

Francesca Bracci  
MEMORIA, IDENTITÀ E SAPIENZA \*

È capitato, ricercando materiale per questo studio sulle attività teatrali nei centri sociali, di evidenziare una grossa lacuna teorica su ciò che sta accadendo nel panorama teatrale «sperimentale» odierno. La fase di stallo, che molti si affannano a sottolineare, sconta nello stesso tempo una miopia anche su quel poco che pur si muove. Tra i lavori consultati, un articolo di Luciano Meldolesi sul sistema delle residenze regionali colpisce particolarmente a partire dalla descrizione che ne fa. Scrive infatti Meldolesi: «Naturalmente in questi strani luoghi (si riferisce ai teatri trasformati in residenze, *nda*) sono presenti tutte le arti sceniche: prosa, musica e danza. In alcuni potremmo imbatterci anche nelle arti visive. Le residenze quindi sono spazi aperti, vissuti in tutte le ore del giorno, luoghi di lavoro, luoghi di conoscenza, ma anche luoghi di sosta, di discussione, di creazione e approfondimento»<sup>1</sup>. Meldolesi continua affermando che una residen-

\* Questo lavoro è la riflessione conclusiva di una tesi di laurea dal titolo *Il teatro nei centri sociali: analisi della produzione teatrale e dei percorsi di ricerca*, discussa presso la facoltà di Lettere dell'Università di Roma «La Sapienza», relatore il prof. Roberto Ciancarelli, nell'aprile del 1999.

<sup>1</sup> L. Meldolesi, *Quelle strane Residenze*, in «Colpo di scena», bimestrale, n.1, febbraio/marzo, 1999. Con il sistema delle residenze, un ente pubblico territoriale, come la Regione Lazio, dà uno scossone alla stagnazione artistica presente nel suo territorio e prosegue quel lavoro di decentramento discusso da molti anni. Nell'articolo di Meldolesi, che ha contribuito con altri a ideare e realizzare il sistema delle residenze, si sottolinea come la Regione Lazio abbia già emesso un bando per progetti presentati dagli stessi gruppi di danza, musica e prosa. Le regioni forniranno il denaro, i comuni gli spazi e le compagnie le energie. Anche se l'argomento è vasto, registriamo comunque un timore. Scrive infatti Di Marca in un recente libro: «L'unica vera novità sono le cosiddette residenze, peraltro apparentemente "aperte" a tutto e a tutti, e quindi "ambigue" dal nostro punto di vista, senza contare le impervie pastoie burocratico-localistico-partitiche entro cui dovranno operare», da P. Di Marca, *Tra memoria e presente*, Roma, Artemide edizioni, 1998, p. 14.

«Teatro e Storia» Annali 7 XV(2000)

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

za, «a differenza di un teatro come siamo abituati a conoscerlo, non cerca spettatori, ma persone con cui fare un percorso in comune, cerca complici»<sup>2</sup>. Quello che viene descritto è quanto di più vero e scontato ci sia e sottende un'idea di teatro che dovrebbe essere la norma e che invece, per esserlo, deve essere sancita da leggi. Ma il paradosso è ancor più palese se pensiamo che, nelle nostre città, luoghi del genere esistono e sono la prova tangibile, con tutti i loro limiti, che queste possibilità, di teatro e di società, non sono così illusorie. Ci riferiamo ai centri sociali come spazi laboratori, dove l'interattività, la contaminazione tra generi e arti, rappresentano la quotidianità dell'agire. Laboratori di grafica, sale di registrazione, laboratori di danza o di acrobatica, cinema e laboratori video: gli spazi all'interno dei centri vengono ritagliati da uno specifico creativo senza, però, che si dimentichi il generale. Può capitare che chi guida un laboratorio lo si ritrovi la sera successiva a lavorare nella cucina del centro, o a preparare le luci per lo spettacolo. Questi luoghi non nascono con tali prerogative, ma con il passare degli anni hanno raggiunto un modo articolato di esprimersi e di essere protagonisti nella vita sociale. Recuperando la riflessione sulle modalità in cui nasce e cresce l'esigenza di fare teatro all'interno dei centri, oggi non si può che ribadire un nodo fondamentale: la centralità del corpo dell'attore, in una riappropriazione dell'agire e del pensare autonomi che rappresentano il paradigma di una possibilità diversa di vivere. Il corpo non nella centralità compositiva, ma nel suo svelare *hic et nunc* la sua fisicità. Dalle tradizioni dei teatri di strada, alle ricerche sulle contaminazioni, alle esperienze di straniamento negli spazi metropolitani, questi modi di «agire» eterogenei tra loro restituiscono in ogni caso un senso del corpo identitario, come identitario è lo spazio-corpo centro sociale.

Il tentativo di molti gruppi di ricercare nuovi linguaggi cresce e si sviluppa in una microsocietà, il centro sociale, dove la poesia, l'immaginazione, la cultura non vivono scollegate da un ambiente. Per questo si è sottolineato come nel «corpo» centro sociale si inserisce e si ristruttura al suo interno l'idea della *polis*, di uno spazio dove lo spettatore viene ad assumere un ruolo non passivo ma attivo di cittadino interno al mondo dell'attore e dello spettacolo. La diversità di fare e vedere teatro in un centro sociale sta proprio nel prima e, soprattutto, nel dopo, nell'incontro di una comunità con il proprio

<sup>2</sup> Cfr. nota 1.

modo di esprimersi, e che si riconosce in quello che vede. Il rapporto, a volte conflittuale, tra il singolo e il gruppo, è tra questo e la città, diviene materiale narrativo, per esempio, nella produzione dei centri sociali milanesi di *Randagi*: lo spettacolo del '94 con la regia di Gianluigi Gherzi e Roberto Corona. La separazione, l'autoconoscenza dell'io in rapporto alle proprie differenze, sono temi che, con sfumature liriche, emergono in uno spettacolo come *Ali*, del gruppo romano Impronte. Transitare negli eventi, trasformarsi perdendo la memoria e l'utopia scegliendo il territorio dell'estremo, è la condizione di ricerca del gruppo fiorentino «Kinkaleri». Le contraddizioni tra l'orrore delle guerre, l'ignominia di chi posa sorridente vicino a corpi massacrati e le montagne di cibo delle ricche civiltà esploderanno in vomito torrenziale, in una commistione crescente e consapevole di linguaggi e codici, in *Clint and the shocking vomit* ('97), del romano Margine Operativo. Gruppo nato nel '93, all'interno del Forte Prenestino, ormai punto di riferimento a livello nazionale per il percorso intrapreso artisticamente e anche nell'organizzazione e nella promozione di rassegne.

Quando non è narrativamente esplicita, la rappresentazione di sé si sostanzia nel corso dell'evento teatrale, nel rapporto tra performer e spettatori, attraverso un'organicità che cerca di uscire all'esterno scegliendo talvolta i luoghi e i tempi della festa. Sempre più spesso i cortei dei centri invadono le vie delle città realizzando non solo nuove sonorità, ma anche performance e spettacoli di strada. Il tempo metropolitano è uno spazio da ridefinire, da invadere, nel quale la festa o «il gioco del movimento è un'esperienza vissuta, non un'appendice o una semplice simulazione della vita stessa, è la parte in cui la dimensione teatrale, figurativa, del carnevale si fa più incisiva. L'esistenza mutante ci porta nello spazio in cui ogni corpo non è mera rappresentazione della differenza, ma la manifestazione di un'alterità che emerge dal sottosuolo urbano»<sup>3</sup>. Un dibattito sul significato odierno di teatro politico scavalca, in questo modo, il didascalismo o il propagandismo: è politico il modo di farlo, di viverlo, è politica la scelta che viene «prima». A ciò si aggiungono elementi che riguardano più da vicino l'aspetto linguistico: la politicità implicita nella capacità di costruzione di uno spazio teatrale che stravolge i normali canoni del guardare; l'irrompere nella normalità cittadina di eventi performativi che mostrano modalità diverse allo spettatore, invitato

<sup>3</sup> A. Tiddi, *Il cerchio e la saetta*, Genova, Costa & Nolan, 1997, p. 89.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

a sperimentare vari modi di interagire con gli spazi circostanti. È in questo senso che il produrre, e anche il distribuire, gli spettacoli in modo del tutto autonomo assume un valore di «linguaggio». Considerare, quindi, l'autoproduzione una poetica cambia la visione di un'esperienza che, pur presentando in alcuni casi carenze dal punto di vista formale, troppo spesso viene sottovalutata dagli addetti ai lavori. Trent'anni fa Umberto Eco, a proposito dei nuovi linguaggi usati dai movimenti di contestazione, si meravigliava del fatto che «quella cultura alta che capiva benissimo il linguaggio del soggetto diviso quando era parlato in laboratorio, non lo capisce più quando lo ritrova parlato dalla massa»<sup>4</sup>. Le pratiche di sovversione linguistica, uscite dai laboratori e senza la loro aura, divennero modello di prassi esistenziale per i movimenti. Il superamento e l'annullamento dell'arte nel vivere è il filo robusto d'ereditarietà che sotterraneamente parte dal futurismo, si lega con il movimento Dada, riaffiora con il surrealismo, fino a palesarsi con il situazionismo. La generazione odierna recupera questo patrimonio, spesso anche inconsapevolmente, e lo ipostatizza nella costruzione di spazi. Nonostante sia nata già nel dominio dell'informatica e di un progresso diffuso permane e si acutizza il processo dell'incertezza verso il futuro. Incertezza e precarietà che in passato aveva prodotto un conflitto diffuso in cui trovava humus e slancio una creatività trasversale politicizzata.

Il sottrarre l'idea del fare teatro alla pura consumazione di una serata riconquistando una forte spinta etica, permette di ribadire il confronto con la situazione italiana degli anni Sessanta. Quello che allora fu definito «Teatro Nuovo», e che produsse una nuova generazione di linguaggi, metteva al centro l'attore e lo spettatore come coautori respingendo l'idea dello spettacolo come mero consumo. Questo paragone non presuppone di certo un merito in sé, nella portata e nel valore. Di ciò si è consapevoli. Il filo seguito, che si intende ribadire, è la forte spinta etica che riemerge da queste esperienze.

La grossa difficoltà è la labilità delle tracce che i centri sociali lasciano al fine di ricostruirne una mappa, così come la difficoltà di determinarne i caratteri comuni. Si sono più volte riscontrate l'eterogeneità e la frammentarietà degli approcci e delle prospettive alle occupazioni degli spazi. Nella stessa misura non è agevole attribuire un si-

<sup>4</sup> U. Eco, *Come parlano i «nuovi barbari». C'è un'altra lingua: l'italo-indiano*, in «L'Espresso», 10 Aprile 1977, poi in C. Salaris, *Il movimento del Settantesimo*, Bertolo, AAA Edizioni, 1997, p. 18.

gnificato finito all'esperienza che in questi anni alcuni giovani artisti hanno intrapreso all'interno dei centri occupati. Il discorso è diverso se spostiamo l'attenzione sulle potenzialità e, quindi, sugli effetti che queste potrebbero assumere nel panorama nazionale.

Per la ricostruzione di uno spaccato, di vita e di storia, del teatro nei centri sociali, si è costretti a far ricorso alle fonti più diversificate. Partendo dal generale, da come si raccontano e si vedono gli occupanti dei centri, si è arrivati a quanti vi svolgono attività teatrale. Le modalità di produzione e distribuzione degli spettacoli seguono i tempi della crescita e della volontà di «offrire» un'idea, un'espressione sulla realtà anche nei casi più poetici. C'è sempre un margine di scambio nelle serate che si protraggono sino a notte fonda e che vedono alternarsi concerti e spettacoli, in un pellegrinare di gente che vaga da un'emozione all'altra; serate che hanno quasi sempre un filo conduttore, un tema o un obiettivo da raggiungere. Gli incassi delle iniziative che, per dichiarata scelta politica, non seguono le leggi della Siae, rientrano subito in circolo per la costruzione di nuovi eventi. Quel «contratto imperfetto»<sup>5</sup> ci ha portato a distinguere tra i gruppi che utilizzano gli spazi, ma che condividono solo in parte la vita dei centri, e i gruppi che nascono all'interno dei centri come espressione di quella cultura. Realtà dalle quali partire per ricercare le differenze o i punti in comune di un fare teatro. Ecco l'esperienza di un gruppo come Piano Minore di Pisa che, parallelamente alla propria ricerca, realizza un'esperienza nel carcere. Se, come è riportato dai quotidiani, alcune mamme di una scuola di Milano, durante il periodo dello sgombero, hanno paura della vicinanza del «Leoncavallo», succede anche che un centro sociale come il «Forte Prenestino» di Roma entra con i suoi laboratori nella tradizionale didattica di una scuola media alla ricerca del territorio e del passato. A Bologna c'è una struttura di servizio gestita in maggioranza dagli studenti del DAMS: il Teatro Polivalente Occupato. E le velleità in loro non mancano se, quando si va, ci si imbatte nel «saggio» finale di un laboratorio che vuole coniugare l'immagine pittorica all'espressione corporea, Piero Della

<sup>5</sup> «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». Intervista a Gianluigi Gherzi (10-1-'98).

Francesca e Marsilio Ficino alla poesia. Stefano Filippi, che ha condotto questo esperimento, è un livornese, laureato in storia dell'arte, che collabora parallelamente con il Teatro Polivalente Occupato di Bologna e l'«ex Snia Viscosa» di Roma. Per tutto il '97 nella «Snia» si è vista l'animazione serale con laboratori e spettacoli di un operatore anch'esso livornese, Michelangelo Ricci, che unisce la toscaneità alla genialità registica e di convolgimento. Da Firenze il gruppo del «C.P.A.» Kinkaleri ha viaggiato per tutta Europa è considerato, anche dalla critica, uno dei pochi gruppi in grado di rappresentare la nuova «renaissance» della ricerca italiana. Kinkaleri rivendica di lavorare all'interno del centro e di dividerne l'autogestione.

Al primo posto per la raccolta dei dati, vi è comunque soprattutto l'incontro. Non si capiscono, infatti, le realtà se non si vedono. Non si possono comprendere le enormi difficoltà di molti centri sociali del Sud: dove al primo posto esistono le necessità di sopravvivenza, piuttosto che le attività creative e artistiche in genere. Eppure, anche dalle piccole esperienze, si può rilevare quanto grandi possano essere i potenziali serbatoi di cultura e radici. Del resto, molti di coloro che fanno teatro nei centri del Nord provengono dal Sud, emigrati per studiare o per lavorare. Proviene dall'accademia Maurizio Mistretta, che lavora al «Macchia Nera» di Pisa; mentre dall'esperienza dei villaggi turistici giunge Sergio Longobardi, in azione al «D.A.M.M.» di Napoli, producendo contemporaneamente spettacoli per l'Ente Teatrale Italiano. Fa il collaudatore di bombole d'ossigeno Giorgio Simbola, del Nuovo Teatrino Comunista, che vive nelle case di via del Lazzaretto a Bologna, quelle assegnate dopo lo sgombero delle case occupate di via del Pratello, riproducendo dai suoni cupi e metallici delle bombole i canti e i suoni della sua gente sulle montagne sarde. Il teatro, in queste case, nasce da una ritrovata socialità di chi la sera li va a trovare. Nello spirito degli stessi teatranti - pionieri nei territori delle prime occupazioni, che concepivano il teatro e la musica come incontro e scambio di comunità - i componenti di questo gruppo lanciano un grido d'allarme per ciò che potrebbero diventare i centri sociali a Bologna: dei semplici locali alternativi. E in alcune situazioni bolognesi, come anche in altre città, il rischio è molto di più di un timore.

Non si deve dimenticare l'apporto che molte compagnie, o gruppi noti nel panorama teatrale, hanno dato a giovani o vecchie situazioni. Ed è ancora più interessante rilevare come in molti colloqui rimanga una traccia positiva dello scambio avvenuto. A Roma molti ricordano quell'intero mese di novembre '97 in cui Judith Malina ven-

ne ospitata alla «Snia Viscosa» e come sia stato fondamentale il suo apporto per la crescita del giovane spazio autogestito. Nella stessa «Snia» il festival internazionale di danza Butoh giapponese ha permesso di far conoscere attraverso i laboratori di sperimentazione la rivoluzionarietà di queste forme. Ma il luogo che senz'altro ha visto concentrarsi il maggior numero di situazioni storiche a livello teatrale è stato il «Leoncavallo». E non è un caso se, in occasione degli interventi delle forze dell'ordine, molti artisti che hanno mosso i primi passi in quello spazio occupato hanno subito manifestato la loro solidarietà. Importante è stato l'apporto che Leo de Berardinis ha dato alla «Fabbrica» occupata di Bologna, uno spazio ora raso al suolo dopo lo sgombero. C'è chi di giorno fa il muratore e la sera l'attore, molti sono gli studenti universitari. Si tratta di una collettività estranea e sfuggente alle statistiche, spesso disorganica, introversa o estremamente generosa, culturalmente nomade e socialmente precaria, in ogni caso però solidale e coesa verso l'esterno.

È così che, nell'approfondire i motivi della scelta di lavorare in uno spazio già fortemente denotato, si può tornare, in un gioco di rimandi non casuali, al generale: al significato profondo del centro sociale nella geografia della città. Sfidando le tante vulgate, che anche negli stessi ambienti dei centri girano e che riducono il fenomeno teatrale a mero dilettantismo lontano da ogni cognizione tecnica e scientifica, è stata fatta emergere una realtà tutt'altro che marginale. L'attività all'interno dei centri o di chi ad essi si rivolge diviene un'isola dove riprendere fiato dalle strettoie soffocanti del circuito commerciale. Vanno seguite le tracce lasciate nei volantini di convocazione ad un evento, ascoltati gli attori e chi vi ruota attorno, condivisi i loro ricordi, vissuti gli spettacoli. Poi all'interno degli *infoshop* dei centri per ricercare dibattiti sulle riviste del «movimento». Persino le immagini murali che caratterizzano questi luoghi rivelano elementi importanti per ciò che concerne la centralità del corpo all'interno di quella che da alcuni è definita cultura *overground*.

In ogni caso, però, si avverte la mancanza di una riflessione complessiva su ciò che sta avvenendo a livello espressivo nei luoghi occupati. E ciò, salvo rare eccezioni, riguarda anche le prospettive di un fare arte connotato in modo specifico e «altro». Il problema è avvertito dagli stessi protagonisti, che danno differenti risposte: c'è chi nega che all'interno dei centri ci sia o ci sia stato del movimento culturale, e chi invece cerca di far tesoro di quello che c'è e tenta un collegamento tra le varie esperienze. Per esempio, tra Roma e Milano, si è cercato in passato un collegamento che andasse al di là del sempli-

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

ce scambio di spettacoli. Il «Forte Prenestino» ha rappresentato spesso il fulcro di un dibattito incentrato sullo specifico artistico di autoproduzioni espressione di una concezione più ampia del vivere la politica attraverso assemblee e dibattiti che hanno visto la partecipazione anche di altri centri, come per esempio il «D.A.M.M.» di Napoli, con Sergio Longobardi, o la giovane situazione di Cosenza, il «Filo Rosso». Bologna è il centro di raccordo per molti che svolgono attività teatrali in centri sociali toscani o del Nord Est, così come Padova. Sono tutti tentativi di creare, nelle varie differenze, un percorso in comune, ed anche per questo è nata, all'interno del «Forte», l'Agenzia per l'autoproduzione. A Milano, che pur vede da anni svilupparsi situazioni stabili come quella di Giulio Astengo, non vi è la stessa percezione di internità, che è invece del Forte Prenestino. Lo testimonia infatti l'esperienza importante di «Senza Sipario» che, dalle rassegne agli spettacoli, ha sempre visto apporti di registi esterni. E così è avvenuto con le rassegne, in cui, alla presenza di giovani gruppi di ricerca, non si accompagna una riflessione su ciò che sta succedendo all'interno. La questione sarebbe irrilevante se non evidenziasse un vuoto di approfondimento sui propri linguaggi e sulle reali potenzialità dei centri come laboratori territoriali. La questione non cambia se si considerano i luoghi occupati che hanno connotato teatralmente il posto, o sono addirittura gestiti dagli stessi artisti. Parigi ne è un esempio; ma, per rimanere nei centri italiani che lavorano nello specifico teatrale, risulta difficile che essi percorrano una strada veramente innovativa e radicale dal punto di vista linguistico.

Il vuoto delle fonti bibliografiche, quindi, rappresenta tutt'altro che una semplice mancanza di materiali ma è il paradigma del rapporto sbilanciato tra memoria e identità, in territori fortemente caratterizzati nel passato da una storia lunga e intensa. Nel percorso sinora delineato salta all'occhio un punto che vale la pena di riprendere e sottolineare: la cesura con il passato prossimo, di cui si riconosce la continuità di identità politica, ma si ignora quella più strettamente artistica. Alcuni gruppi poco ricordano o sanno del passato culturale del movimento. Non è rimasta traccia consapevole dei numerosi collettivi teatrali che affollavano il movimento alla fine degli anni Settanta, tranne di quelli che, pur essendo stati di rottura, hanno poi «istituzionalizzato» il loro percorso. Alla domanda intesa a chiarire a quale tradizione teatrale si riferissero, i gruppi interni ai centri rispondono più o meno unanimemente: il loro riferimento sembrano essere le grandi tradizioni teatrali occidentali, alcuni eretici del teatro e alcune esperienze di teatro comunitario. È fuor di dubbio che si è

verificata una progressiva perdita di memoria collettiva, le cui cause sono da ricercare nelle fughe generazionali e negli stravolgimenti politici che negli anni Ottanta molti hanno subito. Quella che Raimondo Guarino definisce «frattura nella relazione attuale tra teatro e tempo storico»<sup>6</sup> incombe anche nel movimento antagonista e non è frutto di ignoranza tout court. Il misconoscimento nella cultura dei teatranti va di pari passo con la frammentazione e con l'arretramento della progettualità politica vissuta dai centri. Così come l'esplosione delle attività artistiche nella prima metà degli anni Novanta è andata di pari passo con l'uscita dall'invisibilità ed il rafforzarsi del radicamento nella società.

È impensabile scindere le radici da cui nascono questi luoghi e le attività che vi si svolgono. Ne sono esempio le eccezioni, che pur ci sono. Infatti i centri sociali che più si avvicinano ad un'idea di grosso laboratorio politico-culturale presentano tentativi riusciti di ricerca interna, come per esempio il «Forte Prenestino» a Roma.

Nonostante la discontinuità nei percorsi, negli stili, e più specificamente, nei linguaggi, permane invece un elemento ereditato, fonte d'identità: la capacità organizzativa, capacità che diviene sapienza nel fare, nel creare spazi non solo di resistenza, ma anche di possibilità di sperimentare e di rilanciare. Quando coltivato, questo sapere ha dato vita a spazi, seppur effimeri, di autonomia in ambito sociale, politico e artistico. Da Milano a Roma, il comune denominatore è il ruolo poetico che viene ad assumere l'invenzione di nuovi territori. La mobilità dello spazio della messinscena, il suo farsi e adattarsi ad ogni situazione rendono diverso anche il rapporto tra attori e spettatori. Alcuni gruppi vanno anche oltre nella ricerca sullo spazio scenico, rivelando possibilità inaspettate dei materiali e dei luoghi nei quali agiscono per una serata.

Si può concludere con un'immagine vissuta in una serata del dicembre novantotto in un centro sociale romano. Tra la gente che si accalcava, girava tranquillamente Pina Bausch. In cerca di nuove sonorità per il suo prossimo spettacolo e visitando i tanti non-luoghi della città di Roma, la nota artista internazionale si era imbattuta in un centro sociale, un luogo carico di segni di tradizioni possibili, e ne era rimasta entusiasta.

La vera sfida di questi luoghi è la possibilità di parlare al futuro.

<sup>6</sup> R. Guarino, *Nuovi teatri, nuova eloquenza*, in «Teatro e Storia», Annali 4, XII (1997), p. 371.

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.