

Cronache Corsare

Voci di artisti e viaggi ai quattro angoli del globo

La rivoluzione liquida. Intervista a Ugo Mattei

Dal cantiere del nuovo Argo, che sarà dedicato all'Acqua, pubblichiamo come anteprima virtuale la prima parte di un'intervista a Ugo Mattei.

Docente di diritto civile all'Università di Torino e diritto internazionale comparato all'Università di California, Mattei è un intellettuale militante, che crede nella rivoluzione dei beni comuni, di cui ha elaborato un manifesto (Beni comuni, Laterza, 2011) e a cui ha deciso di consacrare un nuovo soggetto politico, ALBA (Alleanza Lavoro Beni comuni

Ambiente, www.soggettopoliticonuovo.it). Per misurarsi con le difficoltà pratiche della gestione di un bene comune, Mattei è diventato inoltre presidente pro tempore [1] di Acqua Bene Comune Napoli, la prima azienda idrica italiana ad aver abbandonato la gestione privatistica per adottarne una pubblica e partecipata [2]. Si tratta di un sentiero aperto, a livello internazionale, dai cittadini di Cochabamba, in Bolivia, che nel 1999 si sono opposti alla privatizzazione dell'azienda idrica comunale ad opera del consorzio Aguas del Tunari, guidato dalla società International Waters Ltd, controllata dalla statunitense Bechtel Corporation, ottenendo nel 2000 lo scioglimento del contratto con il consorzio. In Europa la prima grande città a invertire la rotta è stata Parigi, che nel 2010 ha rimunicipalizzato l'azienda idrica, dopo 25 anni di gestione privata. Come per le grandi rivoluzioni di Sette-Ottocento è con Napoli che l'Italia si inserisce nelle rivoluzioni avviate dal cugini transalpini.

La rivoluzione liquida

Intervista a Ugo Mattei

«Io sono un rivoluzionario. Io credo nella rivoluzione e penso che la rivoluzione debba iniziare innanzitutto con una grande rivoluzione del comportamenti. Non è una questione dell'Italia, non è una questione dell'Occidente, è questione di capire che oggi c'è una crisi gigantesca della cittadinanza, perché i cittadini sono stati progressivamente trasformati in consumatori, perché una serie di valori di tipo materialistico e consumistico ha inquinato le nostre coscienze, davvero come un cancro, e quindi noi dobbiamo fare oggi una grande rivoluzione culturale, dobbiamo togliere di mezzo una ipotesi unicamente fondata sulla proprietà privata e sullo Stato e mettere al centro una visione della società fondata sul dovere, sul dovere di partecipare, sul dovere di essere cittadini e non solo consumatori. È un processo complicato, ma gli Italiani hanno dimostrato di essere capaci di fare questo cambio di passo, di fronte a dei temi importanti come quello dell'Acqua, con il referendum scorso»: a pronunciare queste parole incendiarie è il giurista Ugo Mattei, che dei quesiti referendari per l'Acqua Bene Comune è stato co-redattore, assieme ai colleghi Alberto Lucarelli, Luca Nivarra e Gaetano Azzariti.

Come dimostrato in ultimo dalla siccità globale di questa estate, che in autunno si prevede porterà a un aumento dei generi alimentari del 20%, con conseguenti conflitti nei paesi più poveri e non solo, il controllo e la gestione dell'acqua rappresentano una delle maggiori poste in gioco nei conflitti del presente e del prossimo futuro. Ma l'acqua bene comune, come dimostrato dalla straordinaria mobilitazione e partecipazione alla campagna referendaria, è anche uno dei nodi centrali nella rinata rete dei movimenti alter-mondialisti.

Partiamo dal referendum, dunque, prof. Mattei. Un risultato eccezionale, se consideriamo la storia referendaria in Italia. Ma anche l'ennesima dimostrazione di come il sistema Stato-mercato, antitetico alla logica del bene comune, è sempre più slegato da quella che possiamo definire volontà popolare ; e che, come in altre occasioni, di questa volontà non si voglia tener conto, nonostante la vittoria. A che punto siamo con il processo di privatizzazione del sistema di gestione e fornitura idrica in Italia?

Il referendum sull'acqua è stata una resistenza quasi disperata contro l'ennesimo tentativo del potere neoliberale di mercificare degli ambiti fondamentali della vita di tutti quanti. Si tratta di un processo complesso che occorre richiamare, a grandi linee. Da trent'anni in Occidente e non solo le liberalizzazioni andavano sostituendo spazi di pubblico, identificati con apparati dello Stato, con domini privati, soggetti al mercato. Dopo la rivolta di Cochabamba nel 1999-2000, poi con il dibattito sull'introduzione della gestione partecipata del servizio idrico a Parigi, dal 2006 in Italia si è attivato un movimento per l'acqua in quanto bene comune attraverso un forum molto presente nei territori e parallelamente, addirittura dall'anno prima, dal 2005, con la Commissione Rodotà, si è iniziato a lavorare su uno statuto giuridico dei beni comuni, uno statuto autonomo rispetto allo Stato, da una parte, e, dall'altra, dal mercato. Nel 2008 il lavoro della Commissione Rodotà ha dato luogo a una legge delega che dava la prima definizione di beni comuni come

un'entità giuridica funzionale a soddisfare i diritti fondamentali della persona. Il decreto Ronchi del 2009 interviene proprio mentre i lavori della Commissione Rodotà erano diventati proposta di legge in Senato, facendo un'operazione di forza, volta a obbligare la privatizzazione non soltanto del servizio idrico integrato ma di tutta la rete di gestione pubblica dei servizi. A quel punto con alcuni giuristi della Commissione Rodotà, Lucarelli, Nivarra e Azzariti, redigemmo tre quesiti referendari, tra cui uno avrebbe reso obbligatoria la gestione partecipata dell'azienda speciale, ma non è passato, rendendo così monco il pacchetto. Votando in massa i nostri quesiti referendari, il 12 e 13 giugno dello scorso anno, i cittadini italiani hanno sancito che non è obbligatorio privatizzare o liberalizzare i servizi pubblici, ma si applica il diritto europeo, che prevede la gestione pubblica, privata e mista come tre possibilità autonome, dotate di pari dignità. Il secondo quesito aboliva i profitti dall'acqua, dicendo che la remunerazione da capitale non poteva essere inserita in bolletta. Poco dopo, con il decreto di ferragosto del governo Berlusconi, e successivamente con gli interventi della legge di stabilità, quindi a regime Monti già instaurato, il primo quesito referendario veniva completamente obliterato nella sua portata ampia, riproducendo esattamente i contenuti del decreto Ronchi e facendo salva soltanto l'acqua. L'obbligo di messa a gara tuttavia rendeva sostanzialmente in house una gestione impossibile di tutti i servizi esclusa l'acqua. Sul fronte del secondo quesito la tesi che è stata fatta passare è che il 7% di remunerazione da capitale non poteva essere tolto immediatamente dalle bollette perché il quesito referendario non era immediatamente esecutivo ma era necessario un decreto attuativo da parte del Ministro dell'ambiente per fissare dei parametri - cosa su cui stavano ancora lavorando fino a poco tempo fa. Quindi in entrambi i casi ci sono stati tentativi di svuotamento dell'esito dei quesiti referendari. La Corte costituzionale ha fatto giustizia di tutto questo con la sentenza 199 del 20 luglio scorso: siamo sicuri di aver vinto non solo sul fatto che la messa a gara salti ma anche sul ripensamento della remunerazione da capitale, perché la Corte costituzionale ha detto che l'esito del referendum è immediatamente esecutivo.

Noi adesso siamo tornati al 14 giugno 2011, cioè abbiamo perso un anno abbonante: se quest'anno fosse stato utilizzato per studiare veramente a fondo e mettere in pratica un modo di gestione alternativa, a quest'ora saremmo in linea con la tabella di marcia e avremmo potuto sperimentare dei modelli di gestione che avrebbero potuto funzionare da molla anticiclica, mettendo in campo un grande sforzo pubblico, partecipato, per gestire il servizio idrico, rimodernare gli impianti, insomma fare quello che è necessario. Tutto ciò non è stato fatto, siamo in ritardo di un anno, ma la palla è di nuovo al centro, perché abbiamo segnato un goal importantissimo con la sentenza di luglio. Adesso la partita è tutta da giocare.

Venendo alla tua domanda, in Italia l'80% dei servizi idrici è governato dal sistema pubblico, quindi il modello interamente pubblico è ancora dominante. Siamo dunque a buon punto, perché non essendoci più l'obbligo di privatizzazione, soltanto Comuni come quello di Torino e di Roma continueranno ad andare avanti nella strada neoliberalista di svendita del patrimonio pubblico. Ora si tratta di trasformare il modello pubblicistico dominante in un modello di gestione partecipata. Qui il modello forte è quello di ABC Napoli, con una struttura di governo pubblica, partecipata, ottenuta dalla trasformazione di Arin SPA in agenzia speciale di diritto pubblico, coerente con la politica dei beni comuni, che non ha il profitto come scopo, ma soltanto l'economicità, ossia non perdere dei soldi, ma che non possono agire al di fuori del core business, ovvero gestire il servizio idrico, e lo devono fare secondo lo statuto, che prevede la partecipazione diretta degli utenti e dei lavoratori agli organismi di governance di questi soggetti che stiamo ripristinando. Il sindaco De Magistris ha fatto un ottimo lavoro: questo è il primo risultato realmente operativo del referendum. CONTINUA...

Valerio Cuccaroni

[1] La trasformazione di Arin s.p.a. in Acqua Bene Comune Napoli si renderà efficace dal momento della presentazione all'assemblea straordinaria del Piano industriale ed economico, che in una prima fase riguarderà i trasferimenti di alcuni degli impianti gestiti dal comune, la data prevista è fine ottobre. Poiché l'azienda speciale ABC nasce dalla trasformazione della Spa ARIN non vi sarà soluzione di continuità dal punto di vista operativo. Infine, affinché la nomina di Ugo Mattei a Presidente di ABC Napoli sia effettiva è necessario un decreto del Sindaco di Napoli Luigi De Magistris. Da segnalare, infine, a proposito di Beni comuni e Comune di Napoli, la presenza nella Giunta di un altro estensore del referendum sull'acqua, Alberto Lucarelli, in qualità di Assessore ai beni comuni e alla partecipazione.

[2] Passaggio siglato da apposito atto notarile il 31 luglio scorso, cfr. Salvatore Alitero, A Napoli l'acqua torna ad essere dell'azienda Bene Comune.

Incontro con Giancarlo Majorino

Discussione sul poema *Viaggio nella presenza del tempo* e sull'ultima opera dell'autore *La dittatura dell'ignoranza*

Il poema di Giancarlo Majorino *Viaggio nella presenza del tempo* è un lungo cammino letterario che abbraccia l'arco intero di una vita. L'autore raccoglie nell'opera impressioni, umori e pensieri in più di quaranta anni di composizione. Alla lunga vicenda elaborativa corrisponde una complessità non comune di linguaggio e contenuto che rende l'opera unica.

Nell'epoca del «tutto e subito?», del rumore televisivo e della frenesia del consumo, l'autore ci ricorda il valore di un necessario dissenso. Quella di Majorino è una voce che non desiste, malgrado tutto, dal suscitare domande e, soprattutto, dal richiedere, anzi dall'esigere un serio impegno al lettore impigrato.

Già il titolo definisce la volontà totale dell'autore. Il viaggio richiama la categoria fondamentale dello spazio, ma esso non è che lo strumento per avvicinarsi all'immanenza del tempo, vera forza demiurgica e primigenia.

Il tempo è quello proustiano della memoria, ma non solo. Tempo è anche il presente, meglio il lungo presente attuale, bloccato, costretto e appiattito fermo immagine pubblicitario. Il linguaggio massmediatico e gli stereotipi televisivi sono chiamati ad esprimere la stasi del pensiero e i viaggi in autobus delle C.C. (casalinghe chiacchieranti), vale a dire il quotidiano tempo immobile dell'oggi. Il tempo è poi la categoria del possibile. Così la vita di un uomo percorre la sua temporalità individuale, ma ne traccia infinite altre, possibilità scartate in ogni scelta eppure esistenti, casi ipotetici del tempo assoluto.

Una simile ansia concettuale richiede un'espressività altrettanto potente. Per questo la cornice torna ad essere quella del poema.

L'autore riconosce la scia del viaggio dantesco: la possibilità di trovare parole per l'indicibile. Il recupero dell'epos è volto all'individuazione di innovati significati poemati. Esso si rappresenta come alternativa del tempo perduto: un terreno vergine in grado di ospitare il grado zero della creazione, un filo d'erba come una catena montuosa.

Il passato grandioso della poesia è perciò riscattato; complessità e bellezza divengono un atto di accusa, feroce critica all'arroganza del potere e del denaro che schiacciano il vivere umano. La lotta si dà nel suo farsi ed è irrisolta. Persino il tempo demiurgo è violentemente plasmato dalla forza plastica del potere, costretto in accelerazioni intollerabili o bloccato in un presente immemore. La presenza del tempo concede al poeta la forza di indignarsi ancora e continuare a lottare.

Majorino guarda ai quarant'anni di gestazione della sua opera come ad un necessario periodo di convivenza e condivisione con il prossimo. Ciò suggerisce una declinazione diaristica dell'opera che in potenza poteva non concludersi mai, continuando a realizzarsi come testo a fronte della vita stessa dell'autore. «Ho frequentato le persone per tutta la mia vita, è così che ho vissuto il mio poema. Le persone sono infinite, ma lo stesso individuo è in sé infinito».

Il poema sembrava dover essere l'ultima opera consegnataci dell'autore, ciò che viene definito, con un brutto termine, il suo testamento. Al contrario l'autore ha continuato a sentire la necessità della lotta, della definizione e della critica della nostra epoca. Da ciò nasce *La dittatura dell'ignoranza*. È lo stesso autore a declinare i significati dell'opera e la sua naturale gemmazione dal *Viaggio nella presenza del tempo*. «La mia idea è che sia possibile restituire la complessità del nostro tempo, nel quale viviamo prigionieri di un inganno generale. Le persone rimangono schiacciate dalla pubblicità, dal commercio e dal consumo: questa è la dittatura dell'ignoranza». Il quadro è complicato dalla natura melliflua, subdola e ammiccante del Grande Fratello contemporaneo.

L'ignoranza viene, infatti, scelta, preferita ed amata rispetto alla sana fatica dell'apprendimento. La banalizzazione di ogni sapere è stata elevata a cultura, bruciando in un appagamento subitaneo e fittizio ogni desiderio di approfondimento. Ciò, secondo l'autore, crea un mondo di isole-fortezza nella quali vive rinchiuso chi mantiene ancora viva una conoscenza approfondita in ogni settore mentre il popolo vive in metropoli di ignoranza ai piedi delle isole dalle quali è categoricamente escluso. «Dobbiamo rendere cruciale la poesia. Non possiamo però dare tutta la colpa della situazione attuale al meccanismo consumistico, in parte la colpa è anche dei poeti che non riescono più a trovare il modo di affrontare l'inganno enorme del nostro tempo». Così Majorino torna a parlare della scelta del poema come mezzo espressivo. «Il poema mi ha fornito l'unico orizzonte abbastanza vasto per affrontare questa impresa. Esso è fatto di vari momenti, che pur mantenendo la loro importanza individuale, generano un significato nel loro insieme che supera la somma della parti».

L'autore è del tutto cosciente dell'impegno interpretativo richiesto dall'opera, ma è anche chiaro nello spiegarne la necessità.

«Bisogna saper uscire dagli stereotipi che ci vengono proposti, altrimenti finiremo per vivere seguendo false istruzioni. L'unico modo per essere felici è sfruttare le proprie facoltà al cento per cento».

Con *Viaggio nella presenza del tempo* l'opera d'arte torna autentica, superate pastoie critiche, negazioni intellettuali, e la sua stessa morte, l'arte rivendica un territorio originale di dignità e valore. In definitiva lo scontro con il tempo presente è superato dalla nascita dell'opera. Essa, senza ulteriori infingimenti, è posta al di là di ogni compromissione, con la lapidaria consapevolezza della sua alterità irriducibile rispetto ad ogni meccanismo reificante attivato dal potere. «L'opera d'arte deve dare forma all'ignoto, ciò significa creare, dunque muoversi oltre ogni stereotipo. Per questo l'arte sarà sempre inconciliabile con il mercato. Esso si basa sulla riproposizione di forme riconoscibili che spingano alla ripetizione, all'abitudine dell'acquisto. L'arte invece si muove in senso contrario: non ci si può abituare all'arte».

Le conclusioni di Majorino si rivolgono ad un mondo intellettuale che sente la necessità di uno scontro diretto con il reale. La cultura, frustrata e svilita in ogni modo negli ultimi anni si è spesso rifugiata con indulgenza nel bel prodotto di genere, nell'esercizio di stile. L'autore rivendica, invece, il ruolo fondamentale dell'intellettuale nella società come guardiano dei meccanismi reificanti del potere. «Bisogna mettere la conoscenza al centro della vita, senza mai cadere nella trappola del cliché. Bisogna rimanere sempre vigili e critici, impegnarsi al massimo è il dovere morale dell'intellettuale. La conoscenza non deve mai prescindere da un profondo senso etico e da un fondamentale spirito di giustizia».

Riccardo Gigli

Il teatro dello sfiancamento. Intervista ad Antonio Rezza (di Lorenzo Franceschini, 2010)

Tu a più riprese hai dichiarato di non leggere. C'è un motivo per cui hai deciso di procedere a questo annullamento della memoria, oppure è solo mancanza di voglia?

Beh, io e Flavia Mastrella lavoriamo in due, quindi abbiamo deciso che Flavia legge e io no. Basta che legga uno! Non leggo perché penso che l'ignoranza, se portata avanti come pratica ascetica, come professione, non come essere ignoranti, ma come metodicità dell'ignorare, fa sì che uno si mantenga più fresco rispetto alle invenzioni. Non conoscere porta a derive lontane dalle direzioni seguite dall'arte.

Questo si riflette nel vostro rifiuto del teatro di narrazione?

Noi rifiutiamo tutto ciò che è narrazione, anche nell'arte figurativa. Io amo molto Francis Bacon, perché destruttura la pittura e distrugge il figurativo, cioè critica il figurativo come figurazione e lascia solamente il personaggio al centro di qualcosa non visibile, cioè delle immagini di facce ispirate alle bistecche: s'ispirava a questa deformazione, a questo spiattellamento del somatismo. Io detesto profondamente la narrazione e il figurativo. Pitecus, per esempio, è ancora un po' narrativo perché racconta di alcune cose, pur sempre con sollecitazioni abbastanza nette, che non danno la possibilità di affezionarsi a un contenuto. Gli spettacoli successivi, specialmente l'ultimo e il penultimo, abbandonano la narrazione ? anche Fotofinish, ma un po' meno, perché Bahamuth e 7-14-21-28 abbandonano completamente la struttura narrativa e diventano qualcosa di sublime perché non si possono raccontare. Ogni opera d'arte ha un limite nel momento in cui la si può riferire, se tu esci da uno spettacolo, ma non riesci raccontarlo perché lo hai percepito con il corpo ma non ti è rimasto nulla a livello razionale per poterlo raccontare, allora l'opera è sublime. Perché c'è questo scollamento dalla percezione del pubblico. Io abolirei il teatro di narrazione, ci vorrebbe una legge! Il teatro di narrazione è una presa per il culo, vi si parla di cose che conoscete, conoscete le Fosse Ardeatine, conoscete Ustica, conoscete queste stragi di Stato, no? Il teatro di narrazione viene fatto con i soldi dello Stato stragista, che per ripulirsi la faccia foraggia spettacoli di Stato. Quindi non mi piace la narrazione, né politicamente, né a livello estetico.

In una intervista che rilasciasti ad [«Argo»](#) qualche anno fa dicesti che fai teatro per passare il tempo, puoi parlarci più approfonditamente di questa prospettiva?]

Ognuno riesce in un obiettivo se quello che fa diventa un'ossessione. Il lavoro che facciamo io e Flavia è ossessivo, la nostra vita privata è un aspetto collaterale, l'ossessione è partire dall'idea di fare soltanto quello che si fa ? anche se poi nella pratica riesci a darti pure ad altre cose. Ma a seguire un'ossessione si passa la vita, non è che si passi solo il tempo. Si passa la vita, 24 ore al giorno, a pensare a ciò che non esiste per realizzare ciò che ancora non c'è. Se fai una cosa come quella che facciamo noi, ci pensi anche la notte, perché è un'ossessione, e l'ossessione poi porta a non darti scampo. E chiunque si rivolga a una forma artistica non deve darsi scampo, non deve avere tempo per pensare ad altro. Ma non bisogna farlo apposta, deve essere questa malattia che ti s'incunea e non ti dà la possibilità di pensare a niente. Ecco perché si passa la vita a fare questo.

Quanto tempo ti alleni al giorno? In 7-14-21-28 ci sono momenti di grande virtuosismo anche fisico, penso che uno senza un grande allenamento non possa fare quello che fai tu in quello spettacolo.

Il corpo invecchia, prima non mi dovevo allenare, ora sì. Tempo fa venne Aldo Serena, il calciatore, a vedere un nostro spettacolo a Milano. Voleva vedere come si fa a parlare correndo. È una questione di allenamento. Fra trent'anni non ce la farò più. Il nostro teatro si fonda sull'habitat che crea Flavia e sul mio corpo che punta allo sfiancamento. Nel momento in cui non potrò più usare il corpo in questo modo, noi daremo vita a un teatro minore, necessariamente.

È molto interessante questo concetto dello sfiancamento. Tu ti sfinisci volutamente alla fine dello spettacolo? Cioè, concepisci i tuoi spettacoli apposta per sfinirti?

Quando uno ha un corpo giovane non capisce che può distruggerlo e che è giusto distruggerlo. I nostri primi spettacoli non erano faticosi. Questa è la cazzata che tutti facciamo, cioè che quando hai vent'anni non capisci che puoi distruggerti già da allora, che è

inutile aspettare dieci anni, quando puoi farlo subito. C'è questa indole pigra che tutti abbiamo, perché non c'è la conoscenza del corpo. Poi si capisce che il corpo non sarà più quello. E allora se hai voglia lo sfinisci. Poi non è distruggerlo, è allenarlo.

Il teatro è un rito collettivo, la collettività si ritrova a teatro. Tu pensi che il vostro teatro sia volto a creare una qualche identità tra il pubblico, una qualche connotazione di questo pubblico, oppure è un qualcosa che non vuole unire, tende alla individualità, all'individualismo?

Spero che non tenda alla creazione di un'identità collettiva, cioè all'illusione di un'identità. Il pubblico è importante perché crea un'aggregazione. Adoro il pubblico quando è tanto, poi individualmente sono tutti un disastro. Faccio degli spettacoli dove il pubblico è fantastico, poi mi capita di leggere dei blog con i commenti agli spettacoli e sono un disastro. Cioè, gente che ha ammirato tantissimo quello che ha visto, spesso però non ci ha capito proprio niente. E tu ti chiedi, come mai quando sono in tanti sono così prodigiosi e poi a livello individuale sono pessimi. Però è proprio questo il miracolo del pubblico. Io credo che esso sia formato da individui e individualisti. Anche io e Flavia lavoriamo in modo individualista, Flavia crea questi habitat senza che io possa dire niente su come deve farli. E lei non può dire niente a me su come devo fare le mie cose. E questo provoca un abbattimento della gerarchia. Poi se uno punta all'anarchia intellettuale, questo non deve essere solo un proponimento: va anche dimostrato nei fatti che la gerarchia è da abbattere, che l'istituzione non è da riconoscere, e che siamo tutti veramente uguali.

Che cos'è per te il teatro?

Allora, il teatro è il luogo dove portare un'estetica nuova, però ora ha perso la sua sacralità, perché pretendono di farlo tutti. È diventato piuttosto un luogo per raccontare, per fingere, per mistificare. Ci vanno anche Travaglio e Saviano... e Saviano non è minacciato da nessuno, è tutta un'operazione di marketing. I pochi intellettuali che abbiamo in Italia non hanno il coraggio di sporcarsi le mani; come diceva Roland Barthes, il ruolo dell'intellettuale è quello di demistificare, e oggi non c'è nessuno che demistifica queste pratiche di marketing che sono invece ritenute esercizi di martiri che martiri non sono. Quindi il teatro non è più, e non sarà più probabilmente, anche per colpa della televisione, quello che prima poteva essere? non credo che prima si facesse un bel teatro, perché se pensiamo al teatro di Artaud, non è che fosse un teatro d'illuminati, anche lì era determinante il marketing di quel tempo, e la narrazione. Comunque sta meglio sul palco Artaud che Travaglio. Se quello è il punto di partenza, non puoi tollerare che ci vadano altri. Con quei riferimenti tutto cade.

Perché ritieni che Saviano sia puro marketing?

Io non credo che uno se fosse realmente tanto minacciato, potrebbe avere tanta visibilità, e poi se uno critica un sistema, poi non può farsi appoggiare da quello stesso sistema. Saviano critica la Camorra, ma poi si fa pubblicare da Mondadori, e sappiamo tutti a chi appartiene la Mondadori. Se avesse voluto essere coerente, avrebbe dovuto pubblicare il libro con un editore indipendente.

Tu credi molto nelle produzioni indipendenti...

Noi facciamo teatro indipendente. Io non credo che lo Stato debba finanziare l'arte, ma debba dare gli spazi. I giovani devono darsi da fare in vari modi, facendo anche lavori collaterali per finanziarsi gli spettacoli. Lo Stato che paga gli spettacoli rende più calma l'ansia dei giovani, li fa diventare meno protesi verso la disperazione, che poi è l'obiettivo. Però, chi non si lascia finanziare, e quindi fa risparmiare soldi allo Stato, poi non può essere accolto dai teatri che prendono le sovvenzioni. Questo è un meccanismo è terribile. Se uno sceglie l'indipendenza non viene accolto in molti teatri. Quando saremo morti vorrei che lo Stato almeno si curasse di diffondere a proprie spese quello che abbiamo fatto... e quando muore lo Stato offro io!

Intervista rilasciata presso il Centro d'Aggregazione Giovanile "Bubamara" di Senigallia, il 14.III.2010.

Intervista di Lorenzo Franceschini

Il volto schizofrenico del Giappone. Doppia intervista a Maruhei e Yotsuya Simon

Come grattacieli di vetro e d'acciaio vicino a maciayal di legno, vertiginosi tacchi a stiletto accanto ad agili infradito che spuntano da kimono fluttuanti, le bambole di Maruhei, un artigiano della vecchia e colta Kyoto, s'incontrano, convivono, e si scontrano con quelle di Yotsuya Simon, creatore del mito e a sua volta mito di Tokyo, nonché' artista di punta dell'arte contemporanea asiatica. Risulta evidente che i due artigiani di bambole rappresentino spinte interne, e forse dilananti, del Giappone.

Condurre un'intervista a Maruhei e a Yotsuya Simon ha significato entrare in contatto con due universi contrapposti ma che, pur lampanti differenze, presentano affinità. Senza dubbio il moderno è derivazione dell'antico e senza di questo non sarebbe nato; il moderno, però, è anche il prodotto della progressiva apertura all'estero da parte del Giappone. Le bambole di Simon, infatti, diversamente da quelle di Maruhei, risentono dell'influenza della cultura occidentale. Quelle di Maruhei, invece, si presentano uguali

nel computo dei secoli, e spesso sono il dono prezioso e benaugurante che scandisce l'età delle bambine e che si eredita di generazione in generazione. Risalterà la differenza d'interviste: l'una tecnica e finalizzata a evidenziare l'aspetto artigianale dell'opera, l'altra volta maggiormente alle implicazioni psicologiche e sociali della bambola. Che però le bambole racchiudano uno stesso significato magico, siano i simboli di una religiosità profana e di un'umanità contrastata è quanto risulta in entrambe le opere. In ultimo, ci sono due espressioni che traducono la parola «bambola» in giapponese. Una è hina, ed è propriamente usata per indicare le bambole utilizzate nelle festività religiose. Un'altra è ningyo e significa «forma umana». Il canji di ningyo è composto dal simbolo di uomo ?nin e quello di forma ?gyo. Le bambole: a immagine e somiglianza di ogni uomo.

Maruhei, ovvero l'artigiano delle bambole

Maruhei è un negozio speciale, dove è difficile entrare se non si è presentati. Il proprietario è riservatissimo e, al di là dell'apparenza umile ed essenziale, Maruhei è il negozio più famoso di bambole in tutta Kyoto. Durante l'Hina Matsuri, la festa delle bambine che cade ogni anno il 3 Marzo, le bambole di Maruhei sono esposte allo Yasaka Jinja, un celebre tempio shintoista dell'antica capitale giapponese. Solitamente i giornalisti non sono ammessi perché non vogliono pubblicità; Maruhei non ne ha bisogno, il suo nome dice già tutto a un collezionista di bambole.

Cosa significa Maruhei?

Il nome vero e proprio è Maruya no Heizo san. Heizo san sono io. Letteralmente significa Maruya del signor Heizo. Maru significa «cerchio» e ya «negozio», ma la ragione si è persa nella notte dei tempi. Ora il negozio è universalmente riconosciuto Maruhei. Da sempre tutti i proprietari del negozio si sono chiamati Heizo.

Quando a iniziato a lavorare con le bambole?

Ho cominciato all'età di 6-7 anni per gioco, ma ho iniziato la professione vera e propria a 12-13 anni, finita la scuola. Il mio è un mestiere ereditario, così come lo è il negozio. Mio padre era il proprietario del negozio, ma mio nonno veniva da fuori e aveva sposato la figlia del possessore del negozio.

A quando risale l'attività?

Difficile dire quando questo negozio abbia aperto: mancano gli elenchi e gli incendi hanno distrutto il negozio numerose volte. È però certo che l'attività del negozio risale a 250 anni fa.

Come sono costruite le bambole?

Esistono numerose procedure per costruire le bambole. Occorre premettere che le bambole sono costituite da numerosi pezzi (viso, mani e piedi, capelli?) e che ciascun pezzo è fatto da un artigiano diverso. Quindi la costruzione di una bambola è un'opera collettiva, una sorta di lavoro a catena dove ciascuno ha il proprio compito. Maruhei compra tutti i pezzi della bambola e poi li assembla. In un secondo tempo mia moglie compra le sete e le cuce in un vestito adatto alle dimensioni della bambola; io, invece, faccio indossare il vestito alla bambola. Vestire la bambola significa soprattutto decidere la posizione delle braccia e delle mani della bambola. Chi veste la bambola si chiama shokuakindo.

Quali sono i diversi pezzi che formano una bambola?

I capelli prima di tutto, poi le mani e i piedi che costituiscono un unico pezzo, il corpo è un altro pezzo, così il viso.

Da quali artigiani compra le diverse parti della bambola?

Ci sono tanti artigiani a Kyoto e nelle altre regioni del Giappone. Da Maruhei, però, si comprano soltanto pezzi prodotti a Kyoto, per dare un maggiore prestigio alla bambola. Tradizionalmente gli artigiani di Kyoto sono più raffinati di quelli del resto del Giappone e un lavoro di alta qualità richiede senza dubbio che tutti i pezzi siano prodotti a Kyoto. Una conseguenza, però, è che non si possono costruire tantissime bambole: gli artigiani di bambole di Kyoto sono pochi. Se esistesse un grosso mercato di bambole, saremmo costretti a importare pezzi anche da fuori Kyoto.

Di cosa sono fatti i piedi della bambola? Ho notato che calzano i geta?

Sono fatti di un albero molto leggero che esiste anche in Italia, kiri, paulonia. È un tipo di legno che se non si è esperti non si conosce. Anche le mani sono fatte di kiri, ma le dita sono sostenute da fil di ferro. La paulonia costituisce anche la parte interna della testa della bambola. Una volta formata la testa con la paulonia, si riveste con degli strati di pasta di conchiglia mescolata a colla, di nome gofun. La pasta di conchiglia occorre per plasmare i dettagli: gli occhi, le orecchie, il naso?

E gli occhi di cosa sono fatti? Di pasta di vetro?

Generalmente gli occhi sono di vetro. Esistono due tipologie di occhi. Una è fatta prima di formare il viso: prima di rivestire la testa di pasta di conchiglia si mette un vetro e ne si colora la parte interna. Quindi si passa una colla, si fa seccare il tutto e poi si plasma con uno scalpello. Ci sono poi occhi semplicemente dipinti.

Quanto tempo occorre per costruire una bambola?

Esistono diverse basi e quindi occorrono tempi diversi. Di solito quando si lavora la paulonia occorre dell'acqua, e a volte si gonfia e non va piu' bene. Dopo aver lavorato la paulonia si passano tre strati di gofun che bisogna far seccare. La pasta di conchiglia si lavora da secca. Il corpo della bambola è costituito da una massa di legno e poi del cotone per dare forma. Come ho già detto il viso di fatto di paulonia a volte si può gonfiare, e ormai si tende a farlo di terracotta. Di solito alla terracotta è aggiunto uno strato di pasta di conchiglia.

Quanto occorre per cucire un kimono?

Quasi sempre da una settimana per quelli piu' semplici a un mese.

Riproduce bambole già esistenti?

Dire di sì. Io produco prevalentemente nina ningyo, hichi matsu ningyo e . Nina ningyo sono le bambole che produco e vendo maggiormente, direi per l'80%. Hichi matsu ningyo (bambole con il naso lungo) sono originarie di Tokyo e non vengono quasi mai vendute. Il 5 maggio è la festa dei bambini, mentre il 3 marzo quella delle bambine. Per queste occasioni la vendita sale.

Daniela Shalom Vagata, con il contributo di Kosuke Kunishi

Kyoto University

Per un approfondimento si consiglia la lettura di Lea Baten, Japanese Dolls. The Image and the Motif, Shufunotomo Co., Ltd., Tokyo, 1986 e Alan Scott Pate, Ningyo. The Art of the Japanese Doll, Tuttle, Boston, 2005. Di quest'ultimo si rimanda anche al sito www.antiquejapanesedolls.com, in cui sono visibili anche le bambole di Maruhei.

Sono soltanto bambole!

Dialogo con l'artista giapponese Yotsuya Simon

È difficile intervistare Yotsuya Simon: la metà delle domande è stata respinta, mentre un'altra metà è stata una risposta divagante e divergente dalla domanda. Quello che s'inserisce comprimendolo tra le due metà è stato riportato qui di seguito. Le domande sono state poste dapprima in italiano quindi tradotte in giapponese: le risposte hanno compiuto il cammino inverso. Mi si perdonerà l'infedeltà della traduzione.

Ho pensato a Fellini «gran bugiardo» che dichiarava il contrario di quello che realmente era. Immagino con lo stesso pudore, amore e riservatezza che Fellini aveva nei riguardi dei suoi film, Simon protegge la sua opera e il suo nodo autobiografico. Osservando le sue bambole e avendo avuto l'occasione di conoscerlo di persona, non posso che notare la somiglianza tra l'opera e il suo creatore; una sorta di Pigmalione che costruendo la bambola crea se stesso e rispecchiandovisi si scopre Narciso. ?Pygmalionisme? e ?Narcissisme? non a caso sono i due termini chiave dell'opera di Yotsuya Simon.

Ho visto le sue bambole per la prima volta alla mostra Roppongi Crossing 2007 [1, al Mori Art Museum, e sono rimasta affascinata dal suo lavoro. Guardando nelle bacheche delle librerie mi sono successivamente accorta di come le bambole siano un'espressione artistica comune in Giappone, sin dall'antichità. Perché questa predilezione per le bambole in Giappone? Le sue bambole sono uno sviluppo di quelle tradizionali?

La mia è una storia molto personale. Ho iniziato a costruire bambole da piccolo, intorno ai dieci anni, per gioco e senza alcun maestro. Cresciuto, ho iniziato a frequentare mostre di bambole e ho capito che il mio desiderio era crearle.

Cosa significa ricreare un corpo, una figura umana per lei? Immagino che le bambole possiedano un significato magico?

Non direi? Non credo di possedere nessuna coscienza o intenzione artistica: mi piace costruire bambole e basta! Le mie bambole appartengono alla categoria del giocattolo. Non vogliono esprimere nulla. Nella storia artistica delle bambole c'è stato un momento di grossa rottura tra il periodo Edo (1603-1867) e quello Meiji (1868-1912). Nell'epoca Edo le bambole erano semplicemente dei giocattoli, o strumenti di divertimento o di consolazione. Con la modernizzazione e l'occidentalizzazione avvenuta nel periodo Meiji le bambole sono state invece concepite come opere d'arte, dotate di intenti artistici o espressivi. Quando ho iniziato a costruire le bambole tutto ciò non mi convinceva: le bambole non erano piccole sculture, ma giocattoli.

Perché le sue bambole hanno fattezze occidentali? Mi sembra infatti che alcune imitino l'iconologia sacra. Personalmente il suo Kyrie, così come il suo Adam mi sembrano suggerire il tema dell'espiazione di Cristo: è d'accordo?

Le bambole sono bambole: non rappresentano una particolare immagine di qualcuno, né una visualizzazione di un'idea. La maggior parte delle mie opere possiedono nomi semplici e realistici. Ci sono però opere che hanno nomi particolari, ma sono eccezioni. Kyrie è una di queste ed è stata fatta dopo la morte del mio caro amico Tatsuhiko Shibusawa.

Potrebbe dirmi di più su Shibusawa?

Shibusawa è stato uno scrittore e un traduttore dal francese, un fine critico letterario e artistico. È però noto in Giappone soprattutto per le sue traduzioni delle opere del marchese De Sade, per la cui traduzione fu portato in tribunale con la denuncia di oltraggio al

pudore intorno al 1960. Il caso di Shibusawa fu presto di dominio pubblico e il suo nome diventò simbolo della lotta per la libertà d'espressione artistica. Come ho detto, io sono un autodidatta e sono venuto a conoscenza del nome di Shibusawa leggendo il suo articolo sulle bambole di Bellmer. Più tardi, una mia amica pittrice, Kuniyoshi Kaneko, mi fece conoscere personalmente Shibusawa e diventammo amici. Shibusawa fu molto colpito dalla mia opera, tant'è che era solito tenere una mia bambola davanti alla scrivania del suo studio. Shibusawa negava l'esistenza dell'intenzione artistica nell'opera d'arte e le bambole, essendo giocattoli, esprimevano appunto questa negazione. Non ero l'unico a riunirmi intorno a Shibusawa; anche altri artisti, intellettuali, attori, ballerini di butoh [2], fotografi lo frequentavano. Formavamo un circolo underground che si proponeva di risvegliare la cultura giapponese. Era un periodo di turbolenza e di rivolgimenti: gli studenti protestavano contro il governo e contro l'inarrestabile crescita economica che stava travolgendo e trasformando il Giappone. In quel periodo facevo l'onnegata, propriamente un attore maschile che ricopre ruoli femminili, per la compagnia di Kara Juro, Jokyo Gekijo, un gruppo di teatro d'avanguardia nato intorno agli anni Sessanta.

Insomma, avevo tutte le carte in regola per diventare amico di Shibusawa, e infatti è stato uno dei miei amici più intimi e cari.

Le sue bambole sono a metà tra la bambola e l'uomo: mostrando lo scheletro di legno, il materiale di cui sono composte, credo che rimandino al fatto di essere diverse dal corpo umano, dei pupazzi. Nella sua opera mi sembra di poter individuare due diverse tipologie di bambole: lo svelamento degli ingranaggi della bambola (Mechanical doll), e un forte interesse anatomico che si traduce in una sorta di iperrealismo della rappresentazione del corpo umano (Man, Un homme). È vero?

Forse sì?

Shape the body: l'uomo si rapporta all'esterno con il corpo, e il corpo rappresenta il suo primo interlocutore. Personalmente credo che le bambole siano un mezzo di espressione del legame corpo-psiche. Mi domando dunque se l'estremizzazione di alcune caratteristiche fisiche nelle bambole non voglia sottolineare che questo e alludere ai Puppe di Hans Bellmer. Alcune delle bambole che ho visto, non mi riferisco strettamente alle sue, sono torturate, tagliate, rimandano a un immaginario masochista o sadomasochista, a una perversione, dove appunto il termine indica una realtà ritorta, capovolta. Come spiega questa estremizzazione e questo immaginario nelle bambole giapponesi contemporanee?

Quanto all'opera di Bellmer, tralasciandone la perversione e lo sperimentalismo, essa ha avuto una profonda influenza sulle mie bambole perché mi ha permesso di scoprire come queste possano muoversi. Nelle bambole di Bellmer alcune sfere di legno sono inserite al posto delle articolazioni, permettendo alla bambola di assumere molteplici posizioni. La possibilità di movimento libera le bambole dall'intenzione che è racchiusa nella posa che il creatore ha scelto per lei. Riguardo a una vena di sadismo tra gli artisti di bambole contemporanee giapponesi, se essa sussiste, è dovuta non solo a tendenze personali, ma anche alla conoscenza delle opere di Shibusawa. Shibusawa, lo ripeto, è stato il tramite tra l'opera di De Sade, e direi la letteratura non ortodossa occidentale, e il Giappone. Non escluderei che proprio la lettura del pensiero di De Sade e della filosofia del libertinismo non abbia sortito un'influenza sulla creazione delle bambole, considerate come rappresentazione dell'uomo-automa, macchina razionale finalizzata esclusivamente al piacere sessuale.

Pygmalionisme-Narcissisme: due termini che rimandano alle Metamorfosi di Ovidio?

Preferisco le Naturalis Historia di Plinio, forse per l'influenza che ha avuto sull'Encyclopédie?

Un'ultima domanda sul suo lavoro d'artigiano. Forse doveva essere la prima? Qual'è il materiale con cui è fatta la bambola? Quanto tempo occorre per costruirne una?

Occorre circa un anno per la sua realizzazione. Generalmente le bambole sono fatte di una struttura di legno per sorreggerle, di carta e di kiri, la polvere finissima di paulonia con cui sono fabbricate anche le bambole tradizionali. Le mie bambole sono per questo molto fragili, delicate, e mi è difficile trasportarle in altri paesi per esporle.

Grazie.

Daniela Shalom Vagata

Debbo questa intervista all'indispensabile contributo di Takio Sagawara (assistente di Yotsuya Simon e membro della società giapponese di studi sul Settecento) e di Shima Ueda (studiosa di letteratura italiana del Novecento). Senza di loro questa intervista non potrebbe esistere, e a loro, oltre che a Simon, va il mio ringraziamento.

Note

[1] Una triennale d'arte contemporanea giapponese sull'intersezione e i confini tra le diverse arti. Senza esagerazione il Mori Art Museum è per Tokyo quello che il MOMA è per New York City.

[2] Teatro-danza sorto in Giappone dagli anni Cinquanta. I suoi maggiori esponenti sono Kazuo Ohno e Tatsumi Hijikata.

Fare le immagini. Intervista a Tano D'Amico (di Lorenzo Franceschini, 2010)

Anteprima di ARGO n. 16 / Id. La materia che amava chiamarsi umana (ed. Cattedrale, in uscita a giugno 2010)

Tano D'Amico è stato lo sguardo capace di catturare quelle immagini che hanno raccontato il dissenso in Italia negli ultimi trent'anni. Ha saputo osservare i disordini sociali, le manifestazioni dei lavoratori, non in quanto fenomeni di massa, ma in quanto espressioni di umanità. L'interesse della fotografia di Tano D'Amico non è mai stato per i numeri, né quello di mostrare le diecimila persone di una manifestazione, ma quello di far parlare i volti e i corpi che componevano queste masse con la loro individualità irripetibile.

Cos'è per te l'immagine?

Parlare d'immagine è difficile, perché nelle immagini c'è come una crosta che le rende impenetrabili. Sono come il calcio, ne parlano tutti ma non lo fa nessuno. Le immagini nascono dai sofferenti, da quelli per i quali la vita è insopportabile, e le immagini stanno con i sofferenti. Questo sembra un dogma dimenticato. Le immagini nascono dagli insoddisfatti, perché quelli che sono soddisfatti del mondo così com'è non hanno motivo di guardare il mondo in un altro modo: a loro bastano i modi di vedere che già esistono. I nuovi modi di vedere invece nascono dagli insoddisfatti. E quando ciò accade la prima a cambiare è l'immagine. L'immagine, quella vera, nasce dall'insoddisfazione, nasce dalla partecipazione ai drammi umani, vissuti in prima persona o partecipati se vissuti da altre persone.

Pensi che l'immagine sia importante per la società? L'immagine può contribuire a creare un'identità (culturale, sociale...)?

Penso che ogni comunità, ogni ceto, ogni partito che non abbia un suo modo di vedere scompaia in breve tempo dalla storia, venga inglobato dal più forte. Quando il Partito Comunista mi chiese di fare delle foto per un almanacco, io li osservai criticamente e dissi loro che presto sarebbero scomparsi, perché non avevano un proprio modo di vedere. Io ripetevo questo, e loro mi chiamavano ?Savonarola?. Solo che io pensavo che sarebbero scomparsi in, per esempio, settecento anni, mentre loro sono scomparsi in soli nove anni. Questo per dire che un gruppo umano che non ha un suo modo di vedere scompare presto.

L'espressione ?società dell'immagine? è stata usata molto spesso per definire il mondo occidentale contemporaneo; credi che sia una definizione adatta alla nostra società?

Io penso al Barthes de La camera chiara [1], dove scrive di essere insoddisfatto della società delle immagini (proprio lui che spesso aveva appoggiato questo slogan), e dice che mai l'immagine aveva avuto un ruolo così subordinato. Ha delle parole terribili sulle immagini, dice che si vedono solo immagini pornografiche, che non vanno al di là del loro significato letterale. Dice che scorrono fiumi d'immagini, ma nessuna fa pensare, nessuna si fa amare e ricordare. Nessuna è capace di andare al di là della lettera, è come un surrogato della parola scritta, una sua guarnizione, e quindi ha perso le sue caratteristiche d'immagine.

Che differenza c'è tra il linguaggio della parola e il linguaggio dell'immagine?

Direi che la parola scritta serve per definire, per concludere, circoscrivere e racchiudere qualcosa che già c'è. La parola serve a racchiudere questo qualcosa, questo pensiero, per mostrarlo, renderlo visibile. L'immagine, quella vera, è il contrario. L'immagine è un punto di partenza. Se la parola scritta serve per concludere, per definire, l'immagine è, al contrario, il punto di partenza per i pensieri. Chi la fa lancia il suo sassolino nello stagno e poi, dove le onde arrivano, ognuno può interpretare queste onde, ma non lo obbliga nessuno. Ecco, le immagini sono il punto di partenza per qualcosa che ancora non c'è. Per questo esse vanno sempre d'accordo con il nuovo, con i movimenti. Io amo ripetere che l'immagine irrompe dagli strappi della storia. È il punto di partenza per qualcosa che non si ha ancora chiaro. Quando delle persone si mettono in marcia, non sanno ancora dove andranno.

Da una parte abbiamo questo tipo d'immagini di cui mi hai parlato, ma dall'altra ci sono le immagini prodotte dal potere, quelle che hanno la forza di icone, ma di icone prive dell'evocatività delle immagini ieratiche bizantine, e forti, piuttosto, di un potere sulla persona puramente retorico.

Quella del rapporto tra potere e immagine è una storia lunga. Qualsiasi potere ha visto che l'immagine è una brutta bestia, difficile da dominare. E allora si sono sempre sforzati di mettere delle regole. Per esempio ai tempi degli Assiri e dei Babilonesi i vincitori dovevano essere rappresentati più grandi dei vinti. Nonostante questo, però, i più bei monumenti al deportato, per esempio, sono stati fatti a quel tempo. Perché gli uomini che lavoravano con le immagini si identificavano, più che nel vincitore, nelle persone che venivano portate via in catene. Goebbels fu uno dei pochi, durante il nazismo, a comprendere il cuore del problema del rapporto tra immagini e potere. Perché gli Assiri erano fregati dalle immagini, come mai gli imperatori egiziani, o i potenti del Rinascimento venivano fregati dalle immagini? Goebbels era una persona molto intelligente, e capì come si fa a controllare le immagini. Goebbels decise che doveva essere abolita qualsiasi immagine che andasse al di là del suo significato letterale. Ogni immagine doveva

corrispondere alla parola scritta, senza andarne al di là; e le parole scritte si possono dominare. Non c'è stato potere al mondo che non abbia avuto il controllo della parola scritta, ma nessun potere, fino a Goebbels, ha avuto il controllo dell'immagine. Bisogna dire che Goebbels è stato sconfitto, ma i vincitori fecero subito proprio il modo di controllare le immagini che Goebbels aveva spiegato al mondo.

Vuoi parlarmi della fotografia di reportage oggi?

Preferisco non parlare dei miei colleghi, non voglio dare voti. Ma di solito divido le immagini in due: quelle che mi servono a vivere, e quelle che, saranno pure bellissime, ma non mi dicono niente. Purtroppo ora io vedo pochissime immagini che mi aiutano a vivere. Però si sono dati la zappa sui piedi, perché, al di là dei vari premi che ci sono, si vede che sempre meno persone comprano i giornali. Ho potuto notare che quando ogni giornale aveva il suo modo di vedere, cioè aveva la sua diversità, se ne vendevano di più. Oggi i giornali hanno tutti le stesse immagini, il che vuol dire che pensano grosso modo tutti allo stesso modo. Ripenso a Ugo Mulas, che prima di morire diceva «Si va verso un mondo dove sempre meno occhi vedono per tutti». Ed è chiaro che su quei pochi occhi, quelle poche persone, tu puoi influire. Ora noi vediamo gradi conflitti, grandi drammi, che sono affidati a due persone di due grandi agenzie che sono molto simili. Io sono molto scontento delle immagini oggi, ma non come giudice, bensì come utente.

So che ami particolarmente Giordano Bruno. Vuoi dirmi cosa c'entra il Nolano con la tua fotografia?

Bruno lo cito sempre come autore molto famoso per poi far passare quello che penso io. I monaci che lo ebbero assistito nella sua ultima notte affermarono che si intrattennero col filosofo parlando di memoria, ricordi, tempo e luce. Bruno afferma che i ricordi sono fatti di tempo e di luce. Voi sapete che i fotografi vivono di tempo (un trentesimo, un centoventicinquesimo, un trecentesimo...) e di luce. Un'immagine, una fotografia, che è un ricordo, è fatta di tempo e di luce.

E l'immagine ha a che fare con la memoria...

Io credo che esistano delle immagini capaci di fare memoria. Ora devo citare un pensiero di Leonardo Da Vinci ? e questo è veramente suo! Lui è l'autore che spiega meglio le immagini. Di mestiere era pittore, ma poi inventava di tutto; e si era chiesto se fosse possibile costruire macchine per fare le immagini. Lui ci pensava. E l'incredibile è che non pensò a una camera oscura. Perché sapeva che era un'invenzione che avevano già fatto tutti... Ricordo che una volta andai a fare una lezione in carcere, e dovevo spiegare come funziona una camera oscura. Ma tutti mi guardavano come un pazzo, mentre mi affannavo a spiegarglielo, perché se c'era un principio che conoscevano tutti quei carcerati, era proprio quello della camera oscura. Infatti, essendo stati rinchiusi chissà quante volte al buio, vedevano attraverso il buco della chiave o attraverso il finestrino le ombre di quelli che passavano in corridoio proiettata al contrario sulla parete opposta. E da qui ho formulato il pensiero che da quando l'uomo è rinchiuso, è chiaro che, anche non volendo, conosce il principio della camera oscura. Ma Da Vinci allora non pensava a una camera oscura: voleva creare una macchina che scindesse la realtà in punti e che ad un comando rimettesse i pezzettini a posto. Sostanzialmente pensava ad uno scanner. Poi ci pensa per dei giorni e infine dice: «E che senso ha? Bene che vada io avrò inventato uno specchio, e uno specchio non ha mai cambiato niente». E spiega, infine, quello che è per lui un'immagine. L'immagine non è figlia della realtà, ma è nipote della realtà. È l'uomo che fa le immagini, non la realtà. L'immagine è figlia dell'uomo. La fotografia non è l'immagine di un fatto di realtà, ma l'immagine di come un uomo ha visto quel fatto. Leonardo dice che l'immagine è sempre figlia dell'uomo.

Quindi l'immagine è creata dall'uomo... In un'intervista che rilasciasti tempo fa dicesti che anche la verità è figlia dell'uomo. In che senso?

Ecco, questo mio pensiero mi ha portato molte inimicizie. Bene, io credo che, purtroppo per noi, esista una verità nell'universo, ma nessuno può captarla. Una verità deve essere cercata e deve essere fatta. Per esempio picchiare i bambini è orribile. Ma ?fare la verità?, in questo caso, è far entrare questo principio in tutti gli uomini. E quella verità non esiste nell'universo, la si deve fare. Sarebbe troppo comodo se la verità esistesse già. La verità è frutto della fatica dell'uomo di tutto il suo impegno. Non intendo dire che la verità si aggiusti, no! Bisogna per prima cosa cercarla, e già è difficile, e poi c'è un altro momento, che forse è più pesante ancora: prenderla, lavorarci, soffrirci sopra e depositarla con delicatezza dentro gli altri cuori. E questa è la verità più difficile.

L'esperienza di Socrate, Cristo e dello stesso Giordano Bruno ci mostrano come sia difficile e rischioso dire la verità...

È vero, è difficile da dire, ma io credo che nel loro comportamento sia possibile vedere anche dell'arroganza, questo identificarsi con la verità... Se ho imparato qualcosa dalla vita è che la verità è così cara e delicata che uno non deve mai identificarla con la propria persona. È per questo che quando parlo di qualcosa in cui credo, spesso lo attribuisco ad altri, come ho fatto con Bruno. Altrimenti diventa ?quello che ha detto Tano?, ?la verità di Tano?, e sappiamo che Tano ha molti limiti, e magari è antipatico, mentre la verità non dev'essere antipatica. La verità dev'essere qualcosa da coccolare, da fare crescere, da alitarci sopra, ma mai da bollare con la propria sigla, col proprio marchio. In Socrate e Bruno c'era forse questa arroganza ? invece, tornando a Leonardo, in lui mancava. L'immagine per Da Vinci è figlia dell'uomo e nipote della realtà come essa appare, e poi, in fine, è parente di Dio ? nel senso che esistono delle immagini che sono capaci di ricreare l'uomo, farlo riflettere, farlo rinascere.

Intervista rilasciata presso il Centro di Aggregazione Giovanile "Bubamara" di Senigallia il 21.II.2010.

Intervista di Lorenzo Franceschini

Note

[1] V. Roland Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.

Architetture musicali. Intervista a Juan Antonio Orrego Salas (di Daniela Shalom Vagata, 2006)

Lei è cileno, ma vive negli Stati Uniti, come mai ha deciso di rimanervi?

Veramente non sono stato io a decidere di restare negli Stati Uniti, sono stati loro a decidere per me... Non ero venuto per rimanerci. La prima volta che fui chiamato negli Stati Uniti ero giovane ed esercitavo la mia professione di architetto, insegnando, allo stesso tempo, storia della musica al conservatorio di Santiago del Cile. Nel 1944 mi fu proposto di venire negli Usa attraverso una borsa di studio della Fondazione Rockefeller e Guggenheim e vi rimasi fino al 1947.

Ma devo fare un passo indietro: avevo iniziato a studiare musica all'età di sei anni, prendendo lezioni di pianoforte, tuttavia, man mano che crescevo, il mio interesse per il pianoforte diminuiva e quello per la composizione aumentava. In quel periodo frequentavo ancora la scuola superiore, guadagnavo dando lezioni di musica e lavorando in un programma radio. La mia famiglia, però, voleva che intraprendessi una professione che mi permettesse di vivere agiatamente, e mi obbligò a continuare gli studi all'università. Tra i cinque, sei corsi di laurea che mi erano stati proposti, quello di architettura mi era sembrato il più creativo: così mi iscrissi all'università. Ricordo che il primo anno fu durissimo: io amavo la musica. Poi, man mano che mi addentravo negli studi di architettura e che continuavo ad amare la musica allo stesso modo di prima, mi accorsi che l'architettura poteva essere interessante anche per i miei studi di composizione: la musica struttura il suono. Mi appassionai all'architettura e studiai composizione. Fue la arquitectura la que proveyó las respuestas más definitivas, en muchos niveles, a mis búsquedas como compositor (Presencia de la Arquitectura en mi música, p. 5). Fu l'architettura che mi fornì le risposte più definitive, su più livelli, nelle mie ricerche come compositore.

Quanto ha detto introduce la mia domanda : lei intende dire che applica in musica le tecniche architettoniche? Mi potrebbe spiegare?

In un certo senso sì. Mi servirò di un paragone: l'architettura è come musica di ghiaccio, musica paralizzata. Ho provato ad esprimere in musica ciò che disegnavo in architettura, perchè sono convinto che esiste un'equivalenza tra la musica e la plastica di determinati elementi, come la simmetria e l'asimmetria, la lontananza e la vicinanza, la luce e l'ombra. Los acordes, estos pilares de la música, podían ordenarse de acuerdo a una progresión que respondía a las necesidades de cambio y de modulación, como las columnas de un pórtico que se conforman a ciertos principios de estabilidad y se disponen de acuerdo a un ritmo de proporciones espaciales determinado/ (Presencia..., p. 6). Gli accordi, questi pilastri della musica, possono ordinarsi secondo una progressione che risponde alla necessità del cambiamento e della modulazione, come le colonne di un portico che si conformano ad alcuni principi di stabilità e che si dispongono secondo un ritmo di proporzioni spaziali determinato.

Ed il pubblico come percepisce questa relazione tra musica e architettura?

È semplice: scrivere musica significa lavorare con differenti volumi e colori. Secondo me la musica possiede una forma. Quando inizio a scrivere musica, la prima cosa che penso è l'estensione ed il limite del pezzo; poi come distribuire la mia scrittura. Come può vedere è come disegnare un palazzo: devo distribuire gli spazi. Allo stesso modo ciò accade quando scrivo musica per voce. Avevo messo in musica delle poesie di Pablo Neruda, e logicamente non potevo seguire la durata di ogni parola: dovevo ripetere delle parole per enfatizzare il loro significato. Si tratta di America, no envano invocamos tu nombre, del 1966. Avevo chiesto a Neruda, che era un mio caro amico, di poter mescolare le parole di alcune sue poesie e di cambiare all'interno di queste il soggetto, dall'«io» della voce poetica, al «noi» del coro dell'orchestra. Neruda assentì ed io ebbi la mia musica.

Di nuovo il suo racconto anticipa la mia domanda. Spesso si crede al sogno romantico dell'ispirazione del compositore e dello scrittore, invece il più delle volte si scrive su commissione.

Si è vero; io ho scritto per lo più opere commissionate dall'università o da fondazioni, orchestra e solisti. Ma sono stato fortunato: ho dovuto rifiutare una commissione soltanto una volta; mi volevano imporre la durata del pezzo e gli strumenti, ed io ho detto di no. Adoro scrivere per orchestra. Solitamente scrivo pezzi che durano dai dieci minuti alla mezz'ora. Mi viene indicata la lingua nella quale canterà il coro, ma sono io a scegliere le poesie o i passi da mettere in musica. Come ho detto, con Neruda non ho avuto nessun problema ad utilizzare alcune delle sue poesie, tuttavia a volte è stato più difficile. Ad esempio, Ash Wednesday, del 1984, che musica l'omonima poesia di Eliot: la racconterò la storia. Eliot era morto già da tempo, ed avevo chiesto il permesso di utilizzare i versi del poeta alla moglie, sicuro di poterlo ottenere. La signora, invece, me lo negò. Così le scrissi una lunga lettera e le spiegai che avevo chiesto il suo permesso soltanto per cortesia, perchè i diritti d'autore erano ormai decaduti. Utilizzai lo stesso i versi di Ash Wednesday: sono convinto che ad Eliot sarebbe piaciuto ascoltare le sue poesie cantate.

Ma passiamo ad altro: quali sono i suoi rapporti con il Cile?

Sono tornato in Cile molte volte: ho una figlia sposata che vive in Cile. Ho tuttavia deciso di rimanere negli Usa dove ho costruito la mia casa che ho anche progettato. Con ciò non intendo dire che ho chiuso con il Cile o che lo censuro. Amo il Cile. Il Cile è il paese dove sono nato e possiedo ancora la cittadinanza cilena. Ho censurato soltanto una volta il mio paese, quando Pinochet era al potere.

Anche questa volta ha preceduto la mia domanda: che cosa ha provato verso il suo paese quando Pinochet era al potere? In quel periodo si trovava in America o in Cile?

Veramente mi trovo in America. Nel 1961 mi era stato chiesto di istituire e dirigere ed Latin American Music Center dell'Indiana University negli USA, e vi insegnavo anche composizione. Mi sarei dovuto dedicare alla promozione della musica dell'America latina nel mondo. Tuttavia, prima che Pinochet salisse al potere, ero stato avvertito che sarebbe diventato dittatore e mi fu suggerito di non tornare in Cile: era troppo pericoloso per me e per la mia famiglia. Pinochet raggiunse il potere attraverso l'esercito contro il governo democraticamente eletto di Allend. Io ero contro Pinochet e per quanto fu in mio potere cercai di contrastarlo. Lego questo periodo ad una mia opera, composta pochi anni prima, nel 1968: Missa in tempore discordiae. Ricorreva il mio cinquantesimo anno d'età, e senza aver ricevuto alcuna commissione, ma ubbidendo ad un impulso interiore, decisi di scrivere un'opera per coro e orchestra. Le parole in latino, tratte dal testo liturgico dell'Ordinarium, sono interpolate a quelle spagnole del poema Altazor di Vicente Huidobro. Altazor è un poema mistico e cosmico al tempo stesso, affronta la distanza e la vicinanza a Dio; esso fu scritto nel 1919, al termine della prima guerra mondiale, che è anche l'anno della mia nascita. Con uno sguardo che contempla il mondo dall'alto, Huidobro invoca la pace sulla terra. Questo poema è legato all'idea della massa, della solitudine dell'uomo di fronte alla moltitudine «sólo, sólo estoy parado en la punta de un ano che agoniza/ sólo como una nota que florece en medio del vacío», dice la poesia. Ciò mi colpì molto. Dedicai Missa in tempore discordia ai miei cari che erano morti e a coloro che mi avevano accompagnato nel mezzo di un secolo di discordia. Questa mia opera contiene un messaggio di speranza; è un'invocazione alla pace tra gli uomini. Mi piace paragonarla ad un gigantesco affresco nel quale la discrepanza tra l'umano ed il divino è sottolineata dalle parole del tenore che si oppongono a quelle del coro che canta il testo liturgico. Poi nel 1973 salì al potere Pinochet.

Un momento di silenzio. Don Juan Antonio Orrego Salas si schiarisce la voce e poi... Lei è italiana? Ora da intervistato Juan Antonio diventa l'intervistatore.

Si..

Ho un rapporto molto intimo con il suo paese, sa'. L'Italia fu il primo paese straniero dove esibii la mia opera, Canciones Castellanas. Era il 1948. Mi invitarono al festival musicale della ISCM, Festival della Società Internazionale di Musica Contemporanea, a Palermo e a Taormina, e l'ente autonomo del turismo mi offrì un tour dal Nord al Sud dell'Italia. Ricordo che ebbi la possibilità di dirigere la mia opera e di scegliere la cantante, Rosanna Giancola. Fu bellissimo e l'Italia mi piacque molto. In Italia sono poi tornato altre volte ed anche con mia moglie.

Ora Don Juan si abbandona ai ricordi, silenziosamente, vaga in altri luoghi ed in altri tempi; poi mi strizza l'occhio, si alza dal divano e mi conduce di là nel soggiorno, a bere il cioccolato ed a mangiare pasticcini.

Juan Antonio Orrego Salas ha 86 anni. Vive in una villa progettata da lui stesso in mezzo ad una foresta dell'Indiana, dove ormai si è ritirato dall'insegnamento e si dedica esclusivamente alla composizione. Qui ha scritto le sue ultime tre sinfonie, l'opera "Vedove", molta altra musica da camera e quattro concerti per piano, violino, violoncello e oboe. Anche la sua villa ricorda la musica: nascosta da alberi e piante, tanto che da fuori il sentiero che conduce alla casa sembra uno di quei cammini sparsi nei parchi ambientali dell'Indiana, è costruita su diverse terrazze, come i terrazzamenti delle colline sulla costa ligure, e rimandano alle diverse scale cromatiche. Dell'intervista, fatta quasi un anno fa, ricordo il divano a strisce maronni e dorate sul quale ci siamo seduti a chiacchierare, e la curiosità e la prontezza del musicista che invece di rispondere, precedeva le mie domande.

Oltre all'intervista a Juan Antonio Orrego Salas, sono stati consultati gli articoli scritti dal compositore stesso "Presencia de la Arquitectura en mí musica" in Rivista Musical Chilena (XLII/169, 1988) e "De la vocación al hallazgo", J. A. Orrego Salas, "Encuentros, visiones y repasos", Cap. IV, Catholic University Press of Santiago, Chile, pp. 25-32.

Intervista condotta a Bloomington, Indiana, nel Giugno 2004

Ringrazio Daniel Orrego per avermi dato l'opportunità di intervistare il suo affezionato e adorato nonno.

intervista di **Daniela Shalom Vagata** **Due parole con Ascanio Celestini (di Daniela Shalom Vagata, 2006)**

Ascanio è così, una figura piccola e snella, agile e nervosa, dall'accento spiccatamente romano. Il suo parlare, anche durante l'intervista, ha il sapore di una racconto di altri tempi, pieno di divagazioni, di aneddoti e di esempi, di espressioni formulari sempre ripetute e di amici e familiari evocati dalle sue parole. Parlarci è stato come ascoltare di nuovo il suo spettacolo. Ho visto «La pecora nera» due volte, al «Teatro Verdi» di Terni, e poi di nuovo al «Teatro Comunale» di Narni. E l'ho anche intervistato due volte: la curiosità me lo ha imposto.

Vorrei iniziare con una domanda che si è presentata la prima volta che ho assistito alla «Pecora nera». Ho letto sulla locandina che prima di realizzare questo spettacolo hai girato per qualche anno l'Italia intervistando persone che erano state nei manicomi e chiedendo di raccontare la loro storia; mi domandavo il perchè.

Mi incuriosiva conoscere come una persona si racconti dopo aver trascorso una parte consistente della vita all'interno del manicomio, dove si fa del tutto per cancellare la propria identità. Pensando al manicomio mi viene sempre in mente la fabbrica. Quando ogni sera l'operaio torna a casa, e la moglie, i figli o il vicino di casa gli chiedono cosa ha fatto durante la giornata, egli risponderà che non avrà fatto niente di particolare, il solito di tutti i giorni. Compiere sempre lo stesso lavoro gli fa assomigliare ogni giorno all'altro; in realtà tutti questi giorni contano sulla sua identità. Una persona che è stata trenta-quarant'anni in manicomio sarà tentata di riassumere la sua vita in tre parole, dicendomi le tre cose che gli sono successe tutti i giorni per quarant'anni.

Continuamente mi sono capitate persone che mi rispondevano «io non ho niente da dire, niente da raccontare», e poi hanno parlato per tre ore di seguito. Un operaio della Piaggio mi ha raccontato che lavorava in fabbrica al reparto di montaggio, in catena, come Charlie Chaplin in Tempi moderni. «Due movimenti, due, facevo», m'ha detto in un'intervista. «Cioè?», gli ho chiesto io. E mi ha raccontato che aveva un cacciavite con cui teneva ferma una grembialina, poi metteva la chiave inglese, girava un perno... Mi ha descritto tutti movimenti che faceva. In più stava su una linea di montaggio, dove i pezzi si muovono continuamente, per cui doveva saltare su una specie di predellino e seguire il pezzo, poi scendere e tornare indietro. Non erano due movimenti! Quest'operaio all'inizio della frase mi diceva che erano due movimenti e poi alla fine diceva che erano tutta una serie indefinita di movimenti. Questo l'ha fatto per sei-sette anni della sua vita e neanche se ne era accorto... La stessa cosa succede nell'ospedale psichiatrico. Ti dicono che le giornate erano tutte uguali, poi, se ti raccontano quello che succedeva, parlano per tre ore e parlerebbero per altre tre! Ho un amico che dice sempre che quando vede un film lo racconta subito alla moglie, perchè, se no, se lo dimentica. È così:

perdiamo una parte consistente della nostra memoria proprio perchè non la comunichiamo a nessuno. Anche una cosa compiuta tutti i giorni dopo vent'anni ce la siamo dimenticata. Soltanto raccontando ricordiamo.

Si, sono d'accordo con te. Mi è piaciuto molto che nella «Pecora nera» tu stessi raccontando una storia...

E poi il racconto non è soltanto legato al passato: non raccontiamo solo quello che ci è successo sessant'anni fa, anzi più la memoria è recente, più è importante. La memoria non serve a recuperare un passato felice. Chi se ne importa! È il presente che non riusciamo a interpretare se non abbiamo gli strumenti. Ti farò un esempio. Quando il calciatore Di Canio fa il saluto romano e sostiene che questo è il suo modo di salutare la gente, e qualcuno in televisione dice che bisognerebbe evitare il saluto romano e anche quello col pugno chiuso, perchè il comunismo e il fascismo sono state due dittature, chi parla alla televisione sta facendo un gran pastrocchio. Primo, perchè c'è una legge in Italia che punisce l'apologia del fascismo, e non una legge che punisce l'apologia del comunismo; secondo, quello non è il saluto di Di Canio, ma è il saluto fascista, che è un'altra cosa ed è una storia che bisogna conoscere. Ciò non serve a comprendere il passato, ma a interpretare il presente e a capire cosa sta facendo il signor Di Canio adesso. Poi perchè lo facevano i fascisti negli anni Trenta-Quaranta è un altro discorso.

Adesso vorrei passare ai «Corn flakes con il gallo che ride»[1]... Chi è in manicomio oltre a perdere la propria identità, perde anche le proprie abitudini, mentre nella vita normale anche i biscotti o le fette biscottate di una data marca, comprati e consumati ogni giorno, creano le nostre abitudini e rappresentano il nostro modo di stare al mondo. Dallo spettacolo mi sembra di intuire che il protagonista ricerchi in alcuni prodotti venduti al supermercato la propria identità.

Senz'altro! Un oggetto, anche del supermercato, può rappresentare l'identità di una persona, tuttavia oggi questa qualità del prodotto si sta perdendo. Pensiamo al Brunello e al Tavernello. Il Tavernello e il Brunello hanno un sapore diverso, ma mi chiedo: è utile che io sappia distinguere il sapore del Tavernello da quello del Brunello? Forse no, ma serve saper riconoscere il vino che a me piace perchè mi rappresenta nel mondo. Il problema rispetto all'oggetto come merce è quando io perdo l'identità dell'oggetto, quando inizio a bere il Brunello soltanto perchè mi piace, e non perchè rappresenta qualcosa di profondo per me. Proprio oggi io e i miei colleghi siamo andati a pranzo a Montefalco, ad assaggiare il Sagrantino, e dicevamo che la mattina di Pasqua, a colazione, si mangiano la coratella con l'abacchio, la cioccolata con la pizza al formaggio, il caffè, il vino e le uova sode. Tutto quest'inguacchio culturalmente mi rappresenta, anche se i sapori così mescolati potrebbero non essere buoni. Quando mangio un cibo soltanto perchè mi piace, e non più perchè mi rappresenta, passo da un oggetto che ha una sua propria identità e fa parte della mia, a un oggetto che è soltanto funzionale in quel momento. Il problema non sta nel fatto che una persona beva il Tavernello e un'altra il Brunello, e che io pensi che il Brunello sia più buono, ma nel fatto che nessuno dei due vini rappresenta chi lo beve. L'oggetto diventa merce automaticamente quando lo compro, e, quando è soltanto merce, è un problema. Un altro problema è poi quando non concepisco più un prodotto come creato da qualcuno, ma come un oggetto di consumo. Io vorrei sapere dell'oggetto che diventa parte della mia vita anche la storia della sua produzione. Quando viene persa la storia dell'oggetto, esso diventa soltanto buono o cattivo: tutto si rivolge soltanto sul versante del consumo. Torniamo alla storia del Brunello e del Tavernello...

Sai, il genere che hai scelto per la tua rappresentazione, il monologo, mi ha fatto scattare un'associazione con il racconto che il paziente fa all'analista. Inoltre, il fatto che impersoni un malato, mi induce a chiedere se questo malato che racconta la sua storia stia in qualche modo guarendo nell'atto stesso in cui la racconta.

Per risponderti dovrò fare una premessa. C'è una differenza tra il mio racconto e quello del malato che si rivolge all'analista: quando io parlo all'analista non so quando e dove terminerò il mio discorso, quando invece racconto una storia, o, per esempio, quando mio padre racconta del 4 giugno del 1944 e mia nonna la storia delle streghe, noi tutti (io, mio padre e mia nonna) sappiamo perfettamente dove andrà finire il nostro racconto. Detto questo, non parlerei di guarigione per chi è stato in manicomio. Chi si è fatto venti-trant'anni di manicomio non ha un problema simile a quello del taglio di una ferita che poi si rimargina e scompare del tutto, ma ha un problema più impalpabile e assolutamente più complesso. Il malato non cerca la guarigione, ma cerca di convivere con la sua situazione. Uno che non parla mai, non per forza deve essere uno che deve parlare: mica è una malattia stare sempre zitti, no? Così come non è una malattia parlare continuamente: è un problema d'affrontare e di cui prendere atto, ma non una malattia. Così quando si va dall'analista, non è che si è malati e poi alla fine si guarisce, ma si impara a fare i conti con la propria situazione e con come si è fatti: non si diventa migliori o peggiori. Perchè tante volte l'analista neanche ti risponde? Perchè la cosa fondamentale è parlare e mettersi di fronte all'altro. Se io sono il malato e mi pongo di fronte a te, che sei l'analista, dovrò parlare un linguaggio che sia comprensibile a te: non cambierò lingua, ma modalità d'espressione. Ti dirò cose che a me stesso non ho mai detto, non perchè me le volevo nascondere, ma perchè non le avevo formalizzate; non le avevo tradotte in linguaggio e forse non avevo avuto neanche l'occasione per farlo.

E cosa ne pensi dell'uso degli psicofarmaci?

Quanto agli psicofarmaci, quando sono stati inventati, nella metà degli anni cinquanta, essi servivano come alternativa soft alla

contenzione fisica nel manicomio. Oggi una cosa del genere è impensabile: oggi si utilizzano dei tipi di farmaci, e si chiamano appunto "atipici", che trasformano la persona che ha visibilmente dei problemi, in una che, almeno a colpo d'occhio, questi problemi non ce l'ha. T'aiutano? Forse sì, dipende. T'aiutano quando questa cosa è chiara per il paziente e per il dottore e quando si ritualizza l'uso del farmaco. Facciamo che io sono il dottore e tu sei la persona che ha un problema: io ti dovrei dire che questa è una medicina, in genere gocce, da prendere la sera, e che, se ne prendi anche cinque, il problema rimane lo stesso, solo che in questo modo tu riesci a dormire, la mattina dopo vai a lavorare e non ti svegli rimbambito. Se non prendi neanche queste gocce, e non vai più a lavoro, non hai uno stipendio, e non hai più soltanto un problema di depressione o d'insonnia, ma hai anche un problema lavorativo: non guadagni più una lira, non vieni più da me perchè non mi puoi più pagare, allora vai "per cartoni", insomma... diventi un clochard. Un'ultima domanda. Mi hai incuriosita. Come hai deciso di diventare attore?

Ma guarda, non ero mai andato a teatro fino ai vent'anni, quando ho cominciato l'università a Roma. Inizialmente studiavo Lettere perchè volevo fare il giornalista, poi da Lettere sono passato agli studi di antropologia, e poi studiando antropologia, un po' come capita quando scrivi il piano di studi, ho sostenuto qualche esame di storia del teatro. Poi ho frequentato un laboratorio teatrale e ho pensato che tutto sommato nel teatro si poteva mettere in atto quello che a me piaceva dell'antropologia: la ricerca sul campo, la possibilità di raccogliere le storie delle persone e di mettermi in relazione con loro. Io non ho niente da spartire con un contadino lucano, ma quando faccio l'antropologo e raccolgo storie sulla coltivazione delle patate, io mi metto in relazione con un contadino che mi racconta una storia che inizia dalle patate e arriva alla sua vita. Questo rapporto a me piaceva molto, ma pensavo che nell'antropologia tutto ciò rimanesse fermo all'osservazione scientifica. Una volta raccolta la storia del contadino lucano, cosa ci avrei fatto: l'avrei studiata? L'avrei rimessa insieme? Cosa sarebbe diventata? Il canto dei cantori di Carpino del Gargano è interessante perchè è cantato, ma se si scollano i testi da quel contesto, essi sono banali. Aveva ragione Benedetto Croce a dire che è non-poesia. I testi devono stare dentro quelle musiche, le canzoni devono essere cantate soltanto in giorni definiti e devono essere ascoltate da determinate persone, e non da altre. È tutto il contesto che deve essere ricostruito per poter capire quella canzone, come per poter apprezzare la mia colazione di Pasqua. Se quello che mangio per la colazione pasquale si mangiasse il 24 Febbraio di sera, noi tutti rimarremmo perplessi. Ci vogliono un tempo, un luogo e delle persone deputate a quell'atto: ciò significa che rito e funzione stanno insieme. Il rito del pranzo è funzionale a quel giorno, a quel luogo e a quelle persone. A me sembrava di aver capito che gli studi etno-antropologici potessero essere riportati direttamente nel teatro. Nel teatro c'è un tempo, un luogo e delle persone deputate, proprio come quanto avviene per la mia colazione pasquale, o per i cantori di Carpino. All'inizio facevo teatro di strada: sono andato avanti due o tre anni così, poi nel 1998 ho fatto il mio primo lavoro da solo, si chiamava Baccalà, e lo stesso anno ho fatto anche uno spettacolo che si chiamava Cicoria; poi nel 1999-2000 ho iniziato a fare teatro seriamente.

E non ti sei sentito intimidito, soprattutto all'inizio?

Ma no! Beh sì! Ero preoccupato che le cose non funzionassero, ma per me è sempre stato un problema per così dire artigianale: non sei preoccupato quando ti metti seduto sulla sedia che hai costruito tu? Beh, io sono preoccupato mentre la costruisco, non quando qualcuno vi si mette seduto. Poi se uno mi dice che la sedia non gli piace, è un altro discorso. Che qualcuno mi dica che è bello il mio spettacolo, mi fa piacere, ma la mia soddisfazione più grande è quando qualcuno mi dice che lo spettacolo non gli è piaciuto, però riconosce che c'è un lavoro dietro. Sarei invece veramente intimorito se facessi uno spettacolo soltanto per fare uno spettacolo bello, come se pensassi a costruire una sedia soltanto esteticamente bella, e non una che sta in piedi. Come sta in piedi una sedia un bravo artigiano lo sa, come si fa una sedia bella non lo sa nessuno... Io lavoro per costruire una sedia su cui ci si mette seduti, magari non bella, però non si rompe.

Ho capito... Allora grazie.

Prego!

intervista di **Daniela Shalom Vagata**