. Poi si è fatta un'altra rassegna, dopo c'è stato un tentativo a «Squotiti» di produzioni interne, di performance. L'anno scorso avevamo fatto una settimana sul corpo all'interno di «Squotiti». Voleva essere interattiva con il pubblico, ma anche lì c'è stata una fase di calo.

D.: *Perché questa situazione stazionaria?*

R.: Il discorso è questo: c'è stato un exploit due/tre anni fa che ha creato un grosso fermento sul teatro nei centri sociali a Milano. Ma non ha creato uno sbocco di produzione culturale e artistica e ci si è ripiegati comunque a essere semplici ospitanti. A gestire rassegne organizzate bene, perché comunque il pubblico si è abituato, anche quello dei centri sociali, a vedere teatro. Invece qualche anno fa questo non succedeva. Probabilmente è una fase di stasi, le cose non è che vanno sempre in linea retta. C'è stata una fase calante: ora ci si ferma a riflettere, ci si guarda in giro, probabilmente magari altre persone più giovani elaboreranno qualcosa. Io la vedo così.

D.: *È cambiato qualcosa da quando tu hai iniziato la militanza?*

R.: Un po' di anni fa c'era una concezione di teatro politico a tutti i costi che poi diventava noiosa. Non è detto che per fare teatro politico devi per forza recitare slogan. È un fatto politico, il fatto che tu fai teatro lì dentro: è già quello un fatto politico. Poi, è ovvio, che se la matrice delle persone proviene da una certa esperienza anche il loro discorso artistico-culturale ne viene marcato. Quindi non vai a fare chissà cosa, dirai delle cose che sono tue, che vengono da un percorso che è comune che comunque è vicino a tutta l'area dei centri. Per un po' di anni almeno a Milano, c'era solo il gruppo del «Leo» (di Giulio Astengo, *nda*), che c'è ancora, e che voleva far teatro politico a tutti i costi. Non mi è mai piaciuto quello che facevano. È un collettivo che fa teatro da decenni, fa dei laboratori. Io ho iniziato fuori poi essendo di un centro ho iniziato a farlo dentro.

D.: *Cosa distingue il pubblico dei centri sociali? Esiste una circolarità di comunicazione tra gli spettacoli e gli spettatori dei centri?*

R.: Sì, c'è questa circolarità anche se fino ad un certo punto. Nel caso di *Randagi* era talmente semplice quello che arrivava e, comunque, funzionava sia dentro che fuori i centri. Però forse è stato recepito più dentro, perché era un sentire più comune, quando è stato portato fuori è stato visto un po' come ingenuo, un po' con la moralina bellina: noi siamo buoni, gli altri son cattivi. Ma non sempre, per esempio con *Viaggiatori*, l'ultimo che è stato fatto, invece questa cosa è stata un po' più dura forse perché era un po' più complicato quello che si voleva dire. Era piaciuto molto perché lo spazio era organizzato in modo diverso, però non c'era stata una circolarità di comunicazione. Non sempre avviene, se nasce da un gruppo che sta dentro il centro sociale e quindi ha un gergo, un modo di comunicare sicuramente avviene dentro e fuori meno. Stavo ripensando all'ultimo spettacolo che abbiamo fatto noi, *Margherita*, l'abbiamo fatto in «Squotiti» e in «Conchetta». Per chi era dei centri sociali era abbastanza chiaro quello che volevamo dire, arrivava, mentre per altra gente era una cosa un po' sconclusionata. Probabilmente questo dipende dal linguaggio, dai codici che ci sono tra le persone, tra i gruppi. Però non sempre, dipende. (...)

Marco Anastasi, soprannominato il Duca, è molto conosciuto nell'ambiente dei centri sociali, attualmente collabora con la rete telematica del Forte Prenestino e cura la rivista «Torazine». Il colloquio è avvenuto nella sua casa nel dicembre '97. Marco è stato scelto perché la sua testimonianza poteva fornire degli spunti di riflessione sulle matrici politico-culturali degli spazi occupati. A partire dagli inizi degli anni Ottanta.

D.: *Quali fasi hanno caratterizzato i centri sociali?*

R.: Il primo periodo è caratterizzato da una separatezza. E non solo dalla politica, anche perché eri invisibile. Una separatezza ricercata, propria dello stile punk; in modo particolare dello stile «hard core», che arrivava al punto di fare distinzioni anche nei confronti della gente che sentiva musiche simili, derivate dal punk che però frequentavano i locali. Tanto è vero che loro volutamente sentivano solo «hard core», perché allora non era come adesso che puoi riempire uno stadio con i gruppi «hard core» americani. Veniva marcata una separatezza comportamentale e quella separatezza ha fatto sì che quegli stili – che albergavano nei centri – erano gli stili che venivano

sia dalla cultura autonoma che dal punk. In modo particolare le forme espressive erano tutte mutate dal punk, anche perché le forme espressive derivate dal movimento del settantasette erano uno strascico del fricchettonaggio: non le sopportavano più neanche i vecchi autonomi.

D.: *Quando termina il periodo che tu definisci di invisibilità?*

R.: La prima fase finisce nell'ottantanove, con la difesa dei due centri sociali a Milano e, poi, con l'incontro con il movimento della Pantera. Le due difese: sangue punk, nel caso dell'autolesionismo al Cox 18; e la benzina autonoma, con le molotov della resistenza del Leoncavallo. Dall'incontro con la Pantera si diventa visibili prima con la musica e poi in tutto ciò che facevi. Fino a diventare soggetto politico a Roma con la storia della delibera, o a Milano con la difesa al secondo attacco per lo sgombero del Leoncavallo. Questi scontri producono una rottura e, come in tutte le rotture, se sei sconfitto scompaia, se vinci ti istituzionalizzi. Non perché diventi istituzionale, ma perché sei diventato visibile. Hai affermato il tuo percorso fino a quel punto. Il percorso non sarà più lo stesso, anche perché ti fortifichi e ti allarghi ad altra gente: conosci altra gente, altri linguaggi, altre esigenze, altre culture. Però, l'incontro con il movimento della Pantera e con la visibilità poi finisce lì, da quella difesa. Politicamente i centri sociali non hanno espresso più nulla. E in più, questa nuova vittoria, ha fatto sì che la terza generazione, che comunque ti ha permesso di vincere la battaglia di Milano, che non viene dalla Pantera, ti ha conosciuto come qualcosa che c'è. Non capisce che tu quel posto lo hai occupato, non se la vive così. O, in ogni caso, ci sono quelli che vanno ad occupare fuori, con gli stessi desideri e bisogni che potevi averci tu quando andavi ad occupare i centri sociali. Vedi le storie dei raves illegali. Per loro stare dentro un centro sociale può andare bene per una iniziativa una volta, perché considerano quegli spazi come qualcosa che c'è sempre stata. Sono cresciuti con i centri sociali già frequentati da migliaia di persone, che avevano vinto le loro battaglie, che avevano la loro mitologia.

D.: *Si sconta un salto generazionale?*

R.: La prima generazione, ad esempio, occupava un centro sociale anche perché considerava un'eresia andare a suonare in una sala prove. Questa terza generazione, per quanto può fare delle cose, può apparire solo come una generazione che usufruisce. Ma non tutti sono solo dei consumatori o dei frequentatori. Certo c'è chi fa delle

cose fuori dai centri, e che si muove in ogni caso, come quelli che pensano che agire in un spazio occupato sia un limite: proprio perché pensano che il centro c'è sempre stato. Questo è un problema. Anche perché dalle ultime battaglie degli anni Novanta non si riesce più ad articolare una proposta.

D.: *Questa fase di visibilità è legata anche all'esplosione del teatro?*

R.: Considera che il teatro ha un'utenza minore, in generale, rispetto alla musica. Però, nei centri sociali, una volta che la musica ha sfondato, poi piano piano è uscita gente che fa video, e tra poco vedrai il cinema dei centri sociali. Certo la scintilla è stata la musica, non solo perché ha un linguaggio più vissuto dentro il centro sociale, ma perché all'esterno, anche a livello di mercato, è più forte. Ma ritorniamo al teatro di strada e al suo utilizzo. Anche quando, negli anni Ottanta, era considerato insopportabile, nelle iniziative del Forte Prenestino c'è sempre stato un clown, un mangiafuoco. A volte si improvvisava mangiafuoco il Panico. Questa è stata la caratteristica del Forte anche nei momenti di predominanza del punk. A Roma ha avuto maggior forza questo aspetto, perché questo teatro ha avuto dietro: o un progetto, come per esempio l'anno scorso in quartiere, o altre volte a ricasco della politica. Però è sempre stato usato come arma in qualsiasi uscita pubblica. Il progetto comporta lavoro per non fallire e il lavoro poi alla fine paga.

D.: *Quale è per te un'esperienza teatrale che in questi anni si è caratterizzata per la progettualità?*

R.: Ora iniziano ad investirci del tempo e dei soldi perché si sono dati degli obiettivi, nel novanta era un provarci, nel novantadue che erano passati due anni e quindi non potevi più dire che ci stavi a provare per divertirti era diventato un hobby, adesso ti sei dato un altro obiettivo. Pure nell'hip hop sono riusciti a fare delle cose perché c'era un progetto che poteva essere quello di far carriera o quello di essere megafono del movimento come è stato per Assalti Frontali. I punk hanno insegnato il fatto di lanciarsi e questo lo ritrovi soprattutto nei centri sociali che sono stati invasi dal punk. Tutti sono stati influenzati, da chi oggi fa musica a chi fa teatro perché tutti lo potevano fare.

A Milano la storia di *Randagi* è riuscita. E forse è l'unico esempio dall'inizio degli anni Ottanta. Per la prima volta, non era mai successo neanche per i cortei, hanno allestito una compagnia teatrale dove

c'erano elementi di tutti i centri sociali. Ogni centro sociale ha mandato qualcuno e il progetto è diventato serio. Ha sfondato perché è stato l'unico percorso con un progetto alle spalle e che dava forza a chi faceva quelle cose.

Il teatro di strada del Forte, a parte l'ultima esperienza nel quartiere che è stata un coronamento, ma già da prima durante i cortei o alle feste in piazza, ha avuto sempre questa prerogativa: di essere una delle poche armi del Forte per invadere il quartiere. Negli anni Ottanta, ogni uscita nel quartiere, e prima ce ne erano più di quelle che ce ne sono adesso, prevedeva il teatro di strada.

D.: *Qual è l'incomprensione più grande che non permette lo sviluppo di una ricerca teatrale all'interno dei centri sociali?*

R.: I linguaggi che si sono molto avvicinati alla vita reale. Forse è questo che frega un certo tipo di teatro, che invece parla un linguaggio ancora distante dalla vita reale, che è fatto molto dalla televisione in primis e dalla pubblicità. Guarda ad esempio il punk, dando l'opportunità a tutti di cantare e suonare ha abbassato i livelli portandoli a quelli della strada. Se tutti possono fare i comici, tu sicuramente farai il comico con uno stile come quando fai la battuta al bar. La battuta al bar tutti la capiscono. Se tu fai il comico e sei sofisticato o sei un tecnico, ti capiscono in pochi.

D.: *Puoi fare un esempio tra i gruppi che definisci dal linguaggio vicino alla realtà?*

R.: Oggi sbanca nei centri sociali lo "Scontrino alla cassa". Fanno battute non da bar, ma da spot televisivi e tanti militanti se li vanno a vedere. Sia per le battute, perché sono volute, che per i tempi, anch'essi televisivi, ridono tutti. Il problema è il linguaggio, che non può essere lontano. Così il teatro di strada. A parte il fatto che tutti ci possono provare, con più facilità, è comprensibile e, quindi, più comunicativo. Guarda l'esempio delle Officine Swars. Senza essere un gruppo solo musicale, perché fanno anche performance, negli spettacoli riproponevano canzoni di lotta solo che, con il loro stile post punk industriale, riuscivano a far presa su un pubblico capace di menare chi provava a mettere canzoni di lotta nella birreria del Forte.

D.: *Come si caratterizzavano le espressioni culturali in quella che tu definisci prima fase?*

R.: C'era poco teatro. Le forme espressive erano legate alla musica punk, tipo i Mutoid. Emuli di questi ultimi hanno iniziato ad es-

serci dal Novanta. Quando un gruppo, quelli della rivista «Decoder», interno all'autoproduzione del movimento dei centri sociali, del punk, li cominciarono a portare a Santarcangelo. Fino all'inizio degli anni Novanta solo le Officine Swars utilizzano forme espressive legate al punk. Nella prima fase dei centri sociali, dunque, c'era poco teatro. Però, tra quei pochi, l'unico che divertiva a Roma era Antonio Rezza, che ora lavora in televisione. Non era uno dei centri sociali, però era uno che, a quei tempi, i pochi spettacoli giusto dentro i centri sociali li poteva fare. Se non ci fossero stati quei luoghi, quella situazione molto probabilmente non usciva. Ma non perché il centro sociale forma, perché il centro sociale è un luogo che lascia spazio a chi lo frequenta o a chi chiede di fare qualcosa. Permette ciò che in altre parti non ti farebbero mai fare o dovrete pagare per farlo. Perché secondo loro non sei nessuno.

Anche dopo il 1994 c'è stata una rottura e non sei stato sconfitto. La progettualità di quegli anni e le battaglie politiche erano finalizzate non solo a renderti visibile, ma vincere la battaglia per ottenere quei posti, anche se poi a Roma dal Comune non li hanno ottenuti, alcuni non ci hanno neanche provato, resta il fatto che non sono stati più sgomberati. Quella situazione di pericolo che c'era inizio Novanta è stata sconfitta. E in più non solo in piazza si vedono piscelli che il loro modo di fare scontri è diverso come linguaggio dai compagni, è molto mutuato dallo stadio, ma da allora non hai proposto più nulla. Dal 1994 gli illegal raves sono esplosi a livello di massa perché i centri sociali non trovano più un nuovo obiettivo ora che dovevi progettare.

D.: È indubbio però anche dalle cose che dici che c'è un livello laboratoriale all'interno delle attività dei centri. Come avviene praticamente questo?

R.: All'interno dei centri sociali ormai ci sono scambi sull'uso degli strumenti tecnici, da come si fa un disco a come si fa una rivista, da come si può utilizzare un computer a come si organizza un concerto o come si monta un'amplificazione. Il centro sociale è in ogni caso, forse oggi più di prima, con tutti i laboratori che ci sono, l'incrocio di gente, che anche se non fa cose lì passa per scambiare saperi anche a livello tecnologico, certo bassa tecnologia. Pensa a tutte le discussioni e i lavori che ci sono o intorno alle reti telematiche o intorno alla musica, in finale se tu entri dentro una birreria, tipo al Forte il sabato sera, una cifra di gente, alla quale apparentemente non daresti una lira, rovinatissima, discute dei software o parla di

come si compone un pezzo musicale, di come si monta un video e come si usa una centralina.

Iago Limiti e Fabio Massi sono il gruppo Complesso per/forma. Il gruppo porta in giro da due anni lo spettacolo L'alveare di Valerio, ovvero il lavoro nero vale oro. Fabio inoltre cura da solo la «Rassegnata stampa»: collage di notizie curiose di attualità, e uno spettacolo Cacciatori di virus con la regia di Alessandra Valente. Lella Caucci e Anna Limiti lavorano dal 1995 in «Frange e...», gruppo teatrale del Forte Prenestino. Il gruppo, che nasce come laboratorio, è composto da sole donne ed ha presentato due spettacoli.

Iago, Lella, Fabio, sono i primi che a Roma iniziano a fare teatro nei centri sociali. A loro si è aggiunta successivamente Anna. Da più di dieci anni sono presenti con performance in numerose situazioni politiche e in tutti i campeggi antimilitaristi degli anni '80. Il colloquio con tutti e quattro si è svolto nella loro casa di Ariccia dopo cena nel marzo del '97.

D.: Molti di coloro che ho già ascoltato vi individuano come coloro che da più tempo fanno teatro nei centri sociali e, prima ancora, nelle situazioni di movimento.

Fabio: Ci chiamiamo Complesso Per/forma, nasciamo tre anni fa e veniamo da una storia decennale nei centri sociali e nel teatro.

Iago: Eravamo un gruppo teatrale e pagavamo l'affitto a Genzano. Eravamo compagni che stavamo all'interno del movimento. Vi era chi voleva occupare dei posti: quelli del Forte Prenestino, di Torre Maura che ancora sede politica già si era autodefinita c.s., parecchi del Sisto che poi in molti andarono a Prodo. Diciamo che il movimento prese molto male la nascita dei centri sociali, perché era un momento particolare, non si capiva bene che cosa si doveva fare, era un momento negativo. E quando ha sentito che stava nascendo un movimento all'interno è successo un po' di caos: perché c'era gente che la politica era abituata a farla perché era politica, senza saper scindere. All'inizio i centri sociali dovevano essere un punto d'aggregazione politica. Ma per noi no! Noi ci volevamo fare teatro, anche se noi abbiamo sempre fatto politica...

D.: Come conciliate la politica e il teatro?

Fabio: Dopo anni che le storie individuali si erano un po' perse, avevano seguito altri percorsi, abbiamo pensato di indirizzare il lavoro verso quello che riteniamo il nodo da sciogliere. Riuscire a supera-

re non soltanto le difficoltà normali, che ci sono in qualsiasi tipo d'espressione, ma in più metterci nelle cose che fai un'analisi della realtà, che poi è l'unica che ti permette di dare senso all'espressione artistica, almeno come la intendiamo noi. Rispetto a questo, la cosa è stata di trovare – sia a partire dalle esperienze che avevamo fatto, sia a partire dagli input che ci arrivavano dalla situazione socio-economica e politica odierna – delle forme che fossero incisive e che fossero ricondotte a un senso di necessità del teatro. Senso che, almeno personalmente, devo sempre mettere alla prova, tendo a perderlo! E allora rispetto a questo, avere comunque qualcosa da dire! Però è stato questo che ci ha fatto fare una scelta di ritrovare i materiali su cui avevamo lavorato, come elementi che fossero variegati, complessi appunto come la situazione che ci circonda. Ci arrivano stimoli molto spesso frammentati, mediati da una società che utilizza l'evento spettacolare e la televisione in modo contundente. Noi abbiamo pensato di partire da una tematica che fosse estremamente centrale per la nostra esperienza e per la realtà che ci circonda: che è il lavoro. Abbiamo cominciato a lavorare sul lavoro. È un gioco di parole e io ho pensato che fosse giusto partire dal cercarmi, dal tentativo di scavare le varie intensità sia della proposizione da parte nostra, sia della fruizione da parte dello spettatore. E che fossero, queste intensità, scandite dai vari livelli di compromissione del lavoro attoriale. A partire da un livello che io chiamo livello zero: zero siamo noi, perciò in questo spettacolo noi ci presentavamo, io sono Fabio io sono Iago. Dall'interpretazione di alcuni testi teatrali classicamente fatti, visti, subiti... e all'interno di questo cercare di trovare un po' le varie sfumature che permettevano di comporre un quadro d'insieme significativo. Rispetto a questo c'è da dire che noi ci basiamo sull'esperienza della performance.

D.: *A proposito delle performance cosa rimane di quelle esperienze?*

Fabio: Negli anni abbiamo sviluppato abbastanza la capacità di montare cose che poi vivono per quella volta in cui sono fatte, che radunano varie persone di varie esperienze. Lo abbiamo vissuto un po' come una ricchezza. Anche se poi causa non pochi problemi, perché vuol dire fare un sacco di lavoro per una volta. Vuol dire perdere la capacità di ripetere. È per questo che nell'*Alveare di Valerio ovvero il lavoro vero vale oro* abbiamo cercato di partire da una situazione performativa, che avevamo affrontato varie volte, recuperando

varie esperienze. Recuperare le esperienze del Terzo Teatro e innestare su questo elementi comici, di lettura dei testi, di estraneazione.

D.: *Dove avete portato il vostro spettacolo e che tipo di risposte avete riscontrato?*

Fabio: Questo spettacolo è stato portato in giro in vari centri sociali. Credo che la scelta di lavorare sul collage, l'idea di unire vari momenti con intensità differente, sia un'idea abbastanza incisiva, almeno dai ritorni che avevamo dagli spettatori. È pur vero che sono stati quasi sempre spettatori abbastanza vicini a noi, comunque io penso che la cosa più azzeccata era che all'interno dello spettacolo non c'erano situazioni che duravano più di dieci minuti. Il tema di fondo, che era il lavoro, era trattato solo in alcuni momenti prettamente. Nel frattempo io ho preparato delle cose da solo. Faccio due spettacoli. Uno si chiama *Rassegnata stampa altre testate* che è una forma di monologhi, un collage di notizie di attualità variamente teatralizzate. Alcuni sono monologhi, senza che si interpreti nessun tipo di personaggio, in altri momenti le notizie diventano un'azione teatrale. L'altra cosa che sto facendo adesso si chiama *Cacciatori di virus*. È uno spettacolo che io chiamo teatro didattico: una spiegazione di argomento serio, scolastico, unito ad una forma di rappresentazione spettacolare teatrale. E questa cosa qui si è unita al fatto che l'ambito multimediale ha portato questo nuovo approccio che si chiama *edutainment*, cioè l'unione tra *education* e *entertainment*, fra l'aspetto didattico e l'aspetto del divertimento. Questa cosa qui l'avevo già fatta con *Menenio Agrippa*. L'idea comunque di fondo rimane quella di lavorare su più linguaggi. Qualsiasi metodo, se parliamo di pensieri teatrali, qualsiasi metodo ti cataloga e perciò ti neutralizza, pur radicale che sia, invece la proposta su cui lavorare è un'idea di contaminazione, di complessità, intesa come collage di forme che ti permettono di tessere una tela, significativa, ed è quello che più ti collega con la realtà che ti circonda e con gli stimoli che vai a ricevere.

D.: *Si può parlare di una specificità del teatro dei centri sociali?*

Iago: Si differenzia perché andare dentro un centro sociale a proporre un teatro è già una differenziazione. Perché è un luogo aperto a tutti, per fare un certo tipo di esperienza, ma poi quel che conta è che sono le persone che vanno dentro a determinare l'esperienza. Devi stare dentro, stare alle regole del posto occupato e poi lì proporre. È difficile, non è una cosa molto semplice, però allo stesso tempo ti lascia molti spazi perché nel momento che ti senti un occu-

pante di un posto libero, tu puoi fare il tuo teatro, non hai bisogno di andare ad affittare il posto e sottostare a giochi di potere e commerciali...

D.: *Però?*

Iago: Però negli ultimi dieci anni è stata una grossa fatica fare teatro nei centri sociali, perché non hai niente, ogni cosa è un problema: un faro, una ciabatta, il freddo del Forte Prenestino, la bomba... fai un grosso sforzo specialmente se lavori. Io ho notato, l'ultima volta che abbiamo fatto il nostro spettacolo all'esterno, che alla gente è piaciuto il nostro linguaggio. Fra di noi c'è una grossa voglia di uscire fuori nelle piazze, in qualsiasi posto. Questo è il mio contributo che do in questa società, in particolare nei centri sociali. La mia esigenza, da quando ho iniziato, è la stessa di adesso: quella di continuare a comunicare con il teatro. Il centro sociale mi ha dato questa possibilità.

D.: *Quindi è solo una questione di spazio o anche di linguaggio?*

Iago: I linguaggi nei centri sociali sono variegati. Ora è diverso da dieci anni fa, quando si facevano spettacoli per scadenza politica, sociale e preparavi uno spettacolo che delle volte era mirato. C'era una scadenza sul nucleare e si faceva uno spettacolo sul nucleare, perché anche a noi interessava questo: far vivere il teatro dentro questa nostra società politica che ci eravamo creati, per cercare poi di uscire fuori, all'esterno. Erano terminati gli anni Settanta, gli anni bui dei primi anni Ottanta, tanta repressione, tanto rancore, era una liberazione, portare un po' di gioia. Infatti in tantissime cose che abbiamo fatto c'era sempre della satira dentro, perché c'era voglia soprattutto, da parte della gente che mi sta qua attorno, di esprimersi, ma anche di stare bene. Anche se abbiamo fatto delle performance che non erano per niente allegre.

D.: *E oggi che significa fare teatro in un centro sociale?*

Iago: Fare teatro in un centro sociale è questo: è avere una grossa libertà d'espressione e nello stesso tempo oggi, nel novantasette, c'è una grossa voglia di portarla all'esterno questa espressione. Perché poi il difficile è quello per noi, perché nasci da uno spazio che è occupato, «non te sei mai ammanicato con nessuno» come si dice a Roma, e per questo abbiamo dei grossi problemi. Infatti, sei dovuta venire qua per cercare qualcosa, perché in questi dieci anni non si è creato un circuito serio a livello nazionale. Non ci sono dei punti di

riferimento, non ci sono dei teatri dove sei ospitato in quanto sei dei centri sociali. No! Al contrario, noi abbiamo avuto difficoltà a fare il nostro spettacolo persino al «Leoncavallo» e sono dieci anni che facciamo teatro nei centri sociali.

D.: *Secondo voi c'è un rapporto tra la fase di riflessione dal punto di vista politico e la fase di esplosione del teatro?*

Fabio: Io credo che abbia un nesso indiretto, perché è evidente che o si sta in un grosso periodo di sviluppo delle energie politiche e artistiche e allora a quel punto stai in un momento grosso di crescita. Oppure l'attenzione è rivolta ad un grosso momento di scontro politico. C'è meno interesse, per dare energia all'organizzare arte, cultura contro. Di fondo poi c'è da dire che il teatro, anche adesso come prima, non è un elemento che contraddistingue i centri sociali nel loro rapportarsi all'esterno, perché lo è stato la musica. Il teatro, anche fuori, ha questa difficoltà di fondo: di essere una forma artistica che non si riproduce economicamente da sola, al contrario della musica, del cinema... e che perciò nei momenti di espansione, in momenti forti c'è un fermento vissuto da una minoranza e che poi arriva ad essere conosciuto, anche in ritardo. Io non ho vissuto il movimento dei cantinari negli anni Sessanta a Roma, ma sono convinto che mentre loro facevano le cose migliori nessuno li conosceva, o solo una élite, quando poi hanno finito di fare le cose interessanti tutti hanno cominciato a conoscerli. Questa è la mia impressione dalle cose che ho letto o mi hanno raccontato. Lo stesso nuovo teatro italiano della fine degli anni Settanta si è conosciuto negli anni Ottanta anche se poi gruppi come Gaia Scienza o Falso Movimento erano anni che avevano fatto i loro spettacoli migliori o avevano finito di farli. C'è di nuovo un momento di interesse verso il teatro soprattutto in provincia. Rispetto a ripartire a fare teatro, un po' rinunciando alle strade maestre dei maestri, questa cosa qua anche nei centri sociali vive, però certo, per la loro caratteristica di essere portati avanti da pochi, se c'è un momento di scontro è chiaro che quello che fa teatro avrà meno energie da dedicare al teatro.

Lella: Io, in proposito, penso che adesso si stanno raccogliendo i frutti dell'apertura del centro sociale a seminari, corsi, perché tutti i centri sociali quando hanno iniziato le prime occupazioni hanno aperto con palestra e lavoro sul corpo. E quindi questo è il risultato dopo anni, molto anche perché ci sono molte persone che non riescono a trovare un posto dove lavorare liberamente senza costrizioni. C'è il corso di teatro, di saltimbanchi, c'è chi va sui trampoli. Sono

tutte persone che hanno una gran voglia di far teatro, che non lo vogliono fare nei teatri e l'unico posto dove si sentono di poterlo fare, questo vale anche per me, è il centro sociale. Che questo poi comporta il fatto che tu non esci fuori, che tu non sei conosciuto, non è importante. Fare teatro in un centro sociale è un po' vivere il giorno. Non è solo il posto, ma è anche il linguaggio. Mi ricordo che dicevamo sempre: facciamo gli spettacoli al Forte, però abbiamo un pubblico che è eccezionale, non lo so come il pubblico esterno può reagire agli spettacoli nostri, perché le cose che racconti sono quelle che si vivono quelle persone che hai intorno.

Fabio: L'autoproduzione è, insieme all'autogestione, l'unico grosso contenuto uscito dai centri sociali. E, a prescindere dai centri, un artista che si vuole esprimere in maniera libera si deve autoprodurre. Perciò torniamo alla fatica che diceva Iago, anzi da questo punto di vista forse farlo in un contesto che comunque ti dà del calore attorno... Quello che puoi fare è cercare di creare un circuito in cui tu puoi produrre degli spettacoli, puoi distribuirli in maniera autonoma, arrivando a tirarci fuori da mangiare.

D.: *Tu e Anna invece quando e perché avete deciso di lavorare solo fra donne?*

Lella: In questo momento stiamo lavorando al Forte Prenestino. C'è un laboratorio di teatro che si chiama «Frange e» e sono tre anni che lavoriamo insieme. È un laboratorio di sole donne, abbiamo iniziato che eravamo in molte, ora siamo lavorando in sette. L'idea di lavorare solo tra donne è nata da un bisogno di conoscenza tra di noi, di conoscenza fisica, ma anche per dare valore a questo incontro tra donne. Si è fatta una ricerca sul lavorare insieme tra donne, cercando di evidenziare la diversità che c'è se si lavora in un gruppo misto o se si lavora in un gruppo di sole donne. Sono uscite cose interessanti, perché il lavoro solo tra donne comporta un'energia un po' diversa, particolare, che è un'energia anche un po' caotica per certi versi. Ci sono momenti di grande esaltazione del corpo, di grande esaltazione delle cose che si fanno e momenti veramente di non sentirsi niente, nessuna, perché queste sono le sensazioni che si provano normalmente, quotidianamente. Poi noi facciamo molto lavoro sul corpo ed è chiaro che rispecchia queste energie diverse.

Francesca Iovino, architetto, vive la sua vita di Sciatto sin dall'inizio dell'esperienza. Gli Sciatto nascono nel '90 durante l'occupazione della facoltà di Architettura a Roma La Sapienza. In questi anni di mi-

litanza, nell'arte del riuso degli scarti di questa città, hanno attraversato molti progetti dei centri sociali. Performance, installazioni e spettacoli, il loro obiettivo è il cambiamento della normale percezione della realtà. Il colloquio risale all'ottobre '97.

D.: *Quando ha avuto inizio la produzione degli Sciatto?*

R.: Abbiamo cominciato nel '90 subito dopo l'occupazione dell'università. Un gruppo di studenti di Architettura si è ritrovato a fare delle cose insieme, degli esami. La prima cosa che abbiamo fatto è stata nell'ottobre del '90. Siamo andati a Praga, in un festival internazionale dell'arte, dove erano stati invitati fondamentalmente il gruppo dei «grafo ribelli», quelli che durante l'occupazione facevano disegni, vignette, satira. A Praga abbiamo sigillato un rapporto e anche un'idea nel nostro operare, perché abbiamo avuto la possibilità di fare delle cose fichissime. C'è stato dato un vagone di un tram che girava per Praga e raccoglieva gente per questo giro panoramico. Del vagone, c'è stato detto, fatene quello che volete. Mentre gli altri tre gruppi – uno francese, uno ungherese, uno cecoslovacco dipingevano l'esterno del tram (i francesi usavano graffiti con le bombolette e facevano delle cose a pennello molto belle) – noi l'abbiamo colorato tutto di bianco con semplicemente il nostro simbolo e poi l'abbiamo addobbato dentro. Per cui tu potevi entrare dentro e non accorgerti di nulla, le sedie erano intonse, tutto pulito, però bastava che alzavi leggermente lo sguardo e vedevi che in tutta la copertura noi avevamo fatto un intrigo di tubi corrugati che ci eravamo portati da Roma: matasse enormi e tutti ci guardavano a Vienna come dei pazzi. Avevamo fatto questo intrigo per cui era come se fossero delle budella di animali e tu entravi dentro un animale. Avevamo fatto in modo che alcuni tubi uscissero dagli altoparlanti, li avevamo smontati e messi dentro questi tubi. Il tutto dipinto di rosso e, in fondo, nella parte opposta al guidatore, avevamo messo gomma piuma triturrata piena di vernice mista a sabbia, una cosa molto materica e poi avevamo dipinto la cabina di nero. Faceva un buon effetto. Piacque un casino a Christo, quello che impacchetta i monumenti. E siamo riusciti a partecipare a due festival. Uno era enorme ed era il festival ufficiale, organizzato da questi francesi dai quali ci siamo fatti dare tutto: vernici, gli abbiamo fregato di tutto. Abbiamo avuto a disposizione questo furgone che ci è venuto a prendere ci ha portato in uno sfascio di macchine dove ci siamo presi uno chassis di una Volkswagen. Poi con questo chassis abbiamo fatto una scultura, l'abbiamo portata al-

l'altro festival che era organizzato da alcuni compagni cecoslovacchi. Noi eramo stati invitati all'altro, quello ufficiale. Arrivati a Praga avevamo saputo di quest'altro festival e avevamo subito preso contatto con loro. Tutto è riuscito lì, lo chassis era divenuto una specie di crocifisso, l'abbiamo poggiato su una scalinata. C'era stato pochi mesi prima un attacco a Gaza, era dedicato alla Palestina. Abbiamo usato sempre tubi corrugati dipinti. Poi però abbiamo fatto un'azione, una performance improvvisata. C'era un altro gruppo di architettura che era venuto, che aveva fatto un allestimento con delle cose di tela bianca molto semplice. Soltanto che noi avevamo bevuto e avevamo molta vernice che ci era avanzata, abbiamo chiesto ma vi dispiace se noi sporchiamo un angolino delle vostre tele? Loro ci hanno risposto che potevamo farlo, e nel giro di un'oretta era tutto dipinto. Abbiamo coinvolto tutto il pubblico, e dato che non avevamo pennelli a quel punto erano le mani e i capelli o i vestiti, noi usavamo qualsiasi cosa e la gente era talmente presa che prendeva i secchi e chiedeva ma lo posso buttare? certo, non c'è problema, alla fine a secchiate.

D.: È stata la vostra prima esperienza?

R.: Prima c'era stato un lavoro con il Potlach, era stato il momento in cui eravamo tutti quanti insieme, eravamo in sette. Praticamente è iniziato il lavoro sull'estraneamento: creare una situazione di estraneamento in chi guarda trasformando uno spazio. Per l'appunto un tram tu lo puoi vedere tranquillamente come un normale vagone di un tram, mentre se alzi gli occhi improvvisamente tu ti accorgi di essere dentro un animale. Come dire è un salto che tu devi fare automaticamente, ti devi ritrovare in un'altra situazione. Lo facciamo sempre, ma per farti capire ti racconto il lavoro che abbiamo fatto all'interno centro sociale «Pirateria di Porta» quando facevamo il «Gioco del Drago». Si entrava in un corridoio dritto per dritto che ti portava inevitabilmente a sbattere al muro, proprio perché conoscendo il centro tu sei abituato a entrare dal cancello farlo tutto quanto e poi girare a sinistra, io improvvisamente ti cambio i percorsi, tu non sai più quanto è lungo dove ti trovi.

D.: Che senso ha questo?

R.: Il fatto che il tuo intervento ha un tempo limitato. Quando tu non ci sei più quello spazio torna ad essere come prima. Però tu, intanto, hai indicato delle possibilità di trasformazione! Fondamentalmente l'idea è quella di indicare delle possibili interpretazioni di uno

spazio o di una struttura in modo che questo, magari, stimoli la creazione di spazi differenti. Questo è un discorso anche riferito alla città in generale.

D.: La vostra costanza è di lavorare di volta in volta con centri sociali diversi, perché non siete mai entrati a far parte di un centro?

R.: Non abbiamo mai scelto di entrare dentro un centro, per quanto c'è stato più di uno che ce l'ha chiesto. Abbiamo sempre preferito collaborare, non soltanto facendo le nostre cose, ma organizzando delle iniziative. E il primo rapporto di lavoro fra virgolette è stato al festival dell'arte del '91. Così per il festival dell'arte, il progetto Majakovskij, «Il gioco del drago»...

D.: Avete un rapporto particolare di affinità con il Forte Prenestino o mi sbaglio?

R.: Sì, con il Forte c'è sempre stato un grosso legame e c'è tuttora. Tanto è vero che noi parteciperemo il prossimo 8 novembre, anche perché il posto è molto bello e con loro si lavora bene. Per noi la cosa fondamentale è stata quella di trovarci lì, di conoscere la gente, di parlare, di collaborare. Al Forte per un certo periodo abbiamo gestito la sala macchine insieme agli Avana (una cosa che c'è stata dal '95 al '97, ed era sai la stanzetta dopo il cinema in fondo, sotto). Una stanzetta che nessuno ha mai usato, facendo cose su installazioni video, noi ci occupavamo dell'allestimento e loro di tutta la parte video. Poi anche grossi rapporti con il «Break out» con cui abbiamo lavorato, a parte tre graffiti, ci siamo occupati degli allestimenti di iniziative; poi «Pirateria» con cui siamo particolarmente legati perché sono pirati; «Auro e Marco». A differenza degli altri centri sociali alla «Snia» siamo andati a fare uno spettacolo, purtroppo, anche se stavamo lì in continuazione a costruire tutta la scenografia, abbiamo fatto lì le prove. I rapporti con i compagni della «Snia» sono rapporti non facili. Noi abbiamo avuto grossi problemi per il fatto che portavamo la techno, grosse preoccupazioni, in continuazione discussioni. Tanto è vero che noi non riuscivamo mai a finire le scenografie, perché ogni tanto arrivava uno della «Snia» con il quale ci fermavamo e discussioni per ore, tutto a carattere macroscopico, massimi sistemi. Che cosa è la techno, perché si usa, poi i soliti pregiudizi sul fatto che chi sente la techno è un impasticcato. La loro preoccupazione era che noi portavamo un pubblico così allo spettacolo. È stato duro, noi glielo abbiamo detto alla loro assemblea.

D.: *Secondo te il rapporto diverso, particolare che si ha con un centro sociale dà la possibilità di dire che esiste una specificità del teatro fatto nei centri sociali?*

R.: No, perché semplicemente dipende cosa fai. Noi di solito abbiamo un'idea base su cui si lavora. E questa idea è legata non al centro sociale, ma all'iniziativa e a quello che è l'evento. Per farti un esempio del «Gioco del drago», tu lo facevi in più centri. Tra l'altro noi eravamo nell'organizzazione. Nel caso di «Pirateria di Porta» quell'allestimento lì era legato specificatamente allo spazio. Però «L'assalto alla Bastiglia» lo organizzammo perché era il 14 luglio e però si poteva fare anche in un altro posto e delle macchine simili noi le avevamo fatte tre anni prima a Testaccio. Il rapporto di collaborazione è innegabile, e poi è proprio che ti senti le persone vicine.

D.: *E questo rapporto di sintonia significa anche linguaggio in comune?*

R.: Ma non è una sintonia a priori, non perché quello che sta nel centro sociale ha i miei stessi interessi, anche se questo è capitato. Per farti un esempio c'è una persona che adesso è di Sciatto che è un compagno di «Pirateria di porto» e ha iniziato a lavorare con noi perché stava con noi al progetto Majakovskij. Però questo è un caso, di una persona che ha iniziato a collaborare con noi e che veniva da un centro sociale. In genere c'è una disponibilità a priori che alla «Snia» non c'è. Alla «Snia» in un momento d'alterco stupido uno ci ha detto: se voi continuate così io non vi faccio fare più lo spettacolo. Loro hanno questa cosa: che quello è il loro posto, il posto che loro stanno curando, ed è loro. A chi va gli si dà la possibilità di mettere su uno spettacolo, mentre invece negli altri centri questo discorso non c'è. Tu stai lavorando e stai mettendo su un'azione e la stai mettendo su lì. E se io sto costruendo la mia scenografia la gente passa, si interessa, c'è un rapporto, c'è uno scambio mentre invece alla «Snia» non c'è, tu vai fai lo spettacolo, poi arrivederci e grazie. Non è un comportamento da centro sociale. Lo spazio è splendido e loro non li capisco, vi vedo delle differenze ideologiche non da poco rispetto agli altri.

D.: *Rispetto alla techno però, perché usare un genere musicale già molto inflazionato?*

R.: Ultimamente c'è molto questa cosa di usare la techno anche in altri modi. Quello che vogliamo fare l'8 novembre al Forte è questo: la techno usata e vissuta in modi differenti da quelli del rave

classico, soprattutto quando le cose si autoggettizzano la cosa migliore è farle uscire dai canoni.

D.: *Che differenza c'è tra il pubblico nei centri sociali e quello fuori?*

R.: Abbiamo fatto cose anche fuori, non so se più o meno abbiamo avuto lo stesso pubblico, non le stesse persone. A Testaccio abbiamo fatto il panico perché queste macchine che erano molto grandi si muovevano in mezzo alla gente, c'erano anche signore in pelliccia, c'erano anche compagni o chi in qualche modo gravita in questi ambienti, la reazione era più o meno identica. Quando al Forte abbiamo fatto *L'assalto alla bastiglia* non mi posso dimenticare che la gente si è posizionata distante e noi dicevamo ma perché? e loro no, noi vi conosciamo. Ecco alla «Snia» la cosa positiva è che avevamo un pubblico eterogeneo.

Quando al mercato di S.Lorenzo abbiamo fatto *Urla di caccia* io me lo ricordo con terrore quel giorno perché noi eravamo dentro quei carrelli, ci eravamo lasciati per vedere solo la parte frontale, lateralmente noi non vedevamo niente. Questo faceva sì che quando siamo arrivati nel piazzale tra i banchi del mercato, lo spazio era stretto, in più c'era un sacco di gente spaparanzata per terra, e noi arrivavamo più veloci della luce. Mi ricordo che ad un certo punto mi sono ritrovata davanti uno che stava con le stampelle, mi ha preso un colpo, ho frenato ad una piuma. Il teatro che segna!

D.: *La tua prima affermazione, quando abbiamo iniziato a parlare è stata che gli Sciatto sono uno stile di vita. Ora ascoltandoti, vedendo le immagini, mi vengono in mente i Mutoid, riferimento un po' mediato dagli strumenti che voi usate; e l'altro riferimento diacronico è la vicinanza con l'essenza della commedia dell'arte. La strada e il mestiere: i due elementi fondanti. La strada per voi è una necessità e il mestiere è nell'arte della costruzione dei vostri materiali. Ti riconosci in queste due tradizioni?*

R.: Noi della commedia dell'arte ce lo diciamo spesso perché il legame è molto forte, soprattutto nella costruzione dell'azione e nell'uso dell'improvvisazione. Noi non abbiamo una coreografia, abbiamo dei percorsi, però poi è lasciato tutto all'istinto. L'ultimo spettacolo è più strutturato, ha una musica, ci sono degli attori, la costruzione è differente. Quando si scrive non vengono cose che hanno delle regole fisse, sarà stata la danza classica che me ne ha date troppe. Nelle nostre azioni l'improvvisazione è fondamentale. In que-

st'ultimo spettacolo (*Risalta bene sul bianco*, nda) si è cercato di dare dei movimenti che fossero fissi senza dare un organismo consequenziale, per cui i movimenti erano quelli poi però dopo ognuno li costruiva. Questo fa sì che ognuno deve capire che cosa sta interpretando. Noi lasciamo alcuni spazi per interagire. Con Paola e Sara, con tutto che era la prima volta che lavoravano con noi, la cosa è andata perfettamente perché loro hanno interagito, hanno dato tantissimi suggerimenti.

Strano che Marco (si riferisce al «Duca», nda) ti abbia detto che noi avevamo rapporto con i Mutoid, perché Marco è sempre stato un sostenitore del fatto che non avevamo niente con i Mutoid.

D.: *Se non ai Mutoid a chi guardate?*

R.: Nel caso i nostri riferimenti sono molto di più la Fura dels Baus e poi ce ne sono tantissimi altri in Olanda, in Francia che fanno azioni teatrali o azioni di strada con macchine. E poi alla fine il rapporto non è attore, ma attore-macchina. Molto più che con i Mutoid perché a me personalmente non mi piacciono. Li trovo bravissimi fanno delle macchine bellissime, ma ritengo che quello che loro fanno è fine a se stesso. Loro fanno semplicemente vedere cosa può fare la loro macchina, ma non costruiscono mai uno spettacolo, un'azione, loro non narrano. Mi fanno vedere le loro macchine, oppure mi fanno vedere il loro interagire con la macchina o con lo strumento, bravissimi però dopo? E tra l'altro riescono ad andare così per ore, questo mi fa rimanere allibita, perché io tutte le volte mi rompo.

Il legame con la città industriale c'è, perché facciamo un discorso sull'uso dello scarto, non però come trasformazione. Noi diciamo che se tu vedi una ruspa per i lavori in strada quella è già un animale, non serve prendere il pezzo della ruspa assemblarlo insieme ad altri pezzi riciclati e farne un animale, è già così come è un animale. Il nostro riutilizzo dello scarto è stato sul far riuscire fuori una nuova possibilità, un nuovo significato. Al festival dell'arte avevamo questa stanza di tortura domestica con gli elettrodomestici. Noi prima li avevamo presi a picconate e poi ridipinti di verdino da cucina anni Cinquanta. Però ogni elettrodomestico nascondeva qualcosa. Il frigorifero, con un sistema di carrucole, tu aprivi e si alzava e si abbassava una ghigliottina; dentro la lavatrice c'era un maglio affilato che ti veniva addosso e con un pedale di bicicletta tu lo potevi far girare. Quelli che erano materiali di scarto trovati al Forte li trasformavamo, ma non diventavano un'altra cosa. C'è questo grosso rapporto con la macchina inteso come legame per cui più che il corpo, c'è la macchina, ma perché è re-

almente l'oggetto estraniante. Se io sono dentro il carrello della spesa (come in *Urla di caccia*, nda) e sto roteando dentro, non mi si vede, compaio soltanto alla fine dell'azione, la gente resta stupita, come faceva quel carrello a muoversi? Io ero diventata macchina. Ero in qualche modo un animale, mi ero fusa con la macchina e poi però ne ero anche uscita fuori. Creare sempre questa duplicità. In *Risalta bene sul bianco* è differente perché i corpi diventano protagonisti soltanto che devono interagire con delle strutture, con delle macchine sceniche. All'inizio le Amazzoni sono dentro le vasche da bagno su ruote che hanno una parte segata e dietro di loro c'è una pedana che nella prima parte è piegata e poi si ribalta. Loro sono dentro questo strano cavallo, e quindi loro sono nella macchina, si agitano in quella, non escono mai in tutta la prima parte. Il corpo ha la sua parte, si devono scontrare con i bastoni, fanno un duello. Nella seconda parte i corpi sono parte del mucchio. Nel momento in cui c'è il corpo, interamente, non ci sono più le armi, ed è ricoperto d'argilla, diviene un magma di carne, non vedi un corpo distinto dall'altro. Queste cose sono legate al Living Theatre come alla Fura dels Baus.

Il rapporto diretto con il materiale in genere è fondamentale. Io dico sempre che ai miei calli ci tengo, mi piace pensare che prima la mia mano stava in questo modo (movimento di danza classica, nda) e adesso invece ho i miei calli. Perché mi piace prendere, sollevare, costruire con tutto che dopo anni che lo facciamo cominciamo a sentire il peso.

Il Gruppo d'Azione Margine Operativo nasce nel 1993 all'interno del Forte Prenestino di Roma. Parliamo con Alessandra Ferraro, componente del gruppo insieme a Pako Graziani (dic. '98).

D.: *Ci potresti raccontare il vostro rapporto con la scrittura? Siete tra i pochi gruppi, che abbiamo incontrato, ad elaborare anche a livello di scrittura la vostra poetica. Inoltre scrivete anche con le immagini...*

R.: I nostri spettacoli fino adesso sono partiti da un nucleo tematico collegato con una scrittura preesistente. Nell'ultimo spettacolo, su cui stiamo lavorando adesso, che si intitolerà *La Rivolta inizia come una passeggiata*, siamo partiti da *Hamletmaschine* di Heiner Müller. Prima era nata la voglia e la necessità di fare uno spettacolo sulle guerre, ci avevamo già lavorato in *Assalite crudeltà*. Però su un aspetto diverso inserendo la possibilità che l'uomo ha di trasformare la realtà, quindi l'elemento della rivolta. Nasce dalla volontà di fare

uno spettacolo positivo perché ce ne sono troppi chiusi su stessi, drammatici. Ci piaceva parlare d'utopia.

Si incomincia a parlare tra noi, si focalizza un nucleo tematico, poi non casualmente c'è l'aggancio ad un testo, forse perché ce l'avevi prima in testa. In questo caso abbiamo utilizzato un testo di Müller, un testo accusato di essere un testo chiuso, ma in realtà secondo noi aveva delle aperture. Noi iniziamo a lavorarci, a manipolarlo e non rimane nulla. Così inizia la prima fase di lavoro a «tavolino», cominciamo a mettere nel computer pezzi montandoli con altri testi, anche lontani, in questo caso ci serviti di Hakim Bey. Il tutto però è sempre riconducibile ad una direzione che abbiamo molto chiara. Dopo una prima stesura iniziamo il lavoro di sala, dove distruggiamo di nuovo tutto. Devi verificare tutto. C'è sempre questo rapporto continuo tra una scrittura a computer e una scrittura scenica. È una improvvisazione strutturata.

Noi scriviamo per presentare il nostro lavoro, per proporlo, poi però proprio perché il tempo della scrittura è più lento ci dà modo di soffermarci su dei processi che a volte non hai ben chiari. È fondamentale fermarsi. C'è servito molto anche spiegare il fatto dell'auto-produzione o la scelta di lavorare in un centro sociale a chi non conosce queste realtà. Noi facciamo sempre delle videopresentazioni dei nostri lavori. Infatti l'altro grande amore è il video che soprattutto da due anni a questa parte corre parallelo al teatro. Dal '93 l'abbiamo sempre utilizzato, non come semplice riproduzione dello spettacolo, ma con la consapevolezza di stare ad utilizzare un altro mezzo. È un altro modo per pensare gli spettacoli. Abbiamo così prodotto delle cose cartacee e delle cose elettroniche.

D.: *Che relazioni ci sono con le altre componenti di uno spettacolo: la musica, lo spazio scenico...*

R.: Molto importante è per noi l'installazione scenica all'interno della quale ci muoviamo. In *Clint* c'era lo spettatore all'interno di uno spazio modificato, si entrava sin da subito in un'atmosfera. Nell'*Esodo* c'era da subito l'elemento della plastica, con un grande palco, scale. In questo caso il testo di Artaud e il materiale interagivano. L'installazione scenica nasce quasi assieme alla scelta dei testi. Capita, a volte, che nasca prima forse perché è più facile o perché lavoriamo molto con le immagini che vanno pian piano concretizzandosi. In quest'ultimo spettacolo abbiamo una scena creata da fili trasparenti. Noi siamo già in scena quando il pubblico entra nella sala e Riccardo metterà musica dal vivo con dei piatti e il computer. Questi fili han-

no una doppia valenza: sorreggono degli oggetti e costruiscono uno spazio all'interno del quale noi ci incastriamo, sotto del quale passiamo. Il tutto con vari significati simbolici. Per dire questa idea è uscita mentre lavoravamo, poi il confronto con la prassi ci ha fatto capire magari a che altezza dovevamo metterli ecc.

D.: *Qual è il rapporto con tutta la fase di preparazione allo spettacolo, vi è un metodo in particolare che seguite?*

R.: Contemporaneamente al lavoro dello spettacolo noi continuiamo a studiare. Io faccio danza, Pasquale fa yoga. È un allenamento che facciamo sempre anche con altre persone, perché lavorare in due, anche se è bello, può divenire una chiusura. Il pericolo in due è di proporre un training sempre uguale. Inoltre noi proveniamo da esperienze di Terzo Teatro dove il training rischia di divenire stereotipato. Noi abbiamo toccato la forza di quel lavoro, ma anche i limiti. Per questo abbiamo scelto di fare laboratori, stages con altre persone.

D.: *All'interno del centro sociale?*

R.: Molto all'interno del centro sociale, ma anche fuori quando arrivano delle cose interessanti a Roma. All'interno del Forte c'è un corso di danza che esiste da anni, e poi organizziamo stages o seminari con persone che ci interessano. Molto più sul corpo, sulla danza, teatro-danza. Il discorso dell'autoformazione è molto importante per noi. Questi due livelli sono sempre presenti nell'autoformazione: chiamare persone dall'esterno a prezzi accessibili, dare la possibilità di avere scambi con altre esperienze. Chiaramente noi scegliamo tra le tante proposte che ci arrivano quelle che reputiamo di qualità.

Per quanto riguarda il lavoro di sala tra noi due è ovvio che facciamo riscaldamento prima di iniziare. Però diciamo che non c'è un training staccato dallo spettacolo. Per esempio per questo spettacolo dovevo passare sotto questi fili, ed è chiaro che questo mi fa utilizzare tutta una serie di muscoli, ti scaldi, ma contemporaneamente mi rafforza in quello che devo fare. Io penso che si può crescere in molti modi, così come ci sono i teatri. Noi abbiamo scelto questa che è una direzione. Noi abbiamo preso dal Terzo Teatro, ma cerchiamo una nostra strada.

D.: *Secondo te può esistere una specificità del teatro dei centri sociali?*

R.: Al Forte qualcosa c'è. Non tanto nelle metodologie di lavoro

per gli spettacoli, neanche negli spettacoli, che sono tra loro molto diversi. L'elemento che accomuna sono i livelli su cui si lavora. Sicuramente la modalità dell'autoprodurre che significa avere anche dei ruoli diversi che sono molto più sfumati e meno settorializzati rispetto all'industria culturale. Non c'è il tecnico, il regista e comunque tutti sono in grado di fare tutta una serie di cose. Ed è un dato di concretezza grossa. Contemporaneamente il dato che ti accomuna è l'aver deciso di lavorare su più aspetti: non solo autoprodurre i propri spettacoli, ma gestire anche degli spazi teatrali lavorando anche sull'ospitalità. In genere una cosa difficile da realizzare, visto che non c'è un ministero che protegge i giovani gruppi e quindi quando uno riesce ad avere un minimo finanziamento si difende con i denti. Sicuramente non siamo gli unici in Italia. Però possiamo dire che al Forte tutti i gruppi lavorano su questo discorso dell'ospitalità e sulla creazione di eventi. Spesso ci mettiamo in rete per fare delle serate dove ci sono performance, ed ognuno dà un pezzetto di sé. Al Forte riusciamo a lavorare tutti insieme. L'altra particolarità grossa del Forte è che c'è un senso di internità, che non significa sono dentro e non voglio andare fuori, anzi! ma una cosa che crea forza perché ti senti all'interno di un processo grosso, collettivo. Noi siamo molto felici dei gruppi che si appoggiano al centro sociale perché non hanno uno spazio fuori, ma è interessante sottolineare che ci sono gruppi che sono nati all'interno del centro sociale e che sono addentro alle piccole o grandi problematiche della vita quotidiana del centro. È una particolarità rispetto a altri centri che ospitano o danno disponibilità degli spazi. Intendiamoci, è già tantissimo fornire degli spazi, visto quanto costa affittarli. Ieri per dirti è venuto un ragazzo di Rieti a proporre uno spettacolo e parlando è uscito fuori che sono in tre e provano in una casa.

Il filo conduttore del progetto Artaud era la connessione tra arte e vita e arte e necessità. Un'arte che fosse in connessione con una comunità non chiusa in se stessa, che riesca ad incidere. Non dico che con l'arte si può fare una rivoluzione, ma tentare di trasformare o di mostrare delle possibilità penso sia già una grossa cosa. E ci sembra, senza essere presuntuosi, che in questi anni un minimo è successo. Il Forte è un po' un villaggio, è chiaro che questo ti aiuta a non perdere la direzione, a tirar forza sui contenuti, sui linguaggi, sulla sperimentazione che stai facendo. Abbiamo avuto delle risposte, basta pensare che all'inizio era durissimo fare teatro negli spazi occupati, la gente passava davanti o c'era rumore durante gli spettacoli. Il bello è proprio il pubblico che è variegatissimo e non è lo stesso del circuito

ufficiale. Negli spettacoli all'aperto vengono fino a cinquecento persone, nella sala più di centoventi non ci stanno. È bello perché c'è la signora di Centocelle, c'è il punkettone, ed è duro perché è gente che se non gli piace lo spettacolo se ne va, te lo dice dopo, non c'è la convenzione che si applaude comunque alla fine. È una cosa molto vitale. Questo non significa no ai teatri o no ai festival, noi siamo i primi ad andarci, ma significa contemporaneamente investire energie sui luoghi non deputati al teatro. Non si capisce, altrimenti, perché in Italia c'è una percentuale così bassa, del due per cento, di gente che va a teatro: perché non è un luogo dove una comunità si riconosce. Il teatro in alcune epoche storiche era necessario per elaborare tutta una serie di problematiche alla società. È più difficile lavorare in spazi abbandonati, nelle strade o nei centri sociali, però c'è un ritorno grosso d'energie. Almeno per me assume senso nel farlo. Da tutto questo è nata anche l'idea di lavorare anche nelle scuole. Fare cioè dei laboratori all'interno delle scuole vicine al Forte. Il teatro usato quindi anche come strumento per interagire con il territorio.