

ISSN 2037-3147

€ 8,00

Laminarie editrice

Ampio raggio

Esperienze d'arte e di politica

Numero uno

Luglio 2010

Fare. Pensare. Per una giovane rivista

Massimo Marino → pag. 12

Tentativo di una museografia sintetica

Yoshiaki Nishino → pag. 14

Il teatro tra le rocce

Laminarie → pag. 21

(((Conversazione

Pedagogia dell'esperienza

con Luigi Monti e Luca Lambertini → pag. 27

(((Incontri

Teletorre 19

Intervista a Gabriele Grandi → pag. 42

Esiste ancora la critica militante?

Alfonso Berardinelli → pag. 50

(((Il racconto

Come da catasto, ovvero cambio di destinazione d'uso

Susanna Stigler → pag. 55

(((La recensione

L'uomo che verrà e La bocca del Lupo

Giancarlo Gaeta → pag. 62

(((Una striscia

Little Nemo

Federico Zanettin → pag. 67

ampio raggio
esperienze d'arte
e di politica
numero

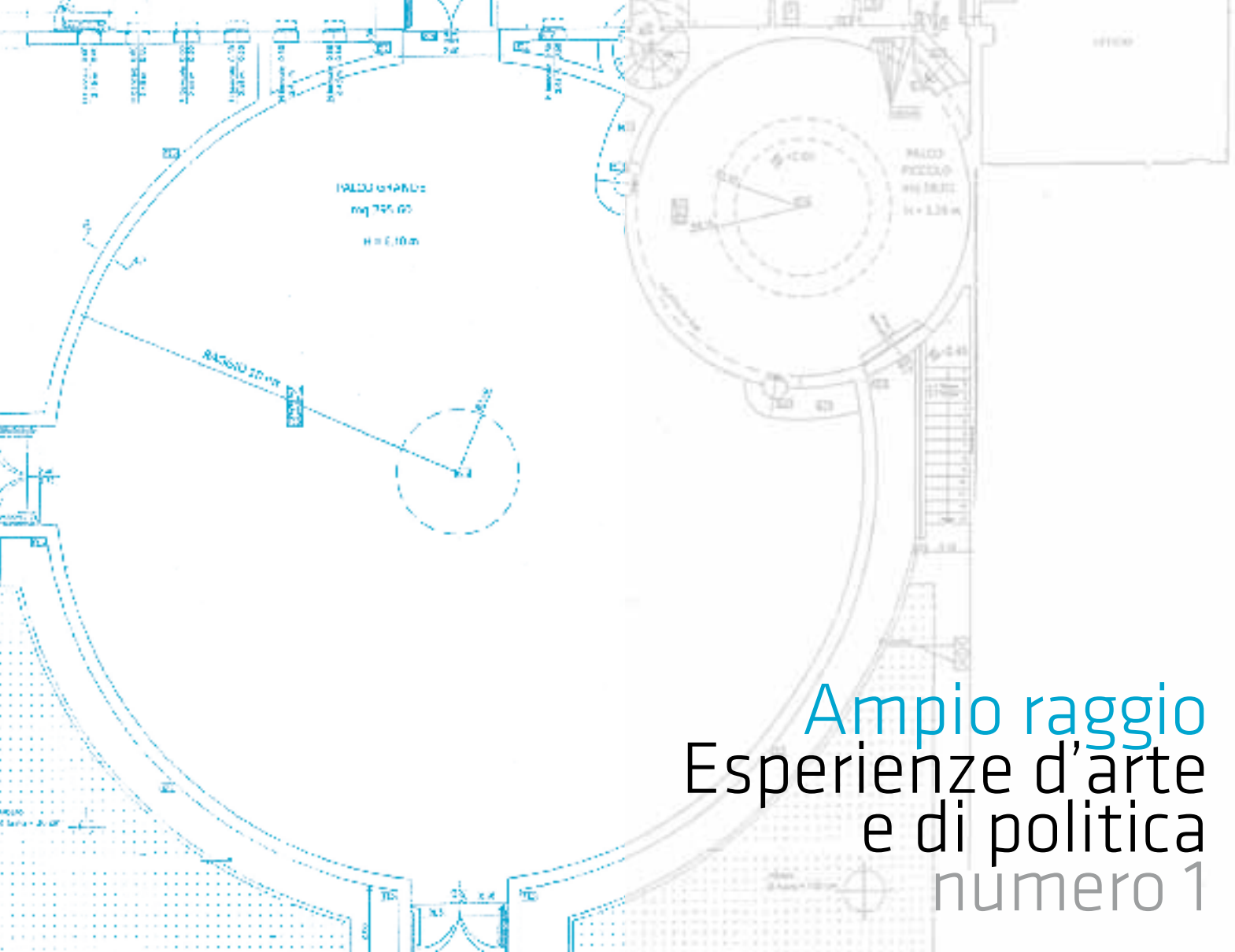
1

laminarie
editrice



DOM

la cupola del Pilastro



Ampio raggio
Esperienze d'arte
e di politica
numero 1

Ampio raggio **Esperienze d'arte e di politica**

Numero uno | Luglio 2010

Laminarie editrice

ISSN 2037-3147

Direzione Bruna Gambarelli

Cura Federica Rocchi

Hanno collaborato Alfonso Berardinelli,
Giancarlo Gaeta, Massimo Marino,
Yoshiaki Nishino, Susanna Stigler,
Federico Zanettin

Un ringraziamento a Canvas NPO, Tokyo;
The University Museum, University of Tokyo;
Kayo e Yukio Mikami, TorifuneButohSha; Adelina
Suber, Alessandra Esposito

Traduzioni in inglese Gabriele Ferri, tranne gli articoli
'Come da catasto' e 'Little Nemo', tradotti dagli
autori; *Traduzione dal francese* del testo 'Tentativo di
una museografia sintetica' di Yoshiaki Nishino:
Caterina Gaeta

Progetto Grafico Alex Weste

Questo numero è stato chiuso il 21 giugno 2010

© Laminarie Associazione Culturale 2010

Associazione Culturale Laminarie

Corte de' Galluzzi 11, 40124 Bologna

www.laminarie.it

DOM la cupola del Pilastro

via Panzini 1, 40127 Bologna

www.lacupola.bo.it

Fotografie

pag. 8_Il teatro di Torifunebutohsha, Oiso, Tokyo, marzo 2010.

Foto di Bruna Gambarelli

pagg. 22-23_Shinjuku, Tokyo, marzo 2010. Foto di Federica
Rocchi

pagg. 28-29_Laboratorio *Coreografia Infinita* di Laminarie a
Workshop Collection, fiera della creatività per bambini
organizzata da Canvas NPO, Tokyo, febbraio 2010

pagg. 40-41_Laminarie, foto di scena - fotografia di Sebastiano
Alagna

pagg. 56-57_Durante le prove dello spettacolo *Tu non mi conosci*
di Laminarie al Koishikawa Annex, University Museum,
University of Tokyo, marzo 2010

L'editore si rende disponibile a segnalare nel prossimo numero
della rivista i crediti di quelle immagini per le quali non è stato
possibile risalire all'autore.

La redazione accetta collaborazioni esterne.

I dattiloscritti vanno inviati all'indirizzo:

Associazione Culturale Laminarie

Corte de' Galluzzi 11, 40124 Bologna, o a info@laminarie.it

Gli autori degli articoli accettati saranno contattati
dalla redazione.



Premessa Bruna Gambarelli	p. 9
Fare. Pensare. Per una giovane rivista Massimo Marino	p. 12
Tentativo di una museografia sintetica Yoshiaki Nishino	p. 14
Il teatro tra le rocce Residenza a TorifuneButohSha Laminarie	p. 21
(((Conversazione Pedagogia dell'esperienza tra Luigi Monti, Luca Lambertini, Bruna Gambarelli, Febo Del Zozzo, Federica Rocchi	p. 27
(((Incontri Teletorre 19 Intervista di Federica Rocchi a Gabriele Grandi	p. 42
Esiste ancora la critica militante? Alfonso Berardinelli	p. 50
(((Il racconto Come da catasto, ovvero cambio di destinazione d'uso Susanna Stigler	p. 55
(((La recensione L'uomo che verrà e La bocca del Lupo Giancarlo Gaeta	p. 62
(((Una striscia Little Nemo Federico Zanettin	p. 67



indice



Premessa

→ Bruna Gambarelli

Le riflessioni che compongono questa rivista nascono dall'incontro con persone e opere che hanno abitato lo spazio di *DOM la cupola del Pilastro* o che hanno significativamente attraversato la pratica teatrale di Laminarie. Di seguito il gioco delle relazioni tra i pensieri e le azioni così come sono accadute.

- **DOM** la cupola del Pilaastro
- 📄 le riflessioni di Ampio Raggio

IL PILASTRO

In situazione

Collaborazione con le realtà educative, con le scuole, con i bambini e i ragazzi, con le famiglie: **CRE.S.C.E.RE** - laboratori per ragazzi sui mestieri del teatro, **I Pilastrini, Fanfa Kids** - festa di accoglienza della fanfara di ragazzi di Bruxelles, **Quarant'anni di nido a Bologna, Attività didattiche dell'Istituto comprensivo 11.**

Laminarie VICINO

per Bolibri
Tu non mi conosci, dopo il debutto a Tokyo, viene presentato in prima nazionale a DOM durante il festival della letteratura per bambini Bolibri. Dopo lo spettacolo, laboratorio per i bambini di Natsuko Sawaya **Origami: l'arte di piegare la carta.**



Esiste ancora la critica militante?
 → Alfonso Berardinelli pag. 50

LA CRITICA

Alfonso Berardinelli presenta il libro **Che noia la poesia** scritto con Hans Magnus Enzensberger, Einaudi editore 2006.



Come da catasto, ovvero cambio di destinazione d'uso
 → Susanna Stigler pag. 55



Tentativo di una museografia sintetica
 → Yoshiaki Nishino, docente di storia dell'arte e museologia all'Università di Tokyo pag. 14
Il teatro tra le rocce
 Residenza a TorifuneButohSha
 → Laminarie pag. 21

FOTOGRAMMI

Grand

Tour Incursione nel cinema con la rassegna di **documentari sulle città**: Mumbai, Tokyo, Bologna, Mirabella-Sindelfingen. A seguire ascolti dal vinile con **Ted Nylon.**



L'uomo che verrà e La bocca del Lupo
 → Giancarlo Gaeta pag. 62
Little Nemo
 → Federico Zanettin pag. 67

LA CITTÀ

Giant City Performance di **Mette Ingvarsen** apertura del Festival Internazionale sullo Spettacolo Contemporaneo a cura di Xing. **Prove e residenze** di compagnie e gruppi musicali: **Compagnia Monaco/Acca, Macellerie Pasolini, Alessandra Fiori, Blanco e Katun.**

Pedagogia dell'esperienza

Conversazione con Luigi Monti e Luca Lambertini
 → Laminarie pag. 27



Il Patto Lettura

Pubblica - Trenta persone leggono e commentano un articolo della Costituzione che hanno scelto. **30 racconti brevi** - Trenta persone che vivono o lavorano in San Donato scrivono un racconto per accompagnare il reportage fotografico realizzato da Gianni Berengo Gardin sul Quartiere.



Teletorre 19
 Intervista a Gabriele Grandi
 → Federica Rocchi pag. 42

LONTANO

Laminarie a Tokyo

Lo spettacolo **Tu non mi conosci** viene ospitato in residenza al Teatro TorifuneButohSha e debutta poi al Museo Koishikawa Annex dell'Università di Tokyo. Il laboratorio per i bambini **Coreografia Infinita** viene presentato al festival della creatività infantile Workshop Collection di Canvas.

SCRITTURE COLLETTIVE, LETTURE PUBBLICHE

Fare. Pensare. Per una giovane rivista

→ Massimo Marino

Una rivista è un luogo di incontro, di esperienza, di analisi, di riflessione, di discussione. È uno sguardo approfondito sul mondo, che trasforma la pratica in idee, l'operare in domande per l'azione futura.

Nella storia del Novecento le riviste hanno rappresentato l'innovazione culturale; sono stati luoghi di reazione e di creazione, spazi di dibattito e di proposta, progetti contro la disattenzione, oasi dove ristorarsi dalla fretta e dalla superficialità.

Una nuova rivista, oggi, deve rinunciare subito alle certezze e dedicarsi piuttosto a lanciare sonde di riflessione, stilistiche, tematiche, come controveleno a tempi sbrigativi e confusi. Deve avere un centro, una necessità, ed essere capace di scentrarsi, smarginarsi, per esplorare e rendere più forti, sapendoli modificare, i propri assunti e i confini. Deve interrogare i maestri e la realtà, operare la necessità di una visione (una *theoria*) e misurarla con i dubbi quotidiani dell'agire.

Salutiamo perciò con gioia il progetto di "Ampio raggio", che dal centro nel suo stesso nome promette di allontanarsi per ampi territori, senza dimenticare la sospensione al punto di provenienza. Una pubblicazione che nasce in una zona periferica di Bologna, il Pilastro, a Dom la cupola, radicata nell'esperienza di una compagnia di teatro, Laminarie, che decide di immergersi nel fare periferico,

scentrandosi col cinema, la letteratura, il fumetto, l'arte, la pedagogia e altro ancora dalle sue origini teatrali, per verificare nel mondo la sua vocazione all'agitazione sociale e culturale, oltre i troppo rassicuranti e asfittici confini di genere.

Da una pratica minuta, di programmazione e di ricerca, di relazione con gli abitanti di una zona di Bologna ricca di spazi e contraddizioni, nasce un progetto che suscita le domande – particolari e generali – della rivista. Come risulta dallo schema che precede questo scritto inaugurale, che auspica un cammino lucido e disseminato di ostacoli capaci di spronare all'invenzione.

--

To do. To think. For a new review

→ Massimo Marino

Today, a newly founded review must abandon its certainties from the beginning. As antidote for these hasty and uncertain times, it has to launch its probes, its themes for reflections and for new styles. It needs a center, a necessity. At the same time, it must escape its very own center, its boundaries, explore its assumptions, its limits to make them stronger and to discover how to modify them. It has to put its masters and reality itself into question, to project its views on the world and challenge every doubt. Therefore, it is with great joy that we salute the "Ampio Raggio" project, which promises to explore wide spaces without resisting the pull towards its origin. It is a review born in the periphery of Bologna, "Il Pilastro", at "Dom la cupola". Laminarie, the theatre company at its roots, decided to plunge into peripheral practices, to clash with cinema, literature, graphic novel, art, education and with several other areas different from its theatrical origins. They wanted to put their penchant to social and cultural agitation to the test into the world, far beyond the reassuring and claustrophobic boundaries of genres.

Tentativo di una museografia sintetica

→ Yoshiaki Nishino,
professor of Art History and Museology,
The University Museum, The University of Tokyo

È con grande gioia che abbiamo accolto all'Università di Tokyo la compagnia teatrale Laminarie per la loro seconda tournée in Giappone. La rappresentazione si è svolta in un edificio in legno su due piani in stile *giyofu* (in apparenza occidentale ma costruito secondo le antiche tecniche giapponesi) edificato nel 1876 e, dopo due trasferimenti e restauri, designato nel 1970 Proprietà Culturale Importante, in quanto è il più antico edificio pubblico di insegnamento ancora esistente. Dopo un restauro completo, terminato nel gennaio del 2002, che ne ha fatto una *dépendance* del Museo dell'Università di Tokyo, l'edificio è diventato uno spazio di esposizione per gli *specimen* scientifici provenienti dal patrimonio accademico e dal fondo di storia naturale dell'Università imperiale di Tokyo, e in quanto tale luogo di raccolta di numerosi visitatori ogni anno.

Dalla sua apertura, la *Dépendance Koishikawa* opera come una piattaforma che promuove il ten-

tativo sperimentale di fondere arte e scienza, due entità molto meno distanti di quanto non siano abitualmente considerate. A partire dal poeta Orazio, è noto che la pittura e la poesia sono arti imparentate tra loro; lo stesso per l'arte e la scienza che, in una relazione di reciprocità, hanno tratteggiato una storia comune. Tuttavia, in epoca moderna, l'insieme delle attività umane – a cominciare dalle arti, le scienze e le tecniche industriali – ha attraversato un vano processo di parcellizzazione che ha portato, infine, a divisioni e fratture considerevoli nella società. Tenendo conto di questo dato di fatto, assume particolare significato lavorare all'instaurazione di una relazione armoniosa, di un'unione equilibrata tra arte e scienza. Naturalmente, il nostro campo di sperimentazione non si limita unicamente alle arti plastiche. Oltre all'arte contemporanea in tutta la sua varietà, le nostre attività passate coprono discipline molto varie, quali la fotografia, la moda, il tessile, l'immagine, il disegno grafico, la musica o il cibo. Tuttavia non avevamo ancora avuto l'opportunità di organizzare una manifestazione che ci permettesse di misurare le complicità condivise dal teatro e dalla scienza. Da questo punto di vista, la collaborazione con la compagnia Laminarie è stata per noi un'occasione attesa.

Le manifestazioni sperimentali all'incrocio di arte e scienza, organizzate fino ad oggi alla *Dépendance Koishikawa*, consistevano nel presentare installazioni di arte contemporanea, sfilate di moda oppure concerti, aventi come scenario lo spazio architettonico storicamente rilevante della *Dépen-*

dance, in cui sono esposti *specimen* di storia naturale e degli antichi strumenti di sperimentazione. Ciò che abbiamo appreso dalla messa in opera di tali progetti, è il potere di sollecitazione e l'efficacia sprigionata dagli effetti di sinergia e di distanziamento generati dall'incontro tra oggetti eterogenei. Eravamo pertanto naturalmente in diritto di avere le stesse aspettative riguardo a un progetto che implicava il teatro. In altre parole, l'interesse di una tale sperimentazione risiede nel modo in cui rispondono o si rigettano, rispettivamente, l'architettura di questo patrimonio storico con gli oggetti che custodisce, l'opera teatrale che vi si sviluppa, i movimenti degli attori che la interpretano, le parole che vi sono proferite e la musica che vi è suonata. Infatti, quel che progettiamo di realizzare non si limita a una facile armonia; si tratta, piuttosto, della volontà di far nascere delle opposizioni stimolanti, vale a dire una certa *estetica dei contrari*.

La pièce *Tu non mi conosci* di Laminarie è interpretata da Febo del Zozzo e dalle sue figlie Sofia e Agnese. Non è molto frequente in Giappone vedere un'opera interpretata da un padre e le sue figlie; e la sua messa in scena in uno spazio teatrale che presenta numerose restrizioni – per terra in un edificio di legno, circoscritto da sessanta spettatori – costituisce un'eccezione nell'epoca d'oro del teatro commerciale, che è la nostra epoca. Per gli spettatori giapponesi che hanno saputo coglierle, le connotazioni simboliche racchiuse in questa pièce interpretata da una famiglia erano molto interessanti. Se la struttura narrativa della pièce non è strutturata al

punto da poterla definire un *racconto*, non di meno la ricchezza delle numerose citazioni, tratte dai miti, provvede alla solidità della sua composizione. Così, il monologo di apertura basta da solo a indicare il modo in cui l'intera struttura della pièce è sottomessa al *quadro formale* del racconto. Se fossimo stati cristiani occidentali, ci saremmo sicuramente ricordati il prologo del *Vangelo secondo Giovanni*: “In principio era il Verbo”. Per quanto possiamo giudicare, la trama principale dello spettacolo è costituita da una visione del mondo ispirata alla teoria aristotelica dei quattro elementi. Su questa trama si intersecano, come i fili di un ordito, motivi ben noti tratti da miti occidentali antichi. Così, la fucina di Prometeo, il filo di Arianna, i festini di Bacco, Eolo con le guance gonfie che insuffla la *prima materia*, la forza dei Titani, sono i motivi che servono a tessere questa ricca stoffa, oltre alle molte evocazioni iconografiche riprese dalla religione giudaico-cristiana. Infatti, il gesto con il quale la bambina allarga le braccia per misurare all'auna (secondo un'antica unità di misura) il filo rosso teso davanti a lei, riprende il racconto tradizionale, all'inizio della Genesi, in cui il Creatore allarga le braccia per stabilire le dimensioni del mondo. Sarebbe eccessivo vedervi una filiazione che arriva fino alla creazione come se la immagina William Blake? I quattro elementi (acqua, vento, terra e fuoco), i quattro fiumi del Paradiso evocati dai quattro fili rossi, così come le quattro generazioni della vita, formano il motivo centrale intorno al quale si tesse questo racconto della creazione del cosmo; racconto reso attraverso i

gesti – violenti in certi momenti, naturali in altri – delle due bambine in tenuta scarlatta accompagnate dal padre. Una tale ispirazione teatrale e una tale profondità semantica hanno vivamente suscitato il nostro interesse: questa pièce ci ha portato, a nostra insaputa, verso eccessi di interpretazione e ha costituito per noi un esperimento considerevole.

Le domande che volevamo porre erano molte. Innanzitutto, che cosa offre una rappresentazione teatrale organizzata in uno spazio museale ereditato dal diciannovesimo secolo e popolato di *specimen* scientifici antichi? E ancora, che significato ha l'uso di *specimen* scientifici e di strumenti di ricerca conservati nel museo come accessori teatrali? Perché non abbandonare lo spazio teatrale moderno, che separa con un muro invisibile gli spettatori dalla scena, per mettere in pratica un ritorno ad uno spazio teatrale più primitivo, un parterre sul quale gli spettatori circondano da vicino gli attori che stanno recitando? Infine, attraverso l'unificazione del teatro e della museografia, come mirare ad un modo di espressione ancora più sintetico e pluralista nello stesso tempo?

Sotto il nome di *museografia sintetica*, abbiamo finora messo in pratica tentativi di fusione di diversi mezzi di espressione all'incrocio dell'arte e della scienza ed esplorato le possibilità che esse contengono. In realtà, le mostre allestite in uno spazio museale formano un mondo del tutto particolare: essendo un'esposizione composta di "cose", il mondo che essa costituisce è immobile, come una *natura morta*. In altre parole, gli fa difetto la dimensione

temporale. Senza invocare un dualismo di tipo les-singhiano, consistente nel contrapporre le arti dello spazio alle arti del tempo, possiamo generalmente considerare che un'esposizione, essendo un luogo di espressione spaziale, non prevede elementi che implicino una dimensione narrativa o temporale; più precisamente, l'essenza stessa di un'esposizione risiede giustamente in *questo spazio silenzioso e immobile*, liberato da ogni dimensione temporale. Che succede, allora, se introduciamo una componente narrativa, o un elemento capace di farci percepire il corso del tempo? A questo scopo, perché non introdurre la dimensione teatrale, attraverso la quale degli attori interpretano il loro ruolo con il proprio corpo? Noi crediamo che sia così possibile trasformare l'esposizione museale in un mezzo ancora più espressivo. Naturalmente, una tale impresa non si riduce ad una semplice congiunzione del teatro e della museografia. È una sperimentazione che mira ad una vera e propria fusione tra mezzi di espressione eterogenei, che abbiamo qualificato come *museografia sintetica*, cercando di metterla in opera attraverso vari strumenti.

All'inizio del ventesimo secolo, i futuristi, guidati da Filippo Tommaso Marinetti, hanno energicamente messo in pratica la loro volontà di espandere le proprie capacità di espressione nel dominio dell'arte e della scena, sulla base di effetti congiunti dell'associazione di diversi linguaggi. Questo ha prodotto il *teatro sintetico* futurista. Il *teatro delle meraviglie* professato da Marinetti aveva come caratteristica di rigettare il simbolismo e i racconti

epici preponderanti nel romanticismo del diciannovesimo secolo; la *museografia sintetica*, in questo caso messa in opera con la collaborazione di Laminarie, è nata dalla connivenza tra il simbolismo degli antichi miti e la storia naturale del diciannovesimo secolo. Noi ci rallegriamo sinceramente di aver potuto realizzare questo inedito incontro, con il sostegno di numerosi partner in Giappone e all'estero.

--

Attempt at a synthetic museology

→ Yoshiaki Nishino

The University Museum, The University of Tokyo

As far as we can judge, the main theme of Laminarie's *Tu non mi conosci*, holding together the rich texture of quotations of its composition, is based upon the aristotelic theory of four elements. Starting from this main texture, some well-known patterns taken from ancient occidental mythology interlace as a warp yarn: Prometeo's forge, Ariadne's thread, Bacchus' feasts, Eolo with his swollen cheeks, ready to instill the *prima materia*, Titans tilling the soil. The four natural elements (water, air, earth and fire), the four Paradise's rivers recalled by the red threads, such as the four generations of life, create the central theme that weaves this story about the creation of the cosmos. A story told through the gestures – sometimes violent, sometimes tender – of the two little girls in their scarlet uniform, carried through the performance by their father. [...] In our opinion, this kind of operation can improve the expressivity of a museum exhibition. Of course, such an attempt is not just a simple junction of theatre and museology. It's an experiment aiming at a real fusion between different languages, that we define *synthetic museology*.

Il teatro tra le rocce

Residenza a TorifuneButohSha

→ Laminarie

Il paese di Oiso si trova a circa un'ora di auto da Tokyo. È stretto tra le montagne e il mare, immerso tra foreste di canne di bambù. Kayo e Yukio Mikami vivono in una casa costruita su una roccia, lungo una strada che dopo pochi metri si trasforma in un sentiero sterrato e si addentra nel bosco. Ogni stanza è dotata di pannelli scorrevoli che, aperti o chiusi, mutano la geografia dell'abitazione: le case giapponesi tradizionali, infatti, sembrano progettate in modo tale che, aprendo tutte le porte e le finestre, il vento possa attraversarle completamente da parte a parte. Di fronte a casa, i signori Mikami hanno costruito un teatro. È un palcoscenico nudo, appena riparato dalle intemperie da una copertura nera, e sembra appoggiato con riserbo sopra una parete rocciosa, come avesse trovato miracolosamente un piccolo spiazzo pianeggiante nel digradare scosceso del paesaggio. Di



fronte, una platea di panche di legno in mezzo alle quali scorre un ruscello, e la postazione della regia, la cui visuale è per metà ostruita da un grande albero di ciliegio. Il palcoscenico si riempie in fretta dei suoi petali rosa, e va pulito ogni mattina.

Quando arriva la sera, il pubblico si presenta silenzioso e puntuale per assistere allo spettacolo. Vengono dai paraggi, ma anche da Tokyo e da località più lontane, alcuni si portano dietro piccoli contenitori per offrire del cibo ai padroni di casa, che a loro volta hanno preparato zuppa e sakè caldi. Dopo lo spettacolo, come un foyer che mescola pratiche antiche e riscoperte contemporanee, la casa si spalanca e il pubblico si accomoda davanti ai piatti fumanti.

Questo è il luogo di lavoro della compagnia TorifuneButohSha, fondata dai coniugi Mikami nel 1991, dove siamo stati ospitati per una settimana in residenza durante il nostro ultimo progetto in Giappone. Nel loro teatro tra le rocce abbiamo messo in scena lo spettacolo *Tu non mi conosci* e l'ospitalità in casa della famiglia Mikami è stata occasione di incontro con la loro storia e il loro lavoro.

Kayo Mikami fu allieva di Tatsumi Hijikata, il fondatore della danza butoh insieme a Kazuo Ohno. L'ultima sera del nostro soggiorno ci racconta: "Vidi per la prima volta uno spettacolo di Hijikata nel 1972. Quello spettacolo mi impressionò moltissimo. Lui non faceva quasi niente in scena, ma era fortemente espressivo. La sua sola presenza sul palco mi permetteva di esistere come spettatrice. Pensai subito che volevo seguirlo, ma avevo molta paura.

Infine, in qualche modo arrivai da lui, quasi senza sceglierlo. E per quattro anni studiai moltissimo, come in una specie di ossessione. Hijikata ruppe tutte le convenzioni sulla danza. Fece tutto nuovo, distrusse tutto e ricominciò da capo."

La danza butoh, nata negli anni Cinquanta dalle ceneri della seconda guerra mondiale e dall'incubo nucleare, è chiamata anche *Dance of Darkness* per l'espressività dei corpi seminudi dipinti di bianco, curvi e contratti, e per i movimenti a tratti lenti a tratti convulsi dei danzatori, che suonarono come una violenta provocazione nel Giappone del dopoguerra.

Quando Hijikata morì, Kayo Mikami decise di studiare gli aspetti teorici e filosofici della sua danza e per quattro anni fu impegnata in una ricerca molto accurata, arrivando a pubblicare un libro che sistematizzava per la prima volta il metodo del Maestro⁴. Le sue ricerche la portarono a incontrare Tadeusz Kantor prima in Venezuela e poi in Giappone, quando accompagnò la moglie di Kazuo Ohno a vedere *La classe morta*. Kayo ricorda che, dopo aver assistito allo spettacolo del regista polacco, la signora Ohno esclamò: "Ma questo è butoh!"

La comprensione profonda del metodo del suo Maestro le fu indispensabile per intraprendere una propria strada autonoma nella danza. Quando infine tornò sul palcoscenico, all'età di trentotto anni, suo marito Yukio Mikami iniziò a dirigerla e insieme fondarono la compagnia TorifuneButohSha, che ha appena celebrato i suoi dieci anni di attività: "Quest'anno compio 57 anni. In questo periodo mi

sto domandando molto come saranno gli anni che mi separano dai sessant'anni. Hijikata è morto a 56 anni e io mi sento come se mi stessi avviando a camminare su un territorio quasi inesplorato. Del resto, non capivo all'inizio e allo stesso modo non capisco ora. Non so ancora il perché né il come, però sento che continuerò a ballare per tutta la vita.”

--

1. Mikami K., *The Human Body as a Vessel or an Approach to Tatsumi Hijikata's Ankoku Butoh*, ANZ Publishers, Tokyo, 1993

A theatre on the rocks

Residency at TorifuneButohSha

→ Laminarie

Oiso is a small village located at about one hour drive from Tokyo. It's hidden between the mountains and the sea, in a landscape of bamboo forests. Kayo and Yukio Mikami live in a house standing on a rock and in front of it they built a theatre. This is where the dance company TorifuneButohSha trains and works and where we were hosted for a week during our creative residency in Japan. We staged our latest performance "You don't know me" there and we also had the chance to meet Mikami and learn about their story and work. Kayo Mikami studied with Tatsumi Hijikata, co-founder of butoh dance with Kazuo Ohno. She told us: "I saw Hijikata's dance for the first time in 1972. His performance impressed me so much. He didn't move much on the stage, but he was so expressive. Soon, I realized that I wanted to follow him, although I was scared. Hijikata broke all rules about dance. He destroyed everything and made it new".

((Conversazioni Pedagogia dell'esperienza

→ tra Luigi Monti, Luca Lambertini, Bruna Gambarelli, Febo Del Zozzo, Federica Rocchi

Negli ultimi mesi, a DOM sono state ospitate molte attività in collaborazione con le scuole e i gruppi socio-educativi del territorio o dedicate alle famiglie, quali i laboratori di cinema e teatro. Tutte queste esperienze hanno prodotto delle domande che abbiamo cercato di affrontare nella conversazione con Luca Lambertini e Luigi Monti, educatori e redattori della rivista *Gli Asini. Educazione e intervento sociale*, di cui è appena uscito il primo numero.

Bruna))) Ci piacerebbe avviare un confronto con voi, intorno ad alcune questioni relative al rapporto tra arte e pedagogia. Di questo confronto abbiamo bisogno, perché ci consente di inserire la nostra pratica quotidiana dentro un discorso critico, e di darle quindi una prospettiva futura.

Da diversi anni realizziamo produzioni teatrali e attività laboratoriali dedicate ai bambini e agli adolescenti, ma pensare a opere teatrali o progetti che abbiano finalità educative è sempre stato piuttosto lontano dal nostro modo di lavorare. Forse la pedagogia è una disciplina che vogliamo in qualche modo scansare ma che indirettamente "riguarda" il nostro lavoro.



Da quando abbiamo aperto DOM, questo confronto con i ragazzi e gli educatori è diventato quotidiano. Il Pilastro è un quartiere difficile, ma allo stesso tempo ricco delle proposte del coordinamento pedagogico e dei gruppi socio-educativi, che svolgono un lavoro importante su tutto il territorio. Questo lavoro è una grande risorsa, che noi abbiamo voluto intercettare fin dall'inizio, a partire proprio dal rapporto con i ragazzi.

Con loro però stiamo cercando una relazione diversa, non strettamente educativa, ma basata sulla condivisione di un'esperienza all'interno di un rapporto individuale, e questa relazione personale non sempre si concilia con gli obiettivi e le dinamiche del gruppo socio-educativo.

Crediamo importante definire il rapporto tra teatro e pedagogia, per costruire collaborazioni rispettose dei diversi linguaggi. Ecco, su questi nodi mi piacerebbe confrontarmi con voi, vorrei rifletterci, capire meglio.

Luigi))) Naturalmente non ho risposte alle questioni che poni. Ma penso che in questo momento sia particolarmente fertile porsi certe domande dalla prospettiva trasversale e per così dire "di sbieco" che proponi. Lo dico a partire dalla constatazione che gli spazi tradizionali in cui ci si è posti finora il problema della formazione e della trasmissione di saperi e competenze - la scuola, l'università, la ricerca pedagogica, gli enti di formazione - non sembrano produrre in questo periodo una teoria capace di orientare chi con i ragazzi lavora.

Si è venuta a creare però una strana contraddizio-

ne: a fronte della crisi del sapere pedagogico, mai come oggi una pseudo-teoria pedagogica - fatta di tecniche, modelli standardizzati, corsi d'aggiornamento, manualistica iperspecializzata - ha invaso ogni spazio e ogni relazione. Da un lato c'è un'assoluta afonia della pedagogia nei confronti delle urgenze del nostro tempo, dall'altra, come diceva Illich, sembra quasi che ogni situazione, ogni relazione sia stata "scolarizzata", con il rischio che non ci sia più spazio per esperienze di formazione come quella che ad esempio cercate di fare qui, attraverso una trasmissione spontanea ed informale di sapere.

L'inessenzialità della cultura pedagogica, invece di generare una perdita di influenza su chi opera come insegnante, educatore o operatore sociale, si è piuttosto diluita, sconfinando e facendo presa in altri campi, fra cui appunto la ricerca artistica. Non sono un esperto del settore, ma escluse rarissime eccezioni, questo connubio che ha preso forma, ad esempio, in tutte le innumerevoli esperienze di teatro-scuola, teatro-terapia o scuole d'arte, non mi pare abbia sedimentato molto, né in termini di pratiche educative né men che meno in termini di esiti artistici.

Spazi ibridi e vivi come DOM possono produrre, come effetto collaterale, saperi e modelli educativi, ma è bene che mantengano una certa diffidenza nei confronti dei modelli e dei saperi che vengono dal mondo dell'intervento educativo e sociale. Credo insomma che la tua tendenza a "scansare" la pedagogia sia assolutamente giustificata. Ma al tempo stesso questa diffidenza non deve soffocare l'umana

attrazione verso le nuove generazioni e il loro bisogno di formazione ed espressione.

Bruna))) Ma come mai questa strana dinamica, un sapere in crisi che però invece di ritirarsi occupa più spazi? E dove sta l'origine di questa crisi?

Luigi))) La crisi nasce prima di tutto dalla rottura di quell'equilibrio tra teoria e pratica che per la pedagogia, così come per il teatro, è davvero fondativo. Questo equilibrio si è interrotto innanzi tutto nello scambio tra operatori e accademia, tra cultura pedagogica e chi poi sul campo realizza quotidianamente un intervento di tipo educativo. In secondo luogo, cosa ben più grave, questo equilibrio si è incrinato negli operatori stessi. C'è oggi come una sorta di aggiornata alienazione, paragonabile a quella di marxiana memoria, tra lavoro pratico e lavoro intellettuale. Gli educatori vivono molte volte l'impossibilità di fondare il loro fare su un pensiero in grado di orientarne l'azione e sembrano aver rinunciato a collocare il loro intervento in un orizzonte di senso che definisca obiettivi, connessioni al contesto, visioni del mondo verso cui tendere.

Se si vuole oggi mettere il naso da qualche parte per fiutare le questioni più vive e urgenti che riguardano i giovani, i processi attraverso cui imparano, le domande, le paure, i progetti e i sogni che li muovono, non è certo nelle cooperative di servizi che bisogna andare. È piuttosto in situazioni "ibride" come la vostra - dove un sapere, sia esso tecnico, artistico o artigianale, incontra, senza finalità rieducative, personalità in formazione - che le domande fondative della pedagogia possono essere ri-

formulate.

Federica))) Luigi, ma in ambito pedagogico esiste una riflessione che si muove su queste direttrici?

Luigi))) In Italia in questo momento si sta producendo davvero poco. Riflessioni di stampo anche pedagogico stanno venendo piuttosto da altri contesti, marginali, che non dovrebbero teoricamente occuparsi di educazione ma che proprio perché sanno stare nella realtà in modo diverso, hanno un rapporto più vero con la materia.

La pedagogia sconta una serie di problemi di lungo corso. Da Croce in avanti la chiamavano "l'ancella della filosofia", una filosofia di "serie b". Negli anni '80, mossa più che altro da esigenze di concorrenza nel mercato della formazione universitaria, ha iniziato un tentativo di nobilitare i propri presupposti epistemologici, ma è stato un tentativo portato avanti solo con le armi del tecnicismo e dello scientismo. La riforma del piano di studi (il passaggio da pedagogia a "scienze dell'educazione" prima e "della formazione" poi) ha peraltro coinciso con la riforma universitaria e con tutte le sue miserie. Una pedagogia che avesse voluto rifondare le proprie fondamenta l'avrebbe potuto fare cercando di dare strumenti teorici e pratici agli educatori e agli insegnanti che si trovavano a operare dentro cambiamenti epocali, aiutandoli a comprendere il contesto in cui si trovavano a "educare". Questo, l'Università in generale, non lo ha saputo fare. Pedagogia, con la "scuola di Bologna" in testa, ancora meno.

Bruna))) Ciò che ci interessa davvero è la con-

divisione di un'esperienza. Con questo intendo la condivisione di un lavoro ben fatto, nient'altro che questo. Mettere sul tavolo un oggetto e poi lavorarci insieme: potrebbe essere un laboratorio, uno spettacolo, la lettura della costituzione, il montaggio di un faro, imparare a usare un mixer audio. Su quell'oggetto si lavora in una dimensione che non è più quella dell'educatore tradizionale, né quella del gruppo socio-educativo tipico. È un rapporto personale, individuale. Però il mio è solo il primo passo, gli altri passi devono essere fatti dall'altro.

Ecco, un'operazione di questo tipo secondo te può essere qualcosa che in qualche modo aiuta questa riflessione, che può avere un senso?

Luigi))) Secondo me chi in questo momento ha a cuore, anche da una prospettiva pedagogica, l'obiettivo di ridare centralità alle questioni che riguardano la trasmissione del sapere e la formazione delle opinioni, deve impegnarsi a liberare spazi e relazioni dalla pedagogia, per evitare quel continuo sconfinamento di campo che dicevamo prima. Le tue domande mi sembrano assolutamente sensate, ma io me le porrei nell'ottica di mantenere questo luogo libero dalla pedagogia...

Luca))) E poi c'è da considerare che le esperienze educative hanno rotto quasi ovunque il loro rapporto con la città e col territorio. C'è uno squilibrio completo tra reale e virtuale, che riflette in qualche modo la crisi della pedagogia, della scuola, delle esperienze educative e territoriali. Poter fare esperienze vere, concrete, reali, "fare sul serio" oggi nell'educazione e nella didattica è pressoché impos-

sibile. Lo sconfinare del discorso educativo in tutti i campi è anche uno sconfinare del virtuale, della simulazione e sempre più raramente si dà spazio al mettersi alla prova, al cercare e sperimentare passioni, progetti, talenti.

Anche la scuola ha perso completamente il rapporto col territorio. Basta guardare cosa sono oggi le scuole professionali in una città come Bologna che fu la fucina dell'aristocrazia operaia. Oggi non esiste più la scuola che forniva elementi di riscatto grazie al suo essere radicata nel tessuto economico della città, del contesto politico e sociale. Oggi la scuola, anche quella professionalizzante, non ha più nessun rapporto col fatto di trovare poi un lavoro che ti servirà nel mondo reale: fai un corso di formazione ma non vai a bottega... E questo avviene anche in tutto l'ambito del tempo libero, nei gruppi socio-educativi, dove la degenerazione dell'informale ha portato al fatto che i ragazzi non si mettono mai alla prova. Questo tipo di modello del gruppo socio-educativo secondo me non ha più senso.

Bruna))) Perché dici che non ha più senso? Il lavoro dei gruppi educativi che viene fatto qui al Pilastro mi sembra vada in una direzione molto diversa, più interessante.

Luca))) L'eccezionalità di questo territorio nel panorama cittadino nasce dal fatto che ci sono state nel tempo numerose sperimentazioni in questa direzione, cercando di mettere in piedi progetti di autonomia portati avanti dai ragazzi: fondare un'associazione, gestire degli spazi, investire sui ragazzi e dargli delle responsabilità...

Ma, per come la vedo io, nella maggior parte dei casi la strutturazione del tempo libero ha a che fare soltanto con una forma di contenimento, che poi è il mandato sociale che gli educatori o le istituzioni ormai sentono di avere. Aumenta in modo impressionante la delega dei cittadini, dei genitori, degli anziani. Ho un problema con mio figlio o con il ragazzino che fa confusione sotto casa? Educatore, pensaci tu! Si scrivono progetti che controllino e tengano buoni i ragazzini in modo che la città non debba entrare realmente in dialogo con loro. I ragazzi sono diventati un oggetto oscuro e misterioso e come gli immigrati mettono paura alla popolazione, per cui si richiede sempre più spesso l'intervento dei vigili o delle forze dell'ordine. I gruppi socio-educativi diventano delle sorte di bolle chiuse dove i ragazzi vanno, stanno qualche ora, fanno attività libere, giocano a ping pong o a biliardino... Ma è chiaro che quello non è un contesto di senso, dove possano fare le operazioni di cui hanno bisogno, dove possano sperimentare.

Molto spesso poi il minimo comune denominatore dei gruppi socio-educativi è la sfiga. Questo ragazzo ha quel disagio, quello lo mandano i servizi sociali, quest'altro non va più a scuola... C'è una iper-produzione anche teorica sui disagi e sugli interventi specifici terapeutici e nel frattempo semmai nessuno lavora sul talento, sulla passione, sulla vocazione, più o meno nascosta, sulla persona in quanto tale, nella sua interezza.

Invece secondo me le proposte pedagogiche più interessanti oggi ripartono da questa centralità

dell'esperienza reale come momento fondativo che si è perso, a scuola come nei percorsi educativi informali. Per la pedagogia, sono fondamentali proprio quei contesti inconsapevolmente o non dichiaratamente educativi, ad esempio in ambito artistico o professionale, dove una trasmissione può avvenire perché spoglia da tutte queste costruzioni artificiali che poco c'entrano con i percorsi di vita dei ragazzi. Lì ci sono delle esperienze vere, che possono essere delle tappe di vita dei ragazzi, vadano bene o vadano male...

Febo))) Succede anche il contrario, che gli artisti vogliano inserirsi senza competenze nella sfera educativa. Quando faccio teatro con una ragazzina, io non voglio sapere, ad esempio, se ha problemi a casa. Se lei me lo vuole comunicare ben venga, ma non è mio compito indagare sulle sue difficoltà sociali, economiche o di relazione: non saprei neanche come affrontarle. Io e te possiamo stare insieme se ci conosciamo attraverso quello che facciamo e non attraverso quello che siamo stati prima. Questo non vale solo per i ragazzi ma per chiunque venga qui dentro, anche un qualsiasi musicista che viene a fare un concerto: non gli chiedo certo della sua famiglia, gli chiedo che musica porta e cosa sta facendo.

Luca))) Sì, per questo sono interessanti queste esperienze educative e artistiche che non hanno il timbro della "pedagogia". Fare musica, farla bene, lavorare su questa febbre, questa passione, non sul fatto che magari i ragazzi con cui lavoriamo abbiano un problema con la dipendenza, oppure con i

genitori, o che vengano bocciati a scuola: no, io ti insegno “solo” musica, che poi è un volano potentissimo.

Bruna))) Da un lato c'è l'invasione della pedagogia, dall'altro lato l'arte che, anch'essa è in un periodo di grande crisi e sconfina nell'educativo, nello psicologico, e nascono appunto le varie forme d'arte fondate su problematiche sociali.

Luigi))) E mi pare che questo faccia anche venire meno il nocciolo formativo insito nell'arte, che è quello di lavorare sull'immaginario: per chi fa arte, cosa c'è di più pedagogico in questo momento che liberare l'immaginario?

Federica))) Jerome Bruner parla di “mondi possibili” infatti. L'arte lavora nella prospettiva della bellezza.

Bruna))) Noi usiamo la parola meraviglia: se io faccio un lavoro ben fatto, se metto una luce come va messa, e ti do il silenzio, l'attenzione... quando accendo la luce scatta la meraviglia, ed è una porta che non si sa su cosa si può aprire. Ma questo può succedere solo se le cose sono fatte con cura.

Federica))) Infatti, l'arte, soprattutto la ricerca, porta con sé anche un'idea di fallimento, la possibilità che le cose non vadano per il verso giusto, e in questo assomiglia un po' al processo educativo: il percorso di crescita non è affatto certo nei suoi esiti.

Luigi))) Secondo me arte ed educazione hanno un fondamentale punto di contatto nella dimensione critica. Devono mettere in discussione un ordine dato, devono rappresentare non olio che lubrifica l'ingranaggio ma un granello di sabbia che lo inceppa.

Febo))) Sarebbe bello immaginare di poter mettere insieme alcune realtà che lavorano in questo modo e farle dialogare. Pensare a un incontro tra realtà che non si occupano strettamente di pedagogia ma che comunque hanno un rapporto con queste tematiche. Mi vengono in mente soprattutto figure eterodosse come gli allenatori di calcio o chiunque nella sua quotidianità abbia un rapporto educativo, magari inconsapevole, con i ragazzi. E poi magari altre realtà teatrali o di altri territori...

Luigi))) Questa è un'altra questione centrale della pedagogia: i compagni di viaggio, come i maestri, te li devi scegliere, te li devi andare a cercare. Oggi ancora più raramente li puoi trovare nei canali ufficiali della formazione. Se una cooperazione, come quella che ha animato la pedagogia del dopoguerra, potrà mai rinascere, sarà fra competenze e professionalità diverse. C'è bisogno di campi del sapere che sappiano confrontarsi, pur nel rispetto dei propri linguaggi e delle proprie competenze. Sguardi trasversali, intelligenti e partecipi.

--

Education through experience

-> A conversation

Art and education share a fundamental characteristic: they work on developing a critical point of view on reality. Their purpose is to question the status quo, they shouldn't be like oil that greases a mechanism but like a grain of sand that jams it. Here at DOM, there's the opportunity to rethink this basic question about the relation between art and pedagogy.



(((Incontri Teletorre 19

Intervista a Gabriele Grandi, ideatore
della televisione che trasmette via cavo dal 2001
nel condominio 19 di via Casini 4
al Pilastro, Bologna

-> Federica Rocchi

Federica))) Mi ripete il suo nome?

Gabriele))) Grandi Gabriele.

Federica))) Ed è il direttore di TeleTorre19,
giusto?

Gabriele))) Diciamo che l'idea iniziale è stata mia
e poi sono diventato un po' il punto di riferimento.

Nell'arco degli anni si sono assommati su di me
una serie di compiti tecnici e di coordinamento, e
questo è anche diventato un problema. Ma di fatto
Teletorre è creata da un gruppo di persone che ama-
no portare avanti quello che per noi è un gioco.

Federica))) Certo, ma è un gioco piuttosto impe-
gnativo.

Gabriele))) Anche i bambini quando giocano lo
fanno in maniera seria...

Federica))) Da dove nasce questa idea della televi-
sione di condominio?

Gabriele))) Teletorre è nata nel 2001, io abito al
Pilastro dal 1979. Devo dire che dentro al nostro
condominio c'era allora e c'è tutt'ora un'atmosfe-
ra di collaborazione e di amicizia, uno spirito che
consente anche i pensieri più strani. In effetti nel
nostro condominio abbiamo affrontato davvero del-
le imprese mitiche. Come quella volta che abbiamo
fatto diecimila tortellini a mano e poi ce li siamo
anche mangiati!

Comunque, a un certo punto mi misi a pensare
a questa centralina che riceve il segnale televisivo
attraverso le antenne e poi lo dirama negli appa-
rtamenti: pensai a cosa sarebbe successo se avessi
infilato dentro a questa centralina l'uscita di un vi-
deoregistratore. E un giorno feci questo esperimento
piratesco, senza dire niente a nessuno, una sera
sono salito al piano superiore con un videoregistra-
tore, ho tolto una delle connessioni di un canale,
ci ho messo l'uscita del videoregistratore, ho fatto
partire la videocassetta, sono tornato giù in casa... e
si vedeva! Allora mi dico: ma non ci vuole niente!

Passarono alcuni anni e il condominio decise di
rinnovare tutto l'impianto dell'antenna condomi-
niale. A quel punto pensai che si potesse fare con
poco sforzo la televisione di condominio, aggiun-
gendo semplicemente un cavo all'impianto. Questa
proposta la portai in assemblea di condominio: mia
moglie era la segretaria verbalizzante, e non l'ha
nemmeno verbalizzata! Ha cominciato lì a fare il
suo ostracismo... Ma dato che in realtà nessuno

disse di no, io mi sentii autorizzato a procedere. L'antennista mi chiese un supplemento di prezzo di centomila lire su un costo totale dell'intervento di dodici milioni di lire. Perciò io non mi sentii neanche in colpa! La prima cosa che ho fatto è stato mettere su un film che mi è molto caro, *Nuovo Cinema Paradiso*. Mio papà infatti faceva il proiezionista al cinema Nosadella.

Federica))) Quindi ha delle radici antiche questa idea?

Gabriele))) Sì, ma la cosa che ha colpito il condominio fu quando misi la telecamera sul cavalletto, davanti a una finestra, e filmai per otto ore consecutive la tangenziale di Bologna. Per otto ore! E la gente, quando ha visto in televisione questa immagine della tangenziale che poteva essere dalla finestra di casa loro, fu subito incuriosita da questa...

Federica))) ...questa sperimentazione di arte contemporanea, direi!

Gabriele))) In seguito misi in bacheca un cartello che fissava un incontro per discutere della televisione di condominio con chi fosse interessato. Vennero una trentina di persone, e decidemmo di fare una sperimentazione di due mesi. Questa chiamata alle armi ha messo insieme vecchietti ultra sessantenni e ragazzi al di sotto dei 18 anni, fu una cosa meravigliosa!

In seguito c'è stato poi un periodo di crisi esistenziale del progetto, dovuta al fatto che molti collaboratori non mi potevano più aiutare. Avevo la percezione di essere sempre più solo nel fare le cose: col passare del tempo, era come se alla televisione

di condominio ci avessero fatto tutti l'abitudine. Figurati se gli avessi messo su un'altra volta otto ore di autostrada!

Così, ad una riunione di condominio, io misi all'ordine del giorno una richiesta di chiarimento sulla televisione condominiale, chiedendo quale futuro ci si immaginasse per questa iniziativa. Allora si manifestò un grande sostegno. Uno degli ultimi arrivati mi disse che aveva comprato l'appartamento lì contando proprio sull'esistenza di Teletorre! Questa affermazione mi ha confermato che questa iniziativa ha contribuito a incrementare di valore, vogliamo essere venali una volta tanto, gli alloggi del condominio.

Federica))) Del resto oggi si parla molto di esperienze come la vostra, dove abitare significa anche fare parte di una comunità, di un progetto collettivo.

Gabriele))) Sì, certo. Infatti la nostra televisione ha interessato tutti i media nazionali, ci sono stati almeno una decina di nostri interventi in radio e tv.

Federica))) E ora come va?

Gabriele))) Abbiamo ripreso a tutti gli effetti. Siamo una decina, chi lavora con la telecamera, chi si occupa della programmazione dei film. Infatti, mettendo insieme tutti i film dei condomini disponibili a prestare le loro copie, all'inizio raccogliemmo circa ottocento titoli, attualmente siamo vicini ai duemila. In base a questi titoli, il gruppo programmazione si incontra ogni mese e stabilisce orari e rotazione dei film per i mesi seguenti.

Inoltre c'è un notiziario mensile, che produceva

mo noi, internamente. Lo trasmettiamo all'inizio del segno zodiacale ed elenchiamo tutti i condomini che compiono gli anni in quel segno, chiedendo ai condomini di indovinare le date. Non diciamo mai l'anno di nascita, però!

Questo consente ai condomini di sapere qualcosa degli altri, magari farsi gli auguri quando ci si incontra in ascensore: uno di quei micro-passaggi di socializzazione che mantiene alto il livello positivo del vivere comune. Chi indovina le date precise, riceve in premio una bottiglia di vino e può venire giù a prendersela... Il notiziario infatti lo facciamo in diretta, le persone possono venire giù se hanno cose da dire oppure chiamare sul cellulare.

Federica))) E che tipo di servizi trasmettete in questo notiziario?

Gabriele))) Per esempio, in questo numero daremo notizia delle attività di DOM, che è una cosa che aspettiamo da trent'anni. Abbiamo fatto un'intervista al Presidente di Quartiere per metterlo a confronto con alcune richieste che provengono dagli abitanti. Ci occupiamo di temi di ordine pubblico o sociale che riguardano il Quartiere, ma anche la città. Inoltre, questa sera abbiamo appuntamento con una famiglia, una delle ultime arrivate nel condominio, e facciamo la presentazione a tutti i condomini. E poi comunicazioni sulla manutenzione ordinaria del condominio. Il nostro palazzo è di 18 piani, è abitato da 72 famiglie e abbiamo un sistema di autogestione completa, amministrazione, manutenzione: tutto interno, le facciamo noi. E quelli che non fanno nulla, pagano una quota.

Federica))) C'è quindi il sostegno di una vera e propria comunità.

Gabriele))) All'inizio, trent'anni fa, si decise di seguire questa strada perché avevamo tutti dei problemi economici piuttosto seri. In quel periodo avevamo appena comprato la casa ed eravamo tutti senza soldi: non andavamo in vacanza e ci facevamo delle mangiate stratosferiche tutti insieme, mettendo fuori i tavoloni in giardino. Ed è così che si arrivò all'idea dell'autogestione.

Federica))) Il vostro condominio che tipo di composizione ha tra i suoi abitanti?

Gabriele))) Questo condominio fu costruito su iniziativa dell'Amministrazione Comunale negli anni Cinquanta. Il Pilastro era diventato un ghetto perché c'erano soltanto le case dell'Ente Autonomo Case Popolari. E così decisero di costruire dei palazzoni in aree PEEP, cercando di mescolare agli affittuari delle Case Popolari, un gruppetto di piccoli proprietari borghesucci.

Il Pilastro allora non era collegato alla città come oggi. Vedevo questi palazzoni, persi in mezzo alla campagna, lontani da tutti i servizi... e così quasi tutti quelli che avevano passato la graduatoria PEEP rinunciarono!

Federica))) E come è cambiata la Torre 19 nel corso degli anni?

Gabriele))) Negli ultimi anni sono arrivati anche degli inquilini, che vivono lì in affitto. E pensavamo che questo avrebbe creato dei problemi. Però ormai l'atmosfera prevalente è tale che c'è davvero una grande solidarietà. Ad esempio, la famiglia che

andremo a intervistare stasera è composta da una coppia giovane. Lui viene dal Marocco, lei dal Kirghizistan e hanno una bambina meravigliosa. Sono molto ben inseriti, quando facciamo le feste vengono giù con noi: certo se mangiamo la porchetta non ci stanno!

A parte gli scherzi, l'atmosfera per ora non è mai stata compromessa. In questo la televisione è stata importante. Ad esempio, prima di ogni assemblea condominiale andiamo a intervistare l'amministratore, anche lui un condomino, e ci facciamo spiegare punto per punto l'ordine del giorno. Inoltre, facciamo la diretta dell'assemblea per le famiglie che restano in casa, in modo che chi partecipa non sia solo il capofamiglia.

Pensa che da noi c'è una tale partecipazione che le assemblee si fanno tutte in prima convocazione.

Federica))) Incredibile! La cosa interessante di questo vostro esperimento televisivo è che riporta un po' il senso dell'oggetto televisione fuori dall'idea commerciale oggi prevalente. Si tratta di un servizio che unisce informazione e interesse collettivo, partecipazione di una comunità... Potremmo dire che Teletorre è qualcosa che si colloca a metà tra uno strumento di servizio pubblico e un esercizio di partecipazione.

Gabriele))) Sono d'accordo. Però per noi rimane sempre un gioco.

--

Teletorre 19

Interview with Gabriele Grandi, organizer of Teletorre 19, a tiny TV station broadcasting since 2001 exclusively inside a single building in Pilastro, Bologna

→ Federica Rocchi

There are about ten people in our team at Teletorre, and all of us enjoy playing with this idea. Our TV programming features a monthly newscast, entirely produced by us, and a selection of movies. To do so, we asked all those living in the building if they wished to share their DVDs with us. This way, we collected more than 2.000 titles. Also, we always take the time to wish happy birthday to our neighbours during the news. I believe that such a little step can do much to improve the way we socialize and live together. Moreover, in our monthly news we try to feature what happens both in our building and in our neighborhood. For example, tonight we are going to interview the latest family that moved in the building, and we are going to introduce them to the rest of the owners. There are 72 families living in our complex and we self-manage every issue, from cleaning to maintenance. Actually, our building is indeed a special one: the overall spirit has always been so friendly and collaborative that encouraged the birth of the strangest ideas...

Esiste ancora la critica militante?

→ Alfonso Berardinelli

Su un tale problema, enuncerò il più velocemente possibile dieci punti che mi sembrano importanti, tesi o ipotesi che siano, opzioni o constatazioni.

1. La critica militante esiste e esisterà finché qualcuno sarà interessato a farla esistere. Il critico militante scrive anche per dare pubblica dimostrazione che la critica esiste. Non si tratta di una attività, di un'impresa, di un negozio, né tantomeno di un bene immobile che si eredita e resta così com'era. La critica militante è un'invenzione occasionale, una reazione circostanziale. Avviene, si realizza in circostanze che cambiano. È un'improvvisazione culturale dovuta a certi particolari autori in particolari occasioni. A ogni generazione può finire e può ricominciare.

2. Il critico non va confuso con il recensore. Può fare o non fare recensioni (di solito le fa). Ma

dovranno avere qualcosa che le faccia riconoscere come parte di un insieme. Il critico militante è un tipo di scrittore la cui opera si manifesta a puntate: il lettore dovrebbe intuire che sono le puntate di un romanzo intellettuale che racconta il presente. Il recensore, invece, si distingue per questo: ha sempre l'impressione che facendo recensioni sta sprecando il suo tempo e le sue energie, perché invece, per essere veramente creativo, dovrebbe scrivere anche lui, come tutti, un romanzo o un libro di poesia. Il critico non fa questi sogni. È tutto in quelle cinquanta o cento righe del suo articolo. La sua opera è tutta lì. Se scrive un romanzo, lo fa con la mano sinistra e non ci tiene molto.

3. Ci sono critici che si orientano secondo i propri gusti e cercano una qualità relativa o assoluta nei singoli libri. Altri individuano una tendenza letteraria, la difendono o la attaccano. Altri critici si associano a qualche gruppo di pressione, di autodifesa o di potere e lavorano a rafforzarlo e promuoverlo. L'errore è identificare la tendenza letteraria e il gruppo di pressione: in questo caso si diventa militanti, certo, ma anche dogmatici e prevedibili. Ci sono poi critici che usano i libri per pensare problemi non letterari. Si possono fare diverse cose insieme (gusto, tendenza, pressione): ma generalmente non tutte. Le mie preferenze vanno al critico che legge letteratura per capire qualcosa di diverso dalla letteratura.

4. È bene che il critico militante scriva trasmettendo l'idea che quello che afferma è discutibile, che lui ci crede, ma è pur sempre un individuo, non

è una teoria che definisce che cos'è la letteratura, né qual è "oggettivamente" la tendenza fondamentale della propria epoca. È bene che il critico non nasconda le sue antipatie, i suoi limiti, le sue preferenze, la sua storia. Quando certi specialisti e accademici disapprovano che il critico dica "io" s'illudono che le creature incarnate possano trascendere e cancellare la propria soggettività. La critica è una forma di autobiografia, è l'autobiografia letteraria di chi tenta di conoscere il presente.

5. I recensori che non sono critici, si capisce dal fatto che scrivono con la mano sinistra, che sbrigano faccende pratiche, che regolano i propri rapporti personali con l'ambiente, procurandosi simpatie, favori e vantaggi. I critici, invece, sanno che avere molti rapporti con l'ambiente è una minaccia all'indipendenza di giudizio. Anche i critici hanno degli amici. Quando scrivono di loro è bene che in qualche punto si capisca o si dica: "questo è un amico, merita un trattamento speciale, sappiatelo".

6. Il critico militante dice in tre pagine quello che un professore non riesce a dire in trecento. Il critico deve dare soddisfazione senza saziare. L'accademico sazia prima di aver dato soddisfazione. Nel primo caso, ogni frase deve risultare necessaria. Nel secondo caso, bisogna sottolineare le poche frasi che vale la pena di ricordare.

7. Il corpo della letteratura sta in piedi, cammina, ha ossa e muscoli, respira con i suoi polmoni, ha un cuore che batte e un sangue che circola, si nutre e digerisce, espelle le materie di scarto, si riproduce. Tutto questo si vede. La critica è il sistema

endocrino del corpo letterario. Non si vede. Ma se funziona male, tutti gli altri apparati e sistemi si ammalano. Se il sistema endocrino è pigro o gli ormoni critici non entrano in circolo, il corpo letterario diventa obeso, o inutilmente agitato, o sterile.

8. Autorità, poteri, influenza della critica. Bisogna vedere da che cosa derivano: raramente derivano dalla qualità in sé del critico, ma piuttosto da fattori esterni: ideologie, movimenti, partiti, istituzioni protettive o minacciose. Il critico isolato (vedi Benjamin) può essere un genio ma resterà senza potere, perfino ignorato. Giacomo Debenedetti non influenzò la letteratura contemporanea, la illuminò. E neppure Fortini orientò la letteratura, se non in misura minima quando il marxismo critico ebbe un ruolo nella nascita di una Nuova Sinistra. Un critico senza potere editoriale, accademico o mediatico risulta impotente. Ma non per questo è meno necessario. L'intelligenza non ha potere: si tratta di due principi reciprocamente allergici.

9. Il caso di scrittori che praticano la critica può creare un conflitto di interessi. Lo scrittore che è anche un critico non può che alzare difese protettive e costruire strumenti promozionali a proprio vantaggio e a danno di chi scriva letteratura con moventi e mezzi diversi. Lo scrittore-critico può superare questo limite se è capace di dimenticare ogni tanto se stesso e di rallegrarsi per il fatto che qualcuno non gli somiglia.

10. Dentro ogni critico si nascondono altre vocazioni: in uno c'è un capo politico, in un altro c'è un pedagogo, un prete o un medico, qualcuno poteva

fare l'ingegnere, o il ragioniere, o il giudice, l'avvocato, il notaio, l'attore o il regista, il botanico, il guerriero o l'asceta.

Ci sono critici che si sentono e vogliono sentirsi membri della tribù, a volte perfino capi (illudendosi). C'è il critico, poi, che nella tribù si sente ed è considerato un intruso: è l'antropologo della propria famiglia. Io tendo a parteggiare per l'intruso.

--

Are militant critics still alive?

→ Alfonso Berardinelli

Militant criticism will exist as long as somebody will be interested in keeping it alive. A militant critic usually writes also to give proof of the existence of his own criticism. It's not a job, a business or a bargain, nor a real estate to be passed between generations while always remaining the same. Militant criticism is an occasional idea, a circumstantial reaction. It just happens, it exists within an ever-changing context. It's a cultural improvisation by specific authors in specific occasions. It could very well die and be reborn generation after generation.

Come da catasto, ovvero cambio di destinazione d'uso

→ Susanna Stigler

Estratto dalla tesi di laurea dell'autrice, Corso di Scenografia, Accademia di Belle Arti di Bologna 2009

Esiste ed è sempre esistito un forte ed inscindibile legame tra il Teatro, sede per eccellenza dell'espressione umana, e la Città, il contesto urbano in cui questo si sviluppa. Fin dal Rinascimento la "visione della città" rappresenta il nodo generatore della scena e dell'edificio teatrale. Vediamo come anche nel teatro del Novecento lo spazio ed i luoghi dello spettacolo nutrano una profonda relazione con l'evoluzione, i cambiamenti, le rivoluzioni industriali e quelle urbanistiche che investono la città.

La percezione dello spazio si è sostanzialmente modificata, nell'800 e nel '900 sia a livello scientifico che antropologico, divenendo realtà attiva e dinamica. Si è manifestata una tensione che ha contribuito a portare il teatro al di fuori degli spazi deputati, con un conseguente allontanamento dagli spazi tradizionali dedicati allo spettacolo. Si viene affermando sempre più come la dimensione spaziale, scenico-architettonica di un dato spettacolo sia determinante all'interno del processo creativo della rappresentazione, progettata, organizzata e reinventata ogni volta ex novo e ad hoc¹. Lo spazio del teatro si cerca così anche fuori dal teatro: si guarda a nuovi spazi all'aperto qualificati e riutilizzati. La



fuga dagli edifici teatrali, per un certo tipo di teatro, diviene sostanziale e si inserisce all'interno di una ricerca non tanto di una forma precisa, quanto di un senso e di un ambiente. Il teatro si proietta nei luoghi dei possibili teatri. In un'ottica di perdita delle funzioni principali e di rappresentanza degli edifici classici adibiti allo spettacolo, con la conseguente ricerca di spazi alternativi, diviene interessante guardare al fenomeno di riconversione e riutilizzo nello specifico dei grandi complessi industriali come sede per ospitare anche tali tipi di espressione, che rappresentano ad oggi uno dei nodi centrali nel dibattito sul futuro delle città².

Per quanto riguarda il progetto d'architettura, nell'ambito delle grandi aree urbane, non si parla più di costruzione ex novo della città moderna, in quanto lo spazio di confronto è in gran parte già costruito. Analogamente si registra una simile situazione anche per la costruzione di edifici teatrali "nuovi": tali strutture possono infatti correre il rischio di porsi come dato preventivo ed estraneo rispetto ai processi creativi che vanno ad ospitare e che ospiteranno, in contrapposizione alle molteplici realtà e diverse valenze che il teatro possiede, sia come luogo della scena sia come ambiente. Alla permanenza dell'architettura si contrappone l'emergenza e la non rigidità problematica del teatro³.

Situati in punti centrali e nevralgici degli agglomerati urbani, in quanto sorti prima dell'espansione dei centri, oppure limitrofi alle grandi vie di comunicazione, gli edifici industriali hanno dimensioni tali da poter ospitare molteplici funzioni

e non sono strettamente soggetti a vincolo⁴.

Il processo di decentramento e ristrutturazione del processo produttivo, la crisi di alcuni settori industriali e la perdita di funzioni di vaste aree industriali hanno reso disponibili interi settori urbani, innescando un dibattito sulle loro potenzialità. Queste strutture rappresentano oggi la possibilità di rilancio e di acquisizione di zone divenute strategiche all'interno delle aree urbane a seguito di grandi difficoltà a trovare nuovi spazi per poter crescere e svilupparsi⁵. Diviene quindi interessante riflettere sul ruolo che le architetture industriali, ed il loro recupero, assumono oggi all'interno del panorama architettonico-urbanistico. Tali edifici rientrano infatti a pieno titolo nella riflessione sempre più attuale di "sostenibilità urbana" anche da un punto di vista ambientale, all'interno della più vasta ricerca di strategie di "riciclo urbano".

Le operazioni di riuso e di rivitalizzazione di tali strutture cercano di valorizzarne il ruolo di edificio collettivo e di elemento urbano, che consenta di ripristinarle come centro del processo di socializzazione della popolazione urbana anche grazie alla notevole dotazione che esse possiedono, di spazi, di dimensioni, di illuminazione e di solidità strutturale. Quello che questi spazi offrono è una cosa semplicissima, lo spazio pubblico, inteso come spazio collettivo, dove possono accadere processi, avvenimenti e comportamenti imprevedibili⁶.

Interessante a questo proposito è conoscere l'esperienza della rete Trans Europe Halles, rete europea di centri culturali indipendenti che raccoglie

al suo interno 47 membri sparsi in 25 paesi, nata per lo scambio, la collaborazione ed il sostegno reciproci, promuovendo lo sviluppo ed i programmi dei vari centri membri che ne prendono parte. La rete ha avuto origine proprio grazie alla constatazione, da parte del suo direttore Philippe Gronbeer, del processo in corso in varie città europee grazie al quale vecchi edifici industriali dismessi venivano convertiti in centri culturali, proprio perché mancavano spazi appositi per le attività culturali⁷.

Volgendo uno sguardo a simili realtà presenti in Italia, uno dei casi emblematici è rappresentato dalla Centrale Fies di Dro, a Trento, in cui è possibile constatare la prolifica commistione di Teatro-Fabbrica, e come la produzione teatrale che trova sede al suo interno comprenda non a caso diverse e molteplici forme espressive, dalla performing arts, alle arti visive, intrecci di teatro, danza, con sguardi che dialogano con il cinema, la fotografia, la musica, un teatro cioè aperto alle contaminazioni. Questo è il punto d'incontro: tali espressioni non sarebbero esprimibili e possibili all'interno di spazi teatrali tradizionali e, grazie alle caratteristiche strutturali che tali luoghi offrono, otteniamo un potenziamento della dimensione teatrale, una maggiore flessibilità dovuta alle molteplici soluzioni spaziali, in un 'range' di possibilità espressive a 360°.

Tutto questo è il linguaggio contemporaneo. Esso ha bisogno dei suoi spazi.

--

1. Marco De Marinis, *La drammaturgia dello spazio nel teatro del Novecento*, all'interno di *Architettura e Teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, di Abbado, Calbi, Milesi, Il Saggiatore, 2007, p.73
2. Andrea Bondonio, *Stop&Go. Il riuso delle aree dismesse in Italia*, Alinea Editrice, Firenze, 2005 p. 31
3. Marco De Marinis, *La drammaturgia dello spazio nel teatro del Novecento*, cit., p. 74
4. Andrea Bondonio, *Stop&Go*, cit., p. 33
5. Ivi, p. 31
6. Festival dell'Architettura, Cagliari, 2007, documentazione del Festival, p.31, www.good-will.it
7. Ivi, p.22, Trans Europe Halles, www.teh.net

Come da catasto

→ Susanna Stigler

In the XIXth Century's theatre, the nature of the artistic space is deeply embedded into the changing environment of the city, which in this era undergoes a number of major evolutions, linked to the modern industrial revolutions. In this context, it seems interesting to investigate how theatre started to search for alternative locations and to leave those spaces traditionally dedicated to it, looking at industrial parks as possible spaces to be recovered in an innovative way. Over the past sixty years, the recovery of industrial parks has become a key issues in the debate on the future of cities, and important efforts to re-use and revitalise such spaces have been made. In addition to the special opportunities for creativity, artistic production, and development of rich cultural networks, these spaces have one very simple thing to offer: the possibility of a public space, intended as a collective space. Moreover, industrial parks provide a unique chance to enhance the theatrical dimension, and to play with space in a creative way, continuously exploring all the possibilities for an all-embracing artistic experience.

((La recensione

L'uomo che verrà di Giorgio Diritti
La bocca del lupo di Pietro Marcello

→ Giancarlo Gaeta

«Amore invincibile nella lotta»

Sofocle, *Antigone*

I due film sono apparsi nelle sale lo scorso anno ricevendo riconoscimenti importanti. Il primo rievoca la strage di Marzabotto filtrata attraverso la vicenda di una delle famiglie che vi furono coinvolte, il secondo offre un brano di vita vissuta nella marginalità sociale a Genova. Un rimando al cuore tragico del Novecento nel primo caso, una piccola, assoluta storia d'amore nel secondo. Desidero parlarne non per una valutazione critica, che non mi compete, ma solo per comunicare le impressioni che ne ho ricevuto e i pensieri che mi hanno suscitato. Ma perché parlarne insieme? Che cosa dunque li accomuna? Direi essenzialmente la qualità dello sguardo sugli esseri umani, sulla natura, sulla campagna o la città, e ancora il sentimento del tempo. Qualcosa che in definitiva fa la differenza, seppure per vie diverse, tra una rappresentazione della condizione umana che resta aperta alla comprensione dello spettatore ed una che si chiude su se stessa.

Nel film di Diritti la strage compiuta dai nazisti sull'Appennino bolognese segna il culmine tragico

di una vicenda in cui la grande storia incrocia quella minuta di gente immersa nel quotidiano della dura esistenza contadina. Per gran parte del racconto la minaccia dell'esercito occupante resta tuttavia sospesa, consentendo il flusso della vita consueta, o quasi. Ma non si tratta di un semplice antefatto necessario a collocare l'evento drammatico; al contrario, è la rappresentazione insistita di un'umanità profondamente radicata nel proprio ambiente fisico e morale, nel tessuto delle proprie relazioni ad esaltarne l'assoluta estraneità morale di fronte al puro arbitrio della forza. Tanto più radicalmente appare incongrua quella presenza minacciosa, incombente sul territorio, di individui che non dovrebbero essere là, ma a casa loro a occuparsi del proprio lavoro, delle proprie donne e figli.

C'è una scena che tutto questo ricapitola perfettamente, quella in cui una contadina distribuisce una parca merenda ai bambini e a una pattuglia di tedeschi seduti in cerchio all'aperto. È la vita reale che prende per un momento il sopravvento sull'irrealtà della guerra, che subito dopo riemerge brutalmente nell'esecuzione di uno di quei soldati da parte dei partigiani, a ricordare che l'immane potere della guerra accomuna chiunque vi prende parte e che la forza adoperata dagli uomini è di mutare in una cosa ciò che poc'anzi era un corpo giovane e bello, nutrito col pane offerto da una donna.

Non sorprende perciò che al centro del film, personaggio chiave e filo conduttore della narrazione, ci sia per contrasto una bambina. Martina è figura irrequieta, scontrosa, a cui sembra dato il

potere di attraversare ogni situazione, fino a quelle tragicamente insostenibili, rimanendo intatta nel corpo quanto vigile nello spirito; presenza muta, preservata dal male, che infine non cede all'orrore, sostenuta dall'imperativo di conservare alla vita il fratellino neonato. Posta sull'altro piatto della bilancia è dunque lei, corpo sottile e sguardo chiaro, a bilanciare da sola il peso immenso della forza scatenata dall'impulso di morte. L'uomo che verrà annunciato dal titolo non è dunque soltanto quello simbolicamente rappresentato dal neonato, è più ampiamente l'umanità dell'uomo rigenerata dalla capacità di resistenza interiore al male, di cui è capace soltanto chi nel mondo è piccolo. In questo consiste, mi sembra, la forza poetica del film, che pur restando aderente ai fatti li attraversa con lo sguardo invincibile della purezza e li supera con la determinazione di chi sa con la certezza dell'innocenza ciò che è bene e ciò che è male.

Il film di Marcello si svolge su tutt'altro registro; non più la comunità contadina sull'Appennino di sessant'anni fa, ma vite sole ai margini della città portuale, a sua volta colta nel suo attuale stato di sospensione tra un passato ricco di memorie e un presente di perdita, d'indeterminatezza circa ciò che di essa potrà ancora essere. Grazie a un montaggio di eccezionale abilità, la storia grande della città, documentata da materiali di repertorio, si fonde con quella piccola di una coppia che ha saputo unire i propri dolori radicati in esistenze di povertà, di prigione, di diversità, di solitudine e di attesa. Così la città non è semplice sfondo, come

non lo è la campagna nell'altro film, ma realtà viva, protagonista a sua volta di una vicenda che fa corpo con quella degli individui che ne sono parte, che la agiscono mutandone il volto e insieme cercando in essa un luogo di protezione.

Tuttavia in questo film la città che si vede è il suo margine, tra le grotte di Quarto dei Mille e i vicoli intorno a piazza del Campo cantati da Fabrizio De André, oramai affollati soprattutto da immigrati. A muoversi in questo spazio senza traccia di borghesia c'è Enzo, figura massiccia, volto scavato profondamente, che con questa realtà sociale si è da sempre confrontato duramente. È lui a fare da filo conduttore quasi sotterraneo alla narrazione. Poiché che cosa può essere un individuo privo di qualsiasi potere che non sia un ostinato bisogno di libertà, un'orgogliosa difesa di sé il cui prezzo porta inciso nel corpo, a fronte della grande bestia sociale, se non, di nuovo, il grammo contrapposto al chilo, destinato a soccombere senza un'ancora di salvezza.

A sostenerlo da vicino o da lontano è l'amore di una creatura ancor più spinta ai margini dall'affermazione della sua transessualità. A differenza di Enzo, Mary ha ricevuto un'educazione, un sapere che si è invero nell'accettazione di sé e di un destino di incompatibilità con il mondo reso feroce dalla paura per la diversità. Mary, a differenza di Enzo, ha il dono della parola, ed è lei, nell'ultima straordinaria sequenza del film, a dire la loro storia nella compiutezza di un senso che si sottrae alla logica di questo mondo, ma tanto più appare reale espressio-

ne di vita. È grazie all'amore perseverante di Mary che Enzo può sottrarsi alle conflittualità che avevano segnato tutta la sua esistenza, trovando infine la misura di sé nel rapporto con lei.

Ad accomunare i due film ci sono a ben guardare anche le rispettive scene finali, sostenute come sono da un motivo di pacificazione e di apertura al mistero dell'esistenza: per un verso il canto sommerso di Martina che stringe a sé il bambino davanti alla casa tra i campi, abitazione violata eppure ancora luogo accogliente dove riannodare il tempo lacerato; per l'altro verso Enzo e Mary nella casetta in campagna affacciata sul mare, luogo sognato di vita insieme nella quiete del loro amore.

--

L'uomo che verrà Giorgio Diritti
La bocca del lupo Pietro Marcello
→ Giancarlo Gaeta

The movies "L'uomo che verrà" and "La bocca del lupo" received both important prizes. The first one recalls Marzabotto's slaughter, sifted through the story of one of the families involved in the massacre, while the second one offers a piece of real life of Genova's social outcasts. The first refers to the twentieth-century tragic heart, as well as the second is a little, absolute love story. But why should we put these two movies together? What features do they share? I would say that basically they are joined by the quality of their look at human being, at nature, at countryside and city, and also by a certain feeling of time. Something setting a difference, even if through different ways, from a representation of human condition opened to the public's understanding and one folded into itself.

(((Una striscia
Little Nemo

→ Federico Zanettin

Il fumetto è insieme teatro, letteratura, e cinema disegnato con un proprio ritmo di lettura musicale e danzante e diventa arte plastica nell'esperienza tattile e tridimensionale dell'oggetto fumetto.

Diversi indubbiamente sono i tratti che uniscono la nona arte, il fumetto, alla terza, il teatro, così come forti sono anche i legami tra il fumetto e la prima arte (la pittura), la settima (la letteratura) e l'ottava (il cinema). Meno lo sono forse con la seconda (la scultura), la quarta (l'architettura), la quinta (la musica) e la sesta (la danza), anche se non mancano le analogie e le trasposizioni da queste al fumetto e viceversa.

Il fumetto è immagine, e quindi ha molto in comune con la pittura e le espressioni artistiche visive; è racconto, e quindi ha molto in comune con

la letteratura scritta; è racconto per immagini, e quindi è molto vicino al cinema. È anche però messa in scena, personaggi che eseguono un copione in una scenografia. Più che nel cinema e nel romanzo il fumetto è spesso legato a una dimensione recitativa, in cui i dialoghi si sovrascrivono all'immagine nei balloons, sovrapponendo il parlato alla scena. L'impaginazione e le inquadrature spesso agiscono come giochi di luce e le scansioni di pagine come cambi di scenografia. Il tempo del fumetto è quello di una rappresentazione, legato all'esperienza della visione/lettura e, a differenza del cinema, non è immediatamente rapportato all'illusione naturalistica del tempo reale e dell'immagine fotografica. Come esperienza di visione prima che di lettura è poi forse più vicino al teatro che alla letteratura scritta.

Così come esistono diversi tipi e generi di teatro, anche il fumetto ha i suoi generi e formati. La commedia è, come per il cinema, un genere che ha decisamente connotato il fumetto alle sue origini, tanto che il nome di un solo genere, comics, è stato esteso nella cultura americana a indicare un intero mezzo di espressione artistica nel suo complesso, la nona e più recente delle arti. La tragedia è però ugualmente ben rappresentata nel fumetto, particolarmente in opere della letteratura disegnata americana e giapponese.

Il formato del fumetto può variare come i suoi supporti: dal libro, con un tempo di fruizione di mezz'ora o poco più, alla striscia o alla pagina su un quotidiano, fatte per essere consumate in qualche manciata di secondi o minuti, fino ai webcomics, i

fumetti pubblicati online con meccanismi di fruizione forse ancora non ben codificati.

Little Nemo in Slumberland, pubblicato sulle edizioni domenicali dei giornali americani di un secolo fa, mostra l'arte della messa in scena del grande maestro del fumetto americano Winsor McCay (autore tra l'altro di alcune tra le prime animazioni cinematografiche). Ogni domenica, tra il 1905 e il 1914, viene rappresentato in una grande pagina a colori un sogno del piccolo 'nessuno' (nemo in latino) che finisce con il risveglio nell'ultima vignetta in basso a destra, di solito per una caduta dal letto e spesso accompagnato da qualche parola di rimprovero o di conforto dei genitori. Il sogno viene raccontato dalle parole che in forma di didascalie e di balloons si propongono alla lettura sequenziale, ma allo stesso tempo anche dalla visione scenografica che abbraccia tutta la composizione della tavola insieme alla narrativa.

Nella figura, che riproduce una pagina del 1905, la cornice onirica della narrazione è aperta a sua volta da un fregio di titolazione, la striscia nella parte superiore della pagina, in cui sullo sfondo della luna uno spiritello chiede il permesso al re Orfeo di invitare il piccolo Nemo nella terra dei sogni (Slumberland).

Al centro del palcoscenico, attorno a cui gravitano in una prospettiva a spirale la luna e il letto di Nemo, lo spiritello accoglie con un inchino il piccolo, che però si spaventa e fugge sulla faccia della luna per poi cadere e trovarsi al risveglio ai piedi del letto. Il sogno di una notte di mezz'estate si fonde

con atmosfere di maggiore inquietudine, con la bocca di una luna forse non così rassicurante che si chiude a intrappolare Nemo, che scappa nonostante i richiami amichevoli dello spiritello.

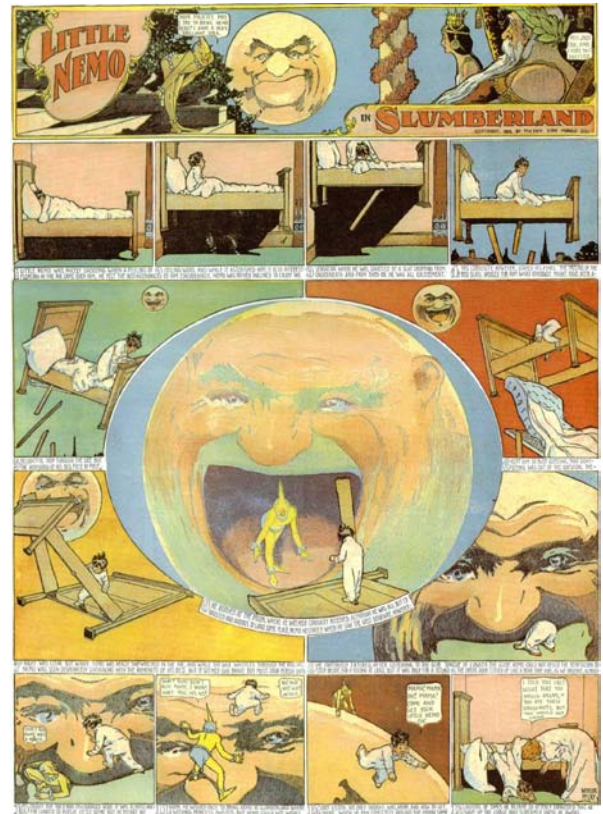
Nelle pagine dei fumetti della domenica, la sezione a colori del giornale destinata ai ragazzi ma anche ai loro genitori, i livelli di lettura si fondono come le immagini e le parole.

--

Little Nemo

→ Federico Zanettin

Comics shares many features with other artistic forms such as theatre, literature, painting and cinema. Comics is also akin to a form of performing art, in which characters act a script on the stage which is the page. Layout and pagination are what stage lighting and scenery are to theatre, and time is dictated by the seeing/reading experience rather than by the illusion of real time and photographic image like in cinema. *Little Nemo in Slumberland* by Winsor McCay, published about a century ago on American Sunday papers, provided a weekly stage for the great master of American comic art. Each instalment featured a luxuriously coloured page relating the dream of a child who is usually to be awakened in the last panel by a fall from the bed followed by a scolding by his parents. The dream is narrated through the dialogues in the balloons and in the captions which run below the images, but also by the overall vision of the composition of the page, which precedes and comes together with sequential written narrative.





finito di stampare
nel mese di luglio 2010
a Bologna
presso la tipografia Rabbi