

# ARCA 2 città

Numero 11  
edizione web:  
Gennaio 2022  
www.arcduccitta.it

## Architettura. Ricerca. Città.

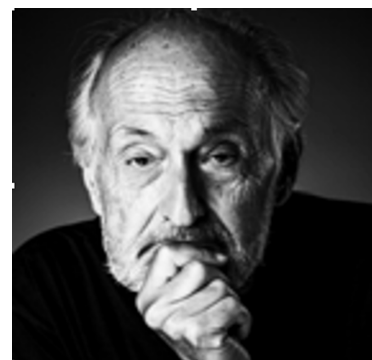
### Una finalità.

Franco Purini

Non è possibile parlare della fondazione a Roma del Politecnico in Via Tiepolo senza collocare questa importante iniziativa culturale nel clima complesso e difficile che caratterizzò la vita italiana dal 1968 al 1980. Un clima che non può essere descritto in tutti i suoi aspetti in questo breve scritto. Per tale motivo cercherò di analizzare solo alcuni aspetti di quel momento storico, soprattutto in riferimento a Roma. L'inizio è la rivoluzione del '68, voluta inizialmente dalla generazione dei giovani provenienti dalla componente più avanzata della borghesia e, successivamente, fatta propria anche da gran parte della sinistra. La genesi di questo movimento era stata determinata sia dalla dimensione di massa che aveva trovato nei mezzi di comunicazione la propria ragione e insieme le sue finalità, in particolare sia per mezzo della mediatizzazione proposta in varie definizioni dal gruppo 63 sia dalla volontà dei giovani di infrangere la formazione rigida e gerarchizzante trasmessa dalla scuola nonché dalle famiglie. La liberazione etica che ne conseguì ebbe risultati positivi ma anche deviazioni negative. All'interno di questa condizione lo scontro tra la sinistra e la destra ebbe come esito il terrorismo, da collocare in ambito più vasto come conseguenza dello scontro tra Capitalismo e Comunismo e da Occidente e Oriente materializzato dalla guerra del Vietnam. Parallelamente la nascita di un femminismo militante metteva in crisi i rapporti familiari, il concetto stesso di famiglia, di matrimonio, dei ruoli sociali. Nel frattempo la dimensione di massa era divenuta operante nella fondamentale questione di cosa dovesse essere lo studio, con la trasformazione dell'università in un ambito che era divenuto talmente vasto da sovvertire definitivamente la sua precedente tradizione

senza, però, proporre una sua adeguata trasformazione. L'insegnamento divenne una pratica sempre più omologante esercitata in un contesto nel quale i rapporti storici tra docenti e studenti venivano ribaltati, contestati, negati mentre i saperi, subivano contaminazioni crescenti. In contraddizione con la criticità di quella stagione, nel sistema generale della cultura e dell'arte, gli anni dal 1968 al 1980, restarono a Roma molto produttivi, costellati da tendenze nuove, dall'emergere di artisti importanti, di registi originali, di scrittori di notevole interesse. Il tutto in una notorietà amplificata dai mass media. Il terrorismo, che produsse anche le stragi di stato, trovò il suo culmine nel sequestro e nell'assassinio di Aldo Moro, nel 1978, che sembrò avesse minato le stesse basi della Repubblica. L'Estate Romana inventata da Renato Nicolini, architetto, docente universitario, Assessore alla Cultura del comune di Roma ha risposto dal 1977 in poi al disfacimento potenziale della società prodotto dal terrorismo con le relative paure, le concezioni ideologiche sempre più conflittuali, la scomparsa dalla scena urbana di molti, consentendo una riscoperta dell'essere una comunità da parte di una moltitudine di romani di ogni ceto che cominciarono a riappropriarsi dei luoghi, a stare assieme discutendo, confrontandosi, delineando una nuova idea più aperta, plurale e operante della cultura.

La Facoltà di Architettura di Roma, frequentata in quegli anni da un ingente numero di studenti, che già nel 1963 nel convegno del Roxy aveva deciso, sulla base della visione che ne aveva Bruno Zevi, di dividersi di fatto in due scuole molto diverse vive, a partire dalle contraddittorie vicende del '68, una situazione particolare consistente, sinteticamente, nel non considerare più il sapere architettonico come un campo suddiviso in alcune componenti sempre legate in una unità superiore, ma come un sistema di discipline autonome. Negli stessi anni l'architettura stava vivendo una stagione molto difficile in quanto la crisi economica del 1973 e il terrorismo avevano limitato notevolmente il settore edilizio mentre il numero degli architetti cresceva a dismisura. A causa degli effetti di questa condizione erano in pratica scomparsi gli studi degli studenti, che nei primi Anni Sessanta erano stati per un verso altrettante controscuole, nelle quali si cercava per un verso di contrastare positivamente ciò che si apprendeva nelle aule di Valle Giulia, per l'altro si metabolizzavano i saperi oggetto degli insegnamenti cercando di confrontare la loro origine con i nuovi scenari sociali, ambientali e culturali. In questo modo l'autoformazione si integrava con le conoscenze ufficiali, se così si possono chiamare, in una produttiva tensione dialettica. La fine degli studi alimentò incertezze diffuse, fraintendimenti, illusioni. In breve essa finì con l'ostacolare il percorso dei futuri architetti in un momento in cui la professione, come ho già detto, stava perdendo i suoi spazi operativi. Nello stesso periodo la Facoltà di Architettura acquisì altre sedi oltre quella storica di Valle Giulia. Alcuni istituti si spostarono in altre parti di Roma, mentre venne acquisito a Piazza Borghese un edificio della Sapienza che aveva ospitato, se non ricordo male, la Facoltà di Statistica o, forse, quella di Economia. Questa divisione non fu soltanto logistica ma materializzò una



Numero monografico a cura di: Franco Purini, Amedeo Fago e Ernesto d'Alfonso.

1° pag. Una finalità di Franco Purini

2\5° pag. Architettura per il cinema. Un romanzo, un film. La macchina di Morel. Dall'architettura alla drammaturgia, Amedeo Fago.

6/9° pag. Architettura per il cinema. Un romanzo, un film. La macchina di Morel, Redazione

10/11° pag. La formazione e la svolta. La scenografia, un'arte per il cinema, Redazione.

12/13° 1973. Il Politecnico di Via Tiepolo a Roma, Redazione

14/15° Intenzioni e ricerche: lo spazio drammaturgico e il tempo del dramma, Redazione. Dichiarazione di intenti, Amedeo fago.

16/17° L'informazione dai quotidiani, 1974, Redazione.

18/19° Memorie, AAVV

20/21° 1978: nel clima del terrorismo, Giuliano Scabia. L'invenzione di un Teatro, Amedeo Fago.

22/23° Individuazione

24/26° Polaroid: il dramma dalla teoria della nascita

27/28° Spazio, Utopia, Ernesto d'Alfonso

separazione della Facoltà di Valle Giulia in due entità. Nell'edificio di Enrico Del Debbio rimase una scuola dei migliori docenti e allievi mentre l'edificio di Piazza Borghese venne destinato alla massa dei molti studenti ritenuta meno interessati a studi impegnativi. Successivamente, ma questo è un altro argomento, fu aperta un'ulteriore sede a Via Flaminia, duplicata dopo qualche tempo da un'altra poco lontana dalla terza, a Via Gianturco. Questa dispersione va considerata come una metafora spaziale della perdita di unità del sapere architettonico.

La fondazione del Politecnico avviene nel 1973. Come ho già detto la cultura romana degli Anni Settanta continuava la sua straordinaria stagione vissuta del decennio precedente tranne che nell'architettura. La pittura, la scultura, il cinema, la letteratura, il giornalismo, il teatro, la scienza trovavano soprattutto in Piazza del Popolo un luogo ricettivo e comunicativo di importanza non solo locale o nazionale, ma di notevole rilevanza internazionale. Lo Studio di Laura Thermes e mio a Via dell'Oca, a pochi metri dalle esedre accoglienti della Piazza, era una postazione dalla quale era possibile seguire giorno per giorno il Tridente nella sua doppia capacità di proporre nuove tendenze culturali e di assimilare quelle che pervenivano da fuori. Piazza del Popolo era per questo un grande laboratorio sperimentale aperto a ogni ricerca, nel quale anche gli architetti avevano la possibilità di dare un loro contributo. Ricordo tra questi Maurizio Sacripanti, presso il quale avevo lavorato a lungo durante i miei anni in Facoltà un illuminato e costante tessitore di relazioni tematiche con intellettuali e artisti, tutti impegnati a cercare nuove strade per i loro linguaggi.

Il Politecnico nasce anch'esso, come Piazza del Popolo, ma ovviamente più circoscritto dimensionalmente rispetto al grande spazio poeticamente modellato nel periodo napoleonico da Giuseppe Valadier, come un luogo di ricerca avanzata nel quale convergevano più attività artistiche. Non visibile dall'esterno del grande recinto di intensivi che lo perimetravano occupava, con bassi, numerosi e accoglienti edifici che avevano ospitato attività artigianali, officine e magazzini, un vasto cortile. Tale collocazione dichiarava non certo in modo consapevole ma comunque simbolico, che in quel momento i linguaggi dovevano non certo nascondersi, ma evitare quella visibilità mediatica che si era rivelata in quel periodo uno strumento di autopromozione più che un vero veicolo informativo e, soprattutto, formativo. L'essere sottratto alla vista, schermato dalle facciate degli edifici che lo avvolgevano, amplificava attività importanti che richiedevano un'atmosfera di lavoro aperta alla città ma protetta da una sua importante atmosfera raccolta, appartata, discreta, che favoriva la concentrazione nella sperimentazione che il Politecnico aveva come fine. Analogo per più versi alla Factory di Andy Warhol, questo innovativo centro studi era articolato in vari settori culturali autonomi ma al contempo impegnati in un continuo confronto cercando sintesi linguistiche che creassero una coinvolgente e operante totalità di segni e di azioni. I diversi linguaggi sui quali i singoli gruppi lavoravano si ibridavano, si sovrapponevano, si modificavano attraverso quella convergenza dei lessici che negli stessi anni il grande pittore astratto Achille Perilli aveva definito l'Intercodice.

Lo Studio Politecnico era articolato in più gruppi. Gli architetti erano Amedeo Fago, Sergio Bianconcini, Gianni Giovagnoli, Paolo Mazzocchi, Renzo Grimaldi, Gabriele Milelli. Amedeo Fago era anche scenografo, regista, commediografo, oltre che uno degli inventori e un costante promotore di questo nuovo laboratorio di ricerca. Il Teatro era rappresentato da Sergio Castellitto, Ernesto Colli, Mario Prosperi, Giancarlo Sammartano, Stefano Santospago, Edoardo Siravo, Giorgia Trasselli, Claudio Trionfi, Massimo Venturiello. Se non ricordo male l'animatore più attivo di questo gruppo era Mario Prosperi, che ampliava con continuità le attività di questo settore del Politecnico ospitando attori e autori, tra i quali ricordo per la sua assidua energia creativa Andrea Ciullo. La Fotografia vedeva all'opera Mario Corsi ed Eugenio Monti. Il gruppo delle Arti visive era composto da Cristina Bonagura, Emanuela Fraire, Ida Panicelli, Giovanna De Sanctis Ricciardone. La Ceramica era un settore curato da Maria Luisa De Astis. Il Cinema, uno dei settori più seguiti dal

pubblico, era affidata ad Alberto Abruzzese, uno dei sociologi più impegnati nel comprendere il senso drammatico ma anche denso di potenzialità di quel periodo, Ottavio Fatica, Giancarlo Guastini, Bruno Restuccia, Roberto Silvestri, Giovanni Spagnoletti. Scusandomi se ho dimenticato qualche protagonista delle vicende del Politecnico va riconosciuto che esso è stato un polo culturale di ampiezza a livello metropolitano, un precedente, assieme alla storica vicenda teatrale delle cantine, una grande stagione di incontro, di discussione, di costruzione e di nuovi comportamenti sociali e di critica di quelli convenzionali, ma soprattutto di un'evoluzione di quell'industria culturale teorizzata dal Gruppo 63 ma rimasta spesso chiusa nella dimensione mediatica. Un'evoluzione necessaria verso una più aperta e avventurosa comunità di saperi e di lessici libera sia dai vincoli di una comunicazione codificata, divisa in diversi ambiti, dal carattere troppo spesso vicino a un nuovo corporativismo, sia dalla volontà di questi stessi ambiti di renderli sempre più orientati verso una complessità specialistica che voleva produrre un plusvalore di potere.

In effetti l'atmosfera culturale creata dal Politecnico nell'insieme delle sue attività, che secondo me ha un lontano ma significativo precedente storico nel Teatro Sperimentale degli Indipendenti dei fratelli Bragaglia, anch'esso una struttura multidisciplinare, è molto vicina a quella vera e propria trasmutazione alchemica che Renato Nicolini voleva produrre nella sua Estate Romana tra varie espressioni artistiche particolarmente riuscita. Un'illuminata invenzione nell'edizione del 1979, dal titolo Parco Centrale. La sezione Cinema del Politecnico, in particolare con Alberto Abruzzese, Giancarlo Guastini e Bruno Restuccia, dette un notevole contributo alla fase iniziale della manifestazione, consistente nella proiezione di film alla Basilica di Massenzio iniziata nel 1977. Mi permetto a proposito dell'Estate Romana una breve considerazione personale. In quell'anno Renato Nicolini mi chiese di curare l'allestimento di una mostra, che riteneva molto importante, che doveva celebrare i primi venticinque anni delle trasmissioni televisive in Italia. Non mi ricordo se questa iniziativa dovesse avvenire all'interno delle manifestazioni estive o dovesse essere ospitata dal Palazzo delle Esposizioni. Siamo andati insieme da un funzionario allora tra i più importanti della Rai, Paolo Valmarana, che parlò con Renato Nicolini e con me per un intero pomeriggio su come impostare i programmi e i contenuti di questa iniziativa che purtroppo, però, non vide mai la luce. Ripensando a quelle vicende credo che fu deciso dalla Rai di non realizzarla per più motivi, probabilmente per l'immane tragedia dell'uccisione di Aldo Moro o forse per una divergenza di opinioni di altra natura all'interno dei piani alti della Rai di Viale Mazzini. In ogni modo la dialettica interna al Politecnico può essere senz'altro annoverata tra gli antecedenti, assieme alle sperimentazioni teatrali, e delle esemplari presenze del Folkstudio e del Filmstudio, del capolavoro della carriera politico-amministrativa nicoliniana.

Concludendo queste note vorrei proporre una mia idea, spero non inesatta, sul significato più autentico della vita culturale del Politecnico, la sua missione o usando un termine meno elevato, la sua finalità. Sono convinto che ciò che si è prodotto nelle attività di questa realtà neoavanguardista, che con l'inizio degli Anni Ottanta affronterà avventurosamente le scogliere della post-modernità, è il prodotto di una interessante e positiva contraddizione. Il periodo che ho analizzato, che va dal 1968 al 1980, è caratterizzato da una cultura di livello più che alto, purtroppo a Roma quasi sempre negativa nei confronti della Città Eterna, che si è trasformata, nonostante il suo indubbio valore, in qualcosa di mediaticamente consumabile, non più da considerare un'entità autonoma, anche se sempre in relazione con altre attività umane, dotate di una durata e di valori essenziali per la vita degli individui e della comunità, ma come un fenomeno transitorio, effimero nel senso opposto a quello caro a Renato Nicolini per il quale tale aggettivo significava la folgorante apparizione nell'immaginario collettivo del “Meraviglioso urbano”. Non a caso Pier Paolo Pasolini, una delle grandi vittime del periodo che è al centro di questo scritto, rifiutava lo sviluppo a favore del progresso. Lo sviluppo è infatti la condizione di chi vive il consumo. Da qui la finalità del Politecnico, vale a dire trovare il modo di produrre varie scritture artistiche che siano capaci di superare la veloce erosione temporale causata dai mass media essendo al contempo in grado di rappresentare il sistema che tali scritture continuano a rendere vitale, un sistema che trova negli stessi mass media la sua legittimazione. Questa duplice e difficile compresenza di intenzioni è anche oggi più che valida. Vivere liberi nell'esprimere con un linguaggio il più possibile personale il proprio essere al mondo e contemporaneamente farsi comprendere dai più nelle tante realtà che viviamo è il messaggio che il Politecnico continua dopo quasi mezzo secolo ancora a inviarci ●



### Dall'architettura alla drammaturgia.

Amedeo Fago

Levanto, luglio 2021
Il clima è afoso, il cielo velato da uno strato compatto di nuvole che lascia però passare torridi raggi di sole. Ho preso l'impegno con Ernesto d'Alfonso, di scrivere o descrivere come avvenne, nei lontani anni '70 del '90, il mio passaggio dall'attività di architetto per il cinema a quella di drammaturgo. Il contesto in cui avvenne fu quello del “Politecnico”, il centro culturale, o meglio, il laboratorio interdisciplinare a cui avevo dato vita tra il 1972 e il 1973 dove accanto ai laboratori di architettura, di grafica, di scultura, di ceramica, di fotografia e di musica trovarono spazio una sala teatrale, una sala cinematografica e uno spazio espositivo. Il teatro fu la prima cosa che immaginai entrando nel primo di quei locali semi abbandonati che avevano ospitato una fabbrica artigianale di reti e letti in un cortile del quartiere Flaminio. Quando mi iscrissi alla facoltà di architettura, nel 1959, fui colpito che il nome del corso più importante del 1° e del 2° anno, di cui era titolare Enrico del Debbio, era elementi di composizione e rilievo dei monumenti. Subito dopo scoprii che i corsi fondamentali degli anni successivi erano quelli di composizione architettonica. Fino ad allora, per me e per quello che era il linguaggio comune, il termine composizione riguardava la musica e il termine compositore era sinonimo di musicista. Per la mia esperienza scolastica della storia dell'arte avevo appreso che, oltre che in musica, il termine composizione era usato dalla critica d'arte per descrivere opere pittoriche attraverso la schematizzazione in figure geometriche.

Da bambino volli imparare a suonare il violino e mia madre, grande amante della musica, mi affidò ad una insegnante molto brava, Carla Basilea, moglie del pianista Cesare Valabrega. Dopo qualche anno, su suggerimento della signora Valabrega, presi alcune lezioni di solfeggio, armonia e composizione. Apparve così nella mia vita un'altra parola, sempre legata alla musica, che ancora mi accompagna come obiettivo di ricerca artistica e di vita: “Armonia”. Quell'armonia le cui regole erano state messe in crisi dalle avanguardie del '900 non solo per la musica ma per tutte le arti. Dunque, dal 1959, l'architettura, con la sua storia millenaria di menhir, di dolmen, di capanne, di palafitte, di case, di casupole, di palazzi, di templi, di santuari, di necropoli, di piramidi, di torri, di acropoli, di cinte murarie, di porte, di fortezze, di piazze, di basiliche, di chiese, di cattedrali, di sinagoghe, di pagode, di palazzi reali, di parlamenti, di teatri, di università, di ospedali, di grattacieli, di unità di abitazione, di case popolari, di ville al mare, di centri commerciali, di stazioni ferroviarie, di porti, di aeroporti, di centri direzionali e così

via verso un futuro in cui la tecnologia, con i suoi bisogni indotti, sembra prendere il sopravvento sulle esigenze umane primarie diventò il punto focale della mia vita. E lo restò fino al 1966.

Fin da bambino ho amato il teatro, a partire dal melodramma, grande passione di mia madre, fino al grande teatro di tradizione che ho avuto la fortuna di conoscere, tra gli anni '40 e gli anni '50, con Eduardo de Filippo, Cesco Baseggio, Sergio Tofano e tanti altri; dal teatro naturalista di Luchino Visconti e Luigi Squarzina, fino alle prime avanguardie romane degli anni '60 da Carmelo Bene a Mario

Ricci e a Giancarlo Nanni. Ho sperimentato me stesso come attore nel 1957 interpretando il ruolo di Pilade nell’ “Ifigenia in Tauride” di Euripide, che fu rappresentata al teatro romano di Ostia antica per i licei romani da una compagnia, diretta da Fulvio Tonti Rendell, che metteva in scena spettacoli per le scuole. L'anno successivo, appena presa la licenza liceale, come regista di un gruppo di allievi ed ex allievi del mio liceo, il “Tasso”, misi in scena “La cantatrice calva” di E. Jonesco e “La partita a scacchi” di G. Giacosa. Nel 1959 partecipai alla fondazione del Centro Universitario Teatrale di Roma che puntò su una scuola di recitazione diretta da Tatiana Pavlova. Nel 1961, al teatro Ateneo, curai la regia, insieme con Mario Prosperi, di “Zoo story” di Edward Albee con l'interpretazione di Gigi Proietti che della scuola del CUT di Roma divenne l'allievo più famoso. Ma non avevo mai pensato di fare del teatro il mio lavoro, anche se, avendo scelto architettura, e avendo in mente l'immagine di un architetto “artista” mi lasciavo aperte molte possibilità... Da quell'anno in poi fui completamente assorbito dagli studi di architettura e dalla militanza politica in un gruppo di “catto-comunisti”, parte di un nascente movimento studentesco che, alla facoltà di Valle Giulia, si manifestò in maniera eclatante, nel 1962, attraverso l'occupazione della facoltà, per contestare un docente e il suo insegnamento: si trattava del prof. Saverio Muratori, titolare del corso di composizione architettonica del 4° e 5° anno. Quelle lotte studentesche dei primi anni '60 portarono allo sdoppiamento del corso di Saverio Muratori e alla cooptazione a Roma prima di Adalberto Libera e poi di Ludovico Quaroni. Con quest'ultimo, anni dopo, mi laureai con il progetto di un Teatro al borghetto Flaminio. Il 12 settembre 1965 morì mio padre e all'inizio dell'anno successivo la storia d'amore con Lucia Latour, che mi aveva coinvolto durante tutti gli anni dell'università, finì malamente. Mi allontanai dalla facoltà e iniziai a lavorare nel cinema, nel settore definito scenografia, che affrontai con l'occhio dell'architetto e con un certo successo. Nel 1968 un “ritorno” al teatro quando Mario Prosperi mi chiese di collaborare con lui alla messa in scena di un testo di Augusto Frassinetti intitolato “Il tubo e il cubo”. Prodotto dal Teatro dei 101 e interpretato da Gigi Proietti, Paila Pavese, Tullio Valli e Barbara Valmorin, , fu rappresentato al teatro Valle, sede provvisoria del Teatro di Roma, diretto da Vito Pandolfi, in attesa che fosse restaurato il Teatro Argentina. Ideai la scenografia e intervenni sulla drammaturgia realizzando alcuni filmati, che vennero proiettati durante lo spettacolo, e che furono girati sul palcoscenico dell'Argentina che era all'epoca utilizzato come laboratorio scenotecnico e magazzino. Ricordo l'emozione che provai nell'aggirarmi tra i corridoi, i palchi, la sala, e il foyer di quello storico teatro che si trovava in uno stato di totale abbandono. Mi trovavo in quel luogo quando venni a sapere che a valle Giulia,



davanti alla facoltà di architettura, erano in corso violenti scontri tra la polizia e gli studenti... Fui chiamato poco dopo per collaborare al film di Elio Petri "Un tranquillo posto di campagna" che fu girato da aprile a luglio in una villa veneta vicino Padova. Durante la lavorazione di quel film, mi lasciai crescere barba e capelli per manifestare la mia solidarietà con il movimento degli studenti che si andava manifestando in tutto il mondo.

Il 31 dicembre del 1969 morì mia madre e le certezze di una fede religiosa "progressista", che avevo pazientemente costruite per conciliare le ribellioni giovanili con la tradizione cattolica familiare, si frantumarono di fronte all'improvvisa consapevolezza, che si manifestò come una "rivelazione", che il pensiero religioso è una costruzione totalmente umana. Scoprii, da un giorno all'altro, di essere, a livello profondo, assolutamente ateo. L'inquietudine e il disagio che ne conseguirono, alimentati dal clima "rivoluzionario" di quegli anni, insieme a suggerimenti di amici che avevano già affrontato analoghi problemi, mi spinsero a cercare un aiuto terapeutico. Il primo contatto con la psicoanalisi avvenne nel 1970, attraverso il prof. Nicola Perrotti, presidente della SPI, Società Psicoanalitica Italiana di impostazione freudiana: mi consigliò caldamente un trattamento psicoanalitico che, dopo alcune ricerche, iniziai con il dott. Mario Rossi che mi ispirò fiducia per la pacatezza e la cordialità con cui mi accolse. Quell'inizio di terapia scatenò una intensa attività onirica con interpretazioni che però, molto spesso, suscitavano perplessità e ulteriore disagio. Intanto la mia attività professionale di architetto per il cinema proseguiva con "Nel nome del padre" di Marco Bellocchio, "Mimi metallurgico ferito nell'onore" di Lina Wertmüller, "Mussolini ultimo atto" di Carlo Lizzani, fino a "L'invenzione di Morel" di Emidio Greco, che coincise con la scoperta di quei locali in affitto che sarebbero diventati "Il Politecnico". Vidi in quegli ambienti semi abbandonati la possibilità di realizzare quello che avevo immaginato con la mia tesi di laurea: un teatro al centro di una collettività di artisti che, nel teatro e attraverso la collaborazione tra loro, avrebbero trovato modalità di rappresentazione di sé stessi e di utilizzo della loro arte per finalità collettive. Nel 1975 il mio psicoanalista decise che l'analisi era conclusa: tuttavia il disagio che aveva determinato quella scelta continuava a persistere. In quello stesso anno collaborai per la seconda volta con Marco Bellocchio per il film "Marcia trionfale" e la nostra amicizia si consolidò. Nel 1976 curai la regia del primo spettacolo prodotto dalla cooperativa "il Politecnico teatro" che nel frattempo era stata costituita: era "La morte del dottor Faust" di Michel de Guelderode. Il successo di critica e di pubblico che lo spettacolo ottenne fece emergere in me l'idea di poter aprire un altro aspetto della mia vita professionale

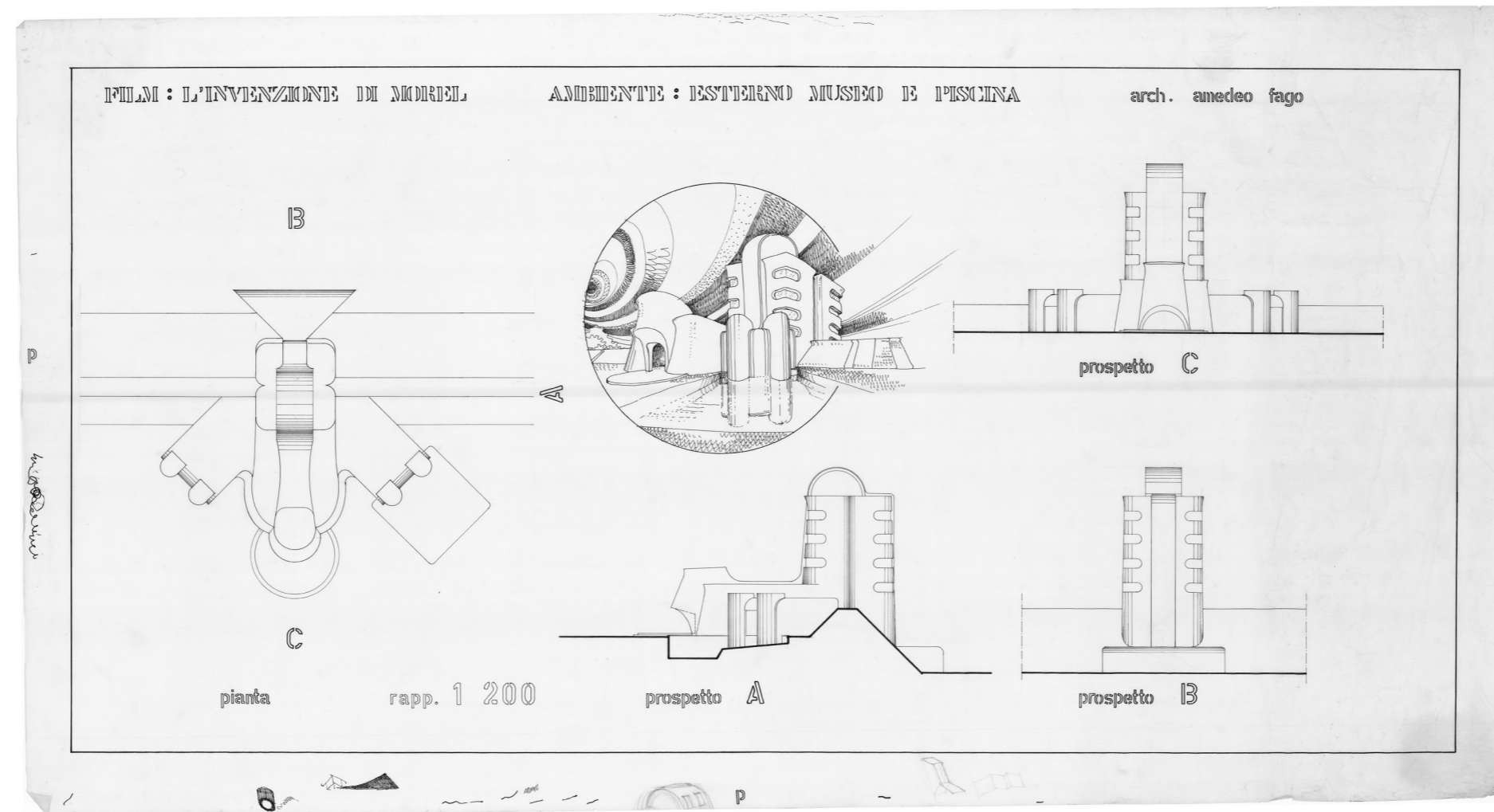
attraverso la creazione drammaturgica. Immaginai un laboratorio che, attraverso il teatro, affrontasse le problematiche del presente ed elaborai un progetto intitolato "Prologo" centrato sulle tematiche della malattia mentale e dell'emarginazione sociale. La mia proposta fu di fatto rifiutata dalla cooperativa che preferì seguire una linea di teatro politico di ispirazione brechtiana, sostenuta da Giancarlo Sammartano che, dopo "la morte del dottor Faust", aveva realizzato uno spettacolo costruito su tre atti unici di Brecht e intitolato "Strasse". Mi defilai dalla cooperativa e tornai all'architettura per il cinema collaborando di nuovo con Marco Bellocchio per la versione cinematografica de "Il gabbiano" di Chékov. D'altronde era quello il lavoro che mi dava da vivere... E a quel lavoro, che vivevo con un senso di grande frustrazione e malessere, dedicai gran parte dell'anno successivo realizzando le scenografie di 3 film: "Il giorno dei cristalli" di Giacomo Battiato, "Difficile morire" di Umberto Silva e "L'uomo di Corleone" di Duilio Coletti. Verso la fine di ottobre del '77, Marco Bellocchio, che aveva iniziato a lavorare con Piero Natoli alla sceneggiatura di un nuovo film che si sarebbe intitolato "Salto nel vuoto", mi parlò di un seminario di psicoterapia, che si teneva presso l'istituto di psichiatria dell'Università che lui aveva iniziato a frequentare e che veniva condotto da Massimo Fagioli, psichiatra e psicoanalista, che aveva scritto tre libri che contenevano una dura critica a Freud e una nuova teoria sull'origine della vita psichica. Le sedute del seminario erano aperte e gratuite. Iniziai a seguirle anch'io e scoprii nuove parole che cominciarono a darmi quelle risposte che non avevo mai avuto dalla psicoanalisi freudiana: "fantasia di sparizione" "pulsione di annullamento" "inconscio mare calmo" furono i primi concetti che cominciarono a farmi capire da dove ha origine la sofferenza psichica e a farmi intravedere il percorso per superarla. Cominciò a maturare in me l'idea di una possibilità di cambiamento. Si riaffacciò l'idea del teatro come strumento di conoscenza e di rappresentazione dell'animo umano.

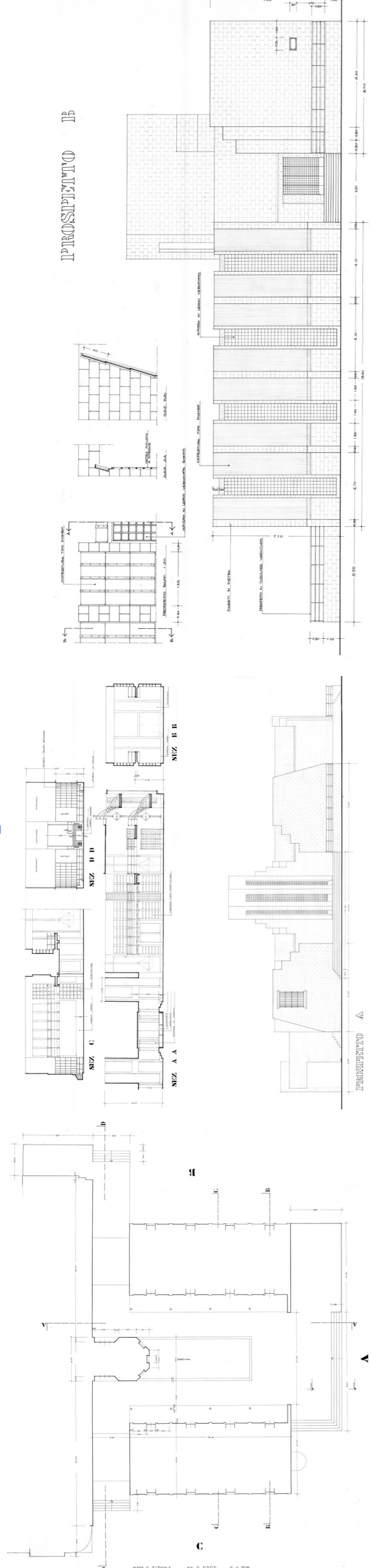
Al Politecnico si era liberato uno spazio che era stato prima di Ernesto Tross e poi del grafico Amedeo Gigli. Lo presi io in gestione e lo trasformai in piccolo spazio teatrale: nacque così la "sala B" del Politecnico Teatro che inaugurai il 24 settembre del 1978 con una performance intitolata "AutoRitrattAzione". In questo titolo erano sintetizzati i tre percorsi che avrei compiuto in quell'unica, irripetibile rappresentazione che avevo progettato: un autoritratto, una ritrattazione un'azione. Il 9 maggio di quello stesso anno era stato perpetrato l'omicidio di Aldo Moro da parte delle "brigate rosse". Io sentivo la necessità di dare un segnale di "presa di distanza" da quella nube nera che stava offuscando le aspirazioni di cambiamento e di libertà che si erano manifestate dieci anni prima.

Decisi di tagliarmi la barba, che era in qualche modo simbolo di appartenenza a quel "movimento" nato nel '68, e fare, di questo gesto, l'atto conclusivo della irripetibile performance con cui inaugurai il nuovo spazio del Politecnico e un nuovo capitolo della mia vita. Con "AutoRitrattAzione" aprii la strada per una nuova drammaturgia basata sull'irripetibilità dell'azione e sulla contemporaneità del tempo e delle tematiche. Coinvolsi amici e colleghi per proporre ognuno la propria "IndividuAzione". Si affacciarono così sulla scena della "Sala B" del Politecnico, "zio Mario" di Mario Proserpi, "Tropico di Matera" di Antonio Petrocelli, "I Remotti sposi" di Remo Remotti, "Vergine sbilanciata" di Luisa Morandini e Carlo Vitagliano, e il mio "Risotto", stimolato dal mio ex compagno di scuola, professore di filologia romana e grande autore di risotti, Fabrizio Beggato, che propose di cucinare in scena. Nell'aprile del '79, alla galleria "ferro di cavallo" in via Ripetta, realizzai una nuova performance intitolata "Politekniade" in cui raccontavo i primi cinque anni di vita del Politecnico, mentre costruivo intorno a me una gabbia di legno e corda, in cui rimanevo imprigionato. Un po' come l'artigiano Zi Dima Licasi, nella novella di Pirandello "la giara", che rimane prigioniero della giara da lui stesso riparata. Nel mio caso, la flessibilità della struttura rendeva possibile la fuga: in questo modo intendevo rappresentare la mia volontà di considerare chiusa l'esperienza del Politecnico. Non fu così. Infatti dopo il '79, anno in cui tornai all'attività di architetto per il cinema con due importanti film: "Le buone notizie" ultima opera di Elio Petri e "salto nel vuoto" di Marco Bellocchio, per il quale realizzai negli studi de Paolis l'appartamento in cui si svolge gran parte del film, e inoltre collaborai all'allestimento di una grande mostra, che avevo proposto a Renato Nicolini per il palazzo delle esposizioni, che si intitolava "la città del cinema", nel 1980 fui costretto a tornare ad occuparmi del Politecnico teatro in quanto la cooperativa che lo gestiva si sciolse. La compagnia che avevo costituito per la sala B e che avevo denominato "teatro dello scontro" prese in gestione anche la sala A e io mi trovai di nuovo immerso nelle problematiche di gestione e programmazione. Persi di vista la decisione di chiudere con il Politecnico e interruppi anche la frequentazione dei seminari di analisi collettiva. Mi imbattei in un testo ottocentesco sull'impresa eroica dei fratelli Bandiera e decisi di metterlo in scena all'interno di una narrazione autobiografica che intitolai "io, patria, famiglia" e che andò in scena il 19 febbraio del 1981. L'intento era quello di mettere a confronto la retorica della grande storia che ci avevano insegnato a scuola con la realtà della storia privata di una famiglia borghese durante e dopo la seconda guerra mondiale. Un intento che non giunse a pieno compimento e che mi allontanò da quella ricerca sul presente e sull'unicità del tempo teatrale che avevo iniziato con "AutoRitrattAzione". In quello

stesso anno conobbi, durante le riprese del film "Ehregard" di Emidio Greco, l'attore, allora emergente, Alessandro Haber. In quegli anni avevano invaso il mercato le segreterie telefoniche e io avevo in mente di scrivere qualcosa che mettesse in scena le ossessioni che quell'oggetto aveva scatenato. Haber mi raccontava delle sue ansie di attore in perenne ricerca di lavoro. Scrissi un testo su un attore in cerca di lavoro e su un autore in cerca di ispirazione e nacque "Segreteria telefonica" che debuttò al Politecnico il 16 gennaio 1982 e fu poi rappresentato al festival di Asti, al teatro Gobetti di Torino, al teatro Niccolini di Firenze e al teatro Quartiere di Milano. L'anno successivo iniziò l'avventura internazionale di "Risotto" a Parigi e ad Amsterdam. Nel 1984 decisi di mettermi alla prova nella regia cinematografica. Scrissi con Stefano Rulli una sceneggiatura che prendeva spunto da un'immagine che Alessandro Haber aveva visto in una strada del centro di Roma: un uomo spingeva una carrozzina al cui interno c'era un fantoccio... Nacque così "La donna del traghetto" che fu girato nel 1985 e fu selezionato per la "semaine de la critique" al festival di Cannes del 1986. Mi ritrovai lì con Marco Bellocchio che presentava alla "quinzaine des réalisateurs" il suo "diavolo in corpo" che fece scandalo in Italia perché realizzato con la collaborazione di Massimo Fagioli che fu accusato dal produttore del film di aver plagiato Bellocchio. In quello stesso anno cedetti la gestione del teatro a Mario Proserpi e ad Ennio de Dominicis. Nel 1987 ripresi a frequentare i seminari di analisi collettiva da cui, due anni dopo, venne lo spunto per tornare al teatro. Era uscita la quinta edizione del terzo libro di Fagioli, "psicoanalisi della nascita e castrazione umana", preceduta da una premessa, scritta in forma di dialogo tra l'autore e l'analisi collettiva, in cui veniva narrato, nello scontro tra terapeuta e paziente, il percorso di cura, formazione e ricerca che era stato compiuto in quasi 15 anni di analisi collettiva. Io da tempo pensavo ad una nuova esperienza teatrale che avesse, come elemento di riferimento al tempo presente, una macchina fotografica "Polaroid", che, all'epoca, era l'unico strumento che permetteva di avere un risultato immediatamente visibile di uno scatto fotografico. La polaroid poteva essere il mezzo attraverso cui sottolineare l'irripetibilità dell'evento a cui si stava assistendo ma anche rappresentare, in chiave immaginaria, la dimensione pulsionale di chi la utilizzava. Scrissi un testo in cui narravo le difficoltà e l'evoluzione del mio rapporto con le donne come lo avevo vissuto e come lo vivevo, in quel momento, con la mia compagna. In scena 4 personaggi: lo psichiatra interpretato da Marco di Stefano, la paziente (analisi collettiva) interpretata da Brigitte Christensen, io e la mia compagna Lia Morandini.

Andammo in scena al teatro Politecnico nel febbraio del 1990 •





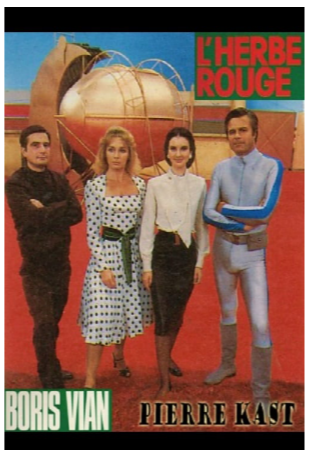
## Spazi del cinema moderno. L'invenzione di Morel

Luca Bandirali

**L** cinema italiano della seconda metà del XX secolo prende in carico le istanze della modernità e, dal Neorealismo in poi, mostra un'alternativa all'approccio narrativo del cinema classico, fondato su personaggi che agiscono per raggiungere un obiettivo. Se la trasformazione dello spazio in ambiente narrativo contraddistingue tutto l'arco della storia del cinema hollywoodiano classico, il cinema del Neorealismo italiano istituisce il processo complementare, quello della trasformazione dello spazio in paesaggio. Il cinema hollywoodiano classico, fondato sull'ontologia dell'azione, non consente allo sguardo di esplorare il mondo in quanto tale, né al mondo in quanto tale di manifestarsi se non al servizio dell'azione; il Neorealismo, fondato sull'ontologia della vita oltre l'azione, mette al centro dell'esperienza del personaggio l'atto del guardare. Il cinema classico è fatto unicamente di ambienti che ospitano, contengono, ostacolano o assecondano le azioni; il cinema italiano moderno è fatto di spazi imperturbabili, indifferenti alle azioni, e disponibili all'attraversamento di personaggi che non possono o non sanno agire. Di questa grande lezione, Emidio Greco (non a caso assistente alla regia di Roberto Rossellini nel periodo delle produzioni televisive) è stato senz'altro un interprete consapevole e originale. Il suo primo film, *L'invenzione di Morel*, è la storia di un uomo alla deriva in mare aperto, un uomo che proviene da un'esperienza di militanza e dunque è in fuga dal dominio dell'azione; a bordo di una piccola imbarcazione, egli raggiunge un'isola apparentemente deserta, ma risonante di presenze. Esplorando l'isola e facendosi puro sguardo, il naufrago contempla ignaro le immagini che lo scienziato Morel, cinquant'anni prima, ha ripreso e registrato durante la settimana trascorsa sull'isola da un gruppo di giovani benestanti, affidando a un complesso macchinario di sua invenzione la proiezione semipiterna di quegli eventi, su un set ormai abbandonato.

Il paradosso del naufrago di Emidio Greco è diverso da quello del naufrago Robinson di Daniel Defoe: Robinson sa di trovarsi in un mondo individuale e si impegna in una successione di atti tesi a trasformare la natura in cultura. Il naufrago di Emidio Greco, interpretato da un grande Giulio Brogi, si confronta invece con il non trasformabile, e tutti i suoi atti sono atti mancati, destinati a non produrre alcunché, perché quello che gli appare un mondo per l'uomo è in realtà un mondo senza l'uomo, in cui una macchina produce un loop di eventi finzionali. La finzione coatta vincola le azioni del protagonista a quello che Bremond chiama lo stadio eventuale: nessuna intenzione può trasformarsi in atto, né tantomeno l'atto può essere portato a compimento. Da qui la necessità profonda di radicalizzare l'intenzione e distruggere la macchina, per uscire da un'architettura da intendere nel duplice senso di struttura narrativa e, letteralmente, dell'arte di dare una forma allo spazio.

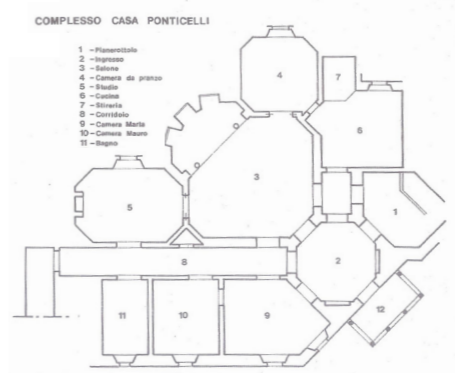
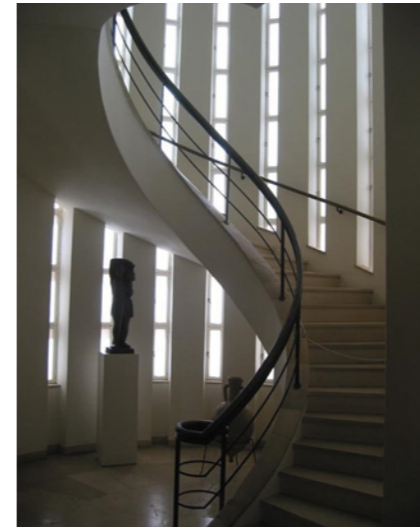
L'invenzione di Morel costruisce dunque un eroe-spettatore, che coerentemente con il proprio statuto attraversa tutte le fasi di credulità e di identificazione sino alla maturità del distacco oggettivante dall'immagine. A un film tanto ambizioso, l'impianto scenografico-architettonico di Amedeo Fago (già collaboratore di Petri, Lizzani, Bellocchio) offre un contributo strutturale e determinante perché, come vedremo, ospita una drammaturgia modernista (ossia capace di problematizzare il concetto di inazione) all'interno di una costruzione architettonica configurata dal repertorio stesso del modernismo. La rilevanza del concetto spaziale di Fago che è alla base del nucleo di senso del film è esplicita fin dalla sequenza di avvicinamento del



# Architettura per il Cinema.



Un romanzo, un film. La macchina di Morel.

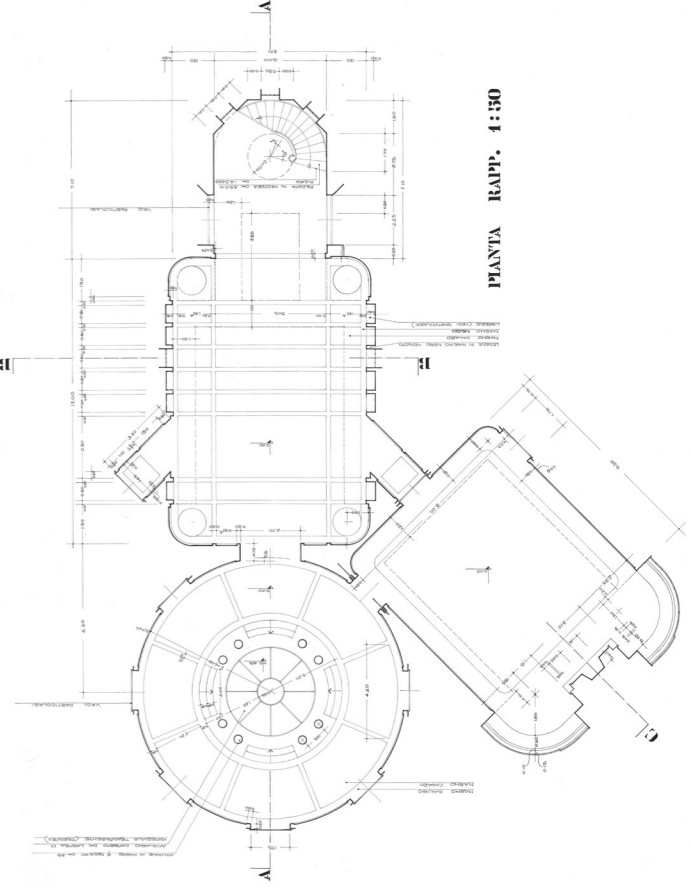


naufrago alla casa di Morel, nella prima parte del film. Si tratta di un evidente prelievo e riformulazione combinatoria del Gropius pre-Bauhaus, dalle officine Fagus al padiglione del Werkbund all'esposizione di Colonia; insomma il Gropius che progetta sotto l'influenza di Peter Behrens (infatti anche qui c'è molto della fabbrica di turbine AEG del 1911) nell'era dell'architettura industriale tedesca. Vi si colgono anche echi di Mendelsohn (la torre) e di Oud (il profilo scalettato del muro), ma in esterni villa Morel, che in interni vedremo essere villa Müller, deve molto al modello Fagus Werk, ricordando l'interpretazione che ne diede Argan: "L'edificio ha un valore di determinazione spaziale, cioè un valore estetico, soltanto per chi si ponga dentro il suo spazio e, non potendo più oggettivarlo, viva e operi in esso". E esattamente questo l'obiettivo dello scenografo-architetto Amedeo Fago, creare un'architettura che sia spazio drammaturgico, una scenografia che abbia valore per chi la percorre, per chi la vive; per chi l'ha vissuta e l'attraversa come il fantasma del passato, per chi la scopre con lo sguardo in un presente sospeso.

Una volta entrati negli interni dell'*Invenzione*, siamo al centro dello spazio drammaturgico: ecco compiersi il passaggio dalla Raumgestaltung di August Schmarsow al Raumplan di Adolf Loos. Lo spazio interno, per quanto vengano disseminati oggetti Bauhaus e corbusieriani e miesiani, è ispirato alla casa praghese dei signori Müller del 1930.

Il verbo di Loos si disintegra nel dettato di Mendelsohn, con la citazione diretta della scala di casa Weizmann a Rehovoth (1936-37), epitome e climax della ricerca spiritualistica alleggerita delle turbe espressioniste, come scrive ancora Argan "ultima conseguenza dell'architettura-simbolo, dell'architettura-musica, dell'architettura espressione di forze primigenie e misteriose, che insorgono e aspirano a liberarsi nello spirito". Mendelsohn è il riferimento di partenza anche per il corpo esterno, in particolare la torre, nella sua prima configurazione di progetto, si ispirava all'Einsturmturm di Potsdam, celeberrimo capolavoro della fase espressionista. Queste forme della spazialità non ospitano azioni (che sono precluse al protagonista) ma esclusivamente atti percettivi, visioni: non sono ambienti in senso classico, ma oggetti della contemplazione.

In questo senso, *L'invenzione di Morel* è un'opera che spinge alle estreme conseguenze le conquiste estetiche della modernità, proprio mentre a livello globale si inaugura una fase nuova, quella della spazialità che si impone sulla temporalità delegittimando il potere della Storia e le sue gerarchie; il film esce infatti negli stessi anni in cui nel dibattito scientifico si parla di spatial turn e in cui l'architettura postmoderna sferra un attacco al modernismo e ai suoi principi costitutivi. Ma mentre l'eroe moderno de *L'invenzione di Morel* dopo l'immersione nella irrealtà decide di distruggere la macchina della finzione e tornare al dominio dell'azione, rinnovando l'obiettivo di intervenire sul reale, al contrario l'uomo postmoderno deciderà di collocarsi nella dimensione esistenziale del simulacro.



## L'invenzione di Morel

Amedeo Fago

Nel 1972 fui interpellato da Emidio Greco ed Ettore Rosboch, rispettivamente regista e produttore del film "L'invenzione di Morel", per progettare e realizzare il misterioso edificio che, nell'omonimo romanzo di Adolfo Bioy Casares, da cui era stata tratta la sceneggiatura, è chiamato "Museo" ed è collocato in un'isola tropicale non meglio identificata. Avevo letto quel libro qualche anno prima e ne ero rimasto molto colpito per le grandi potenzialità cinematografiche e meta-cinematografiche che conteneva. La macchina ideata da Morel di cui si parla nel romanzo è, in effetti, una proiezione fantascientifica della macchina da presa. Una macchina capace di catturare la realtà materiale e spazio temporale di un gruppo di amici convocati appositamente in quel luogo, per poi poterla riprodurre all'infinito realizzandone un'inconsapevole immortalità di cui altri sarebbero stati testimoni. Fui molto felice dell'opportunità che mi veniva offerta e lo fui ancora di più quando Emidio Greco mi disse che voleva collocare la storia in un'isola del mediterraneo all'inizio degli anni '30, subito dopo la grande crisi del '29. Quella collocazione storica mi dava la possibilità di sperimentare quei principi della modernità che erano stati il mio pane quotidiano durante gli anni di formazione alla facoltà di architettura di Valle Giulia. La prima immagine che mi venne in mente fu quella della torre Einstein a Potsdam di Erich Mendelsohn, osservatorio astronomico voluto dall'astronomo Finlay Freundlich, per verificare la teoria della relatività. Quando, dopo una lunga ricerca, decidemmo di collocare la costruzione degli esterni del "museo" sull'isola di Malta, per la precisione su una spianata brulla in prossimità di una baia chiamata Gnejna bay, quell'immagine espressionista e plastica su cui avevo cominciato a riflettere svanì.



Il Cretto di Alberto Burri



Fui colpito dalla pietra tufacea che caratterizzava gran parte delle costruzioni maltesi e immaginai un'altra tipologia di torre che si sarebbe confrontata con la torre saracena che si trovava da alcuni secoli su quella spianata. La torre che caratterizzava l'edificio da costruire avrebbe avuto la funzione di tramite tra l'esterno e gli interni del cosiddetto "museo" che sarebbero stati realizzati nel teatro 4 di Cinecittà. Davanti alla torre una grande corte con piscina su cui affacciavano le due ali dell'edificio con le finestre delle stanze da letto. Questo per quanto riguarda l'esterno costruito a Malta. Per la progettazione degli interni mi sono trovato di fronte ad una problematica completamente diversa da quella che avevo affrontato per l'esterno. Con "L'invenzione di Morel" è iniziata per me una ricerca sul significato e sulle peculiarità di una architettura effimera che, nella sua concretezza, ha la funzione di creare punti di vista, percorsi, scorci, trasparenze, in sintesi, possibilità di linguaggio di un'altra arte che è quella cinematografica. Osservando la planimetria dei quattro ambienti principali che compongono l'immagine più pregnante del "museo" si nota subito lo svelamento del contenuto della torre che caratterizza l'esterno: una scala elicoidale che ruota intorno ad un grande lampadario che occupa tutto lo spazio centrale. Senza soluzione di continuità l'atrio si prolunga nel grande ambiente dello studio biblioteca che, sullo stesso asse è in connessione con un altro atrio circolare circondato da porte e, al cui centro è collocato, incassato nel pavimento, un acquario anch'esso circolare. Da una porta di questo secondo atrio si accede ad una grande sala da pranzo che si sviluppa su un asse diagonale rispetto a quello della biblioteca ma che ad essa è collegata attraverso un'altra porta e un breve corridoio. Questa configurazione planimetrica crea una circolarità tra i tre ambienti che in una architettura reale non avrebbe molto senso né dal punto di vista costruttivo né da quello funzionale ma che, in quanto architettura per il cinema offre possibilità di ripresa e potenzialità narrative che una architettura "reale" non potrebbe offrire. L'occasione offertami da "L'invenzione di Morel" di progettare uno spazio scenico drammaturgico che gioca un ruolo di protagonista della narrazione non mi è più capitata fino al 1979 quando per il film "Salto nel vuoto" di Marco Bellocchio misi a punto una serie di ricerche compositive che avevo impostato in due film del '74 e del '76: "Terminal" di Paolo Breccia e "Difficile morire" di Umberto Silva. L'appartamento della famiglia Ponticelli che in "Salto nel vuoto" gioca un ruolo fondamentale nella narrazione delle dinamiche patologiche tra il fratello giudice, interpretato da Michel Piccoli, e la sorella nevrotica, interpretata da Anouk Aimée, fu costruito nel teatro 8 degli studi de Paolis sulla via Tiburtina su un progetto la cui planimetria si sviluppava da un atrio ottagonale creando, come per "L'invenzione di Morel", una continuità spaziale che permise, tra l'altro, la realizzazione di quello straordinario piano sequenza che conclude il film. Il linguaggio dell'architettura e il linguaggio del cinema si fondono in una unità espressiva che contiene in sé il linguaggio musicale e pittorico fotografico ●



Marco della prima soglia, L'invenzione di Morel (1974).

Tutte le altre immagini della pagina sono fotogrammi dal film L'invenzione di Morel (1974).

## A Roma, gli anni 70

Redazione

Per aprire il numero sugli anni settanta a Roma, lo ha proposto Franco Purini, si deve puntare sull'esperienza che ne fu l'anima. Dico del Politecnico delle Arti che Amedeo Fago promosse a partire dal '73 animandola, tra alti e bassi, fino al '93 circa. L'esperienza proseguì, però, fino al 2014, quando il politecnico, scaduto il contratto d'affitto, dovette abbandonare i locali. Fu, come in base al nome, un centro culturale? Non penso. Piuttosto un laboratorio delle arti dotato di molte sale da spettacolo, un auditorium musicale, un teatro ed un cinema. Dunque un luogo della comunicazione ma sulla base del fare arte. Fu preparato dal "genio" dell'architetto. Che aveva un vero e proprio talento per il cinema e la scenografia. L'arte del cinema che sviluppa un tema centrale in architettura, il carattere dei luoghi. Che fonda sulla proprietà specifica di un'opera particolare di "convenire" ad un atto specifico dell'abitare che ricorre in un momento proprio.



Il talento dello scenografo come intuito del carattere si sviluppa appieno tra fine anni sessanta e primi anni settanta quando Amedeo esegue le scenografie del film L'invenzione di Morel, dove la scenografia conferisce realtà ad una situazione "irreale", non davvero "fantascientifica". In questi primi anni Settanta si conclude per l'architetto Fago, un percorso di autoformazione diverso. Coincidente, con l'espressione. Nel quale mette in esercizio tecniche artistiche della scenografia, per partecipare alla realizzazione di un prodotto industriale molto particolare, quello dell'industria cinematografica, tra produzione e cultura, che ha a Roma un luogo d'elezione. Non si tratta più di "formazione" "in preparazione di" "ciò che si farà da grandi"; bensì di quell'esercizio della competenza (nell'accezione di Chomsky/Choay) che scopre/inventa il "mondo umano". In tale temperie fu scoperto/inventato il Politecnico, la cui "idea" fu concepita insieme alla scoperta della sede adatta, una fabbrica nel centro di Roma. Le molte "stanze" in cui si articolava l'edificio ad un piano, coperto a shed, tetto luminoso, occupante il cortile di un condominio che gravitava su via Flaminia, era il luogo più adatto a riunire i laboratori dei molti artisti che potevano realizzare le loro produzioni in un interscambio sinergico tra loro e con la popolazione urbana abitante il quartiere.

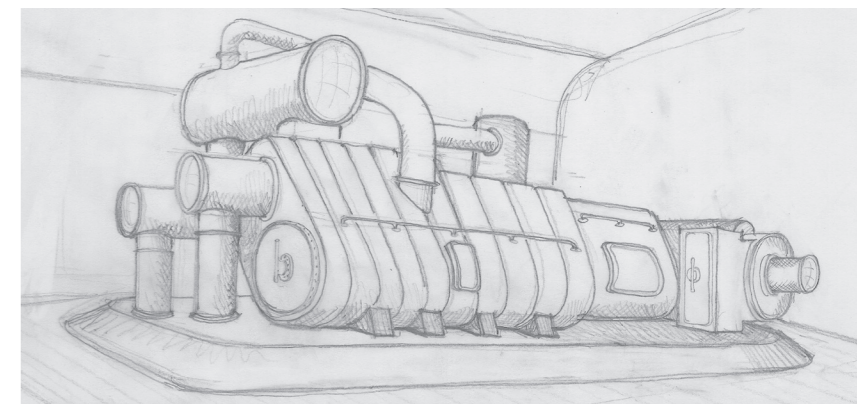
Così, mentre si verifica uno sbocco della contro-scuola, oltre gli studi d'architettura, si sperimenta un processo di autoformazione collettiva o sociale, attraverso l'esercizio delle arti: atto di comunicazione per eccellenza. La passione politica e la cura delle società urbane, si coniugavano al lavoro artistico.

Ed il nome del Politecnico che fu di Cattaneo e di Vittorini ebbe una versione nuova. Artistica e non scientifica, romana e non milanese. Apertura agli anni settanta/ottanta, piuttosto che chiusura in sé. Nel dire, come in esordio, che Politecnico fu l'anima degli anni settanta pensavo all'Estate romana il momento magico di fine decennio. Che ruotò attorno al cinema. Non voglio ridurre l'uno all'altro. Segnalo invece una sinergia virtuosa.

Torno alla fabbrica, da poco dismessa. Si mostrava il sito adatto ai laboratori per la produzione artistica. Conferiva loro un valore simbolico. Assimilava l'arte al lavoro come in origine. Ars tecnè. Rubo a Gacciarri il concetto che usò per denotare l'idea di artisticità dell'artista filosofo di cui fu assistente, Dino Formaggio.

Non solo scienza, la modernità. Arte, invece, madre della scienza. Risalgo però, qui, ad una data cruciale, il 1965. Data di crisi quando il padre morì. Ed emerse quel disagio che Amedeo segnò sul suo stesso corpo facendosi crescere la barba, indice di condivisione del sentimento ribelle della sua generazione. Quella che visse in quegli anni, e sperimentò lo stesso disagio di cui Freud aveva parlato nel trenta in un libro di capitale importanza, *Il disagio della civiltà*, la cui motivazione legata alla sessualità, si sposava negli anni sessanta con un ribaltamento nei valori ancestrali nella cui temperie, si disfaceva l'autorevolezza dei "maestri". Il contributo di Amedeo è stato quello di dare ad esso una data personale. Cui seguirono per lui anni di analisi psicanalitica nella forma classica prima ed in quella antifreudiana e collettiva di Massimo Fagioli in seguito.

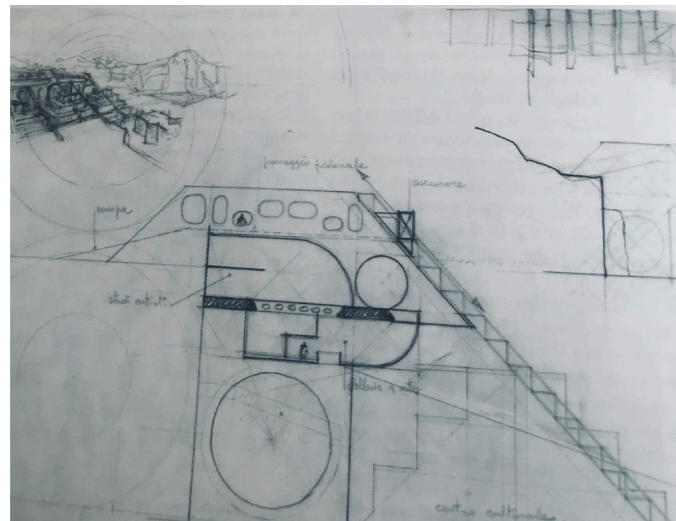
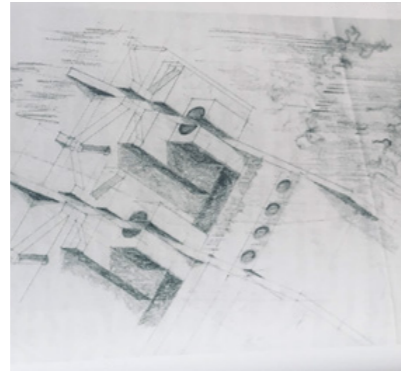
Una trasformazione che nasce nell'interno. Amedeo la chiama irrequietezza, un termine della sua infanzia, penso. Ma riguarda l'inquietudine che viene dal sentimento di inadeguatezza del mondo e dei comportamenti collettivi del proprio sentire. Avvertito, però nel possibile della nascita. Non nella irrevocabilità della morte. Con l'irrequietudine ed il disagio, ho ritrovato gli anni sessanta della formazione. Ed anche lo studio che fece, sempre al Flaminio, con Bianconcini Giovagnoni e Mazzocchi. E che si portò al Politecnico. Vale la pena di cominciare da qui ●



Disegno della macchina per il film L'invenzione di Morel (1974).

# La formazione e la svolta.

## La scenografia. un'arte per il Cinema



Gli schizzi sono per la tesi di laurea: Teatro al borghetto Flaminio Con Quaroni, 1969



Enrico del Debbio, Valle Giulia

### Due aneddoti degli anni 60. Da Rassegna 111-112-113 Amedeo Fago

Ricordo una gag di Rataplan, il film d'esordio di Nichetti: un uomo chiede l'elemosina, sui gradini di una chiesa. Porta al collo un cartello per impietosire i passanti.

C'è scritto: Architetto...

Il secondo aneddoto riguarda un pomeriggio di esercitazione: Libera arrivò in aula con una cartella in mano e venne a sedersi al nostro tavolo. Ci disse che voleva raccontarci come era nato il villaggio olimpico: appoggiò la cartella sulle ginocchia e tirò fuori una planimetria dell'area, tra viale Tiziano e villa Glori su cui sarebbe sorto il villaggio olimpico, ci parlò brevemente del programma

Mi sono chiesto più volte quale demone mi avesse spinto a dedicare tante energie ed un periodo così lungo della mia vita, alla realizzazione di un progetto che in quel momento di tanti anni fa, parlavo dell'inizio degli anni 70', mi appariva come una chimera che avrebbe aperto nuovi orizzonti alla cultura e allo sviluppo delle arti, ma da cui, sul piano pratico, non avrei tratto nulla di personale.

edilizio delle richieste della committenza e delle tipologie prescelte: case in linea di due o tre tipi. A quel punto tirò fuori dall'cartella dei pezzetti di legno, di varie misure e cominciò a disporli sulla planimetria illustrandoci le varie ipotesi planimetriche che erano state fatte; tutto ciò cadeva in un gelo totale, noi studenti lo guardavamo con una certa commiserazione; lui si interruppe, ci guardò e disse: «capisco che non vi interessa» raccolse i pezzetti di legno, li fece cadere nella cartella, mise via la planimetria dopo averla piegata, e si allontanò con la sua cartella in mano verso la lavagna su cui scrisse che c'era un giorno di meno alla fine del corso.



Il casale Castello di Corcolle scelto per il set, dei western all'italiana. Vi furono girati 10.000 dollari per un massacro, Django e Sartana e il momento di uccidere.

**Nota:** uno scostamento identificativo da Cattaneo e Vittorini.

Se quelli preconizzavano la scienza applicata all'opera sul territorio, il primo, e l'azione politica il secondo, sciogliendo la pratica dell'arte: la scenografia, A. Fago, opta per la produzione di opere d'arte interattive con il presente. Occorre un testo che documenti la collaborazione ad opere note di quegli anni.

Si deve sottolineare la particolare attenzione al momento scenico e realistico del film. L'attenzione alla produzione.

E' il casale romano, il Castello di Corcolle, trovato nell'agro-laziale a dare concretezza alla ripresa fotografica

### Prima del Politecnico, per il Politecnico

Ernesto d'Alfonso

All'uscita dalla scuola, l'esperienza comune alla generazione sessantottina o presessantottina era quella di un mutamento radicale che coinvolgeva la figura stessa dell'architetto, la professione scelta.

Per chi non andò verso la teoria dell'architettura, tra i quali il giovane architetto Amedeo Fago, aveva davanti agli occhi, come situazione italiana, il momento in cui la città si mostrava trionfalmente egemone sulla campagna, si scopriva industriale e, trionfalmente in crescita.

La crisi era in questo stesso, che rappresentava il successo dal punto di vista economico e sociale. Nel cambiamento radicale qualcuno soffriva. Del cambiamento stesso.

Potremo vedere nella esperienza di questo giovane architetto, entrambi, la vitale partecipazione al cambiamento ed il vissuto soffrire del disagio.

Si potrebbe vedere nelle vicissitudini degli affetti, negli amori falliti, nella perdita irrevocabile dei genitori, la causa. Altresì, però, la coscienza di una novità "straniante" che reclama l'abbandono dei costumi atavici concorre prepotentemente alla insorgenza del disagio: la rivoluzione industriale e la società dei consumi, o la mediatizzazione insorgente viepiù invasiva dei comportamenti. Anch'esse determinavano disagio trasformando la naturale irrequietezza dell'età. Donde la rilevanza della psicoanalisi.

Per restare fermi all'esperienza di Amedeo, l'architetto, si orientò immediatamente all'industria romana per eccellenza, il cinema. Per l'architetto, la scenografia. Che sposta l'attenzione sul carattere della scena, nel quale emerge l'aspetto visivo, ma che fonda il suo essere nella tettonica del praticabile, il palcoscenico, come dimostra il teatro palladiano di Vicenza.

Dunque è l'immagine dello spazio praticabile pubblico che emerge. Cioè la figura della città quale emerge dalle vie e piazze come dimostrano i disegni qui riproposti nelle figure canoniche di pianta, sezione, alzato.

Il momento realistico del cinema è infatti la costruzione del palcoscenico e della scena che propone agli occhi. Senza di essa gli attori non avrebbero campo d'azione.

È, quel che più conta, in tale costruzione la proprietà dell'immagine come conveniente all'azione è dominante, dunque il carattere. Si può dire che il cinema esalti proprio la ricerca sul carattere. Il talento dello scenografo è nella capacità di scoprire e definire il carattere specifico. Amedeo lo aveva rivelato fin dalla prima volta che aveva indicato al fratello, un casale romano come sfondo adatto al western italiano.

Ora, scoperto nel Romanzo di Morel la "macchina" del cinema (la metafora) aveva fatto la scenografia dello spazio che all'azione di tale macchina occorre per "catturare" cinematograficamente il tempo vissuto da attori e riprodurlo nello spazio proprio ricorrendo cosicché uno "spettatore" capitato accidentalmente nel campo di tale ricorrente azione possa prenderne atto.

Dunque l'insorgenza della idea stessa di una "cattura del tempo" come idea specifico dell'industria cinematografica nel produrre il film, si verificava appartenente alla scenografia. Anzi al carattere del "praticabile" esposto dalla scena presentata.

Qualcosa di concreto, come appunto campo d'azione degli attori. Il cui essere visivo, nulla toglie all'essere praticabile da loro. Sottolineo questo aspetto del visivo come praticabile, perché è il "concetto" del politecnico come proprietà del luogo urbano socialmente praticato da chiunque. Ovviamente il tempo catturato si ripete, restando unico ogni volta. Anzi il problema di questa ripetizione che resta unica ogni volta benchè si ripeta, diviene tale il problema. Non voglio però anticipare ed appiattire. Già tanto ho appiattito e omologato. I quaranta anni che decorsero dal momento in cui, uscito di casa a passeggio, Amedeo vide un cartello su di un portone nella via di Roma che percorreva, ed in cui scoprì la fabbrica in cui "tutti" gli atelier d'arte potevano convivere interagendo e offrendo al pubblico del quartiere, globalmente inteso come cittadinanza virtuale onnicomprensiva, ore di interazione condivisa, (com'è consumata la parola cultura) furono vissuti al vero, nell'irripetibilità di ogni volta.

Quelle che ora ci occorre rievocare per dire che avvennero. Non nell'allora della memoria, ma per l'ora che stiamo vivendo come "replica" non eguale. Presente che vale la pena di memorizzare come quello d'allora.

# 1973

## Il Politecnico di Via Tiepolo a Roma

Mi sono chiesto più volte – dice Amedeo - quale demone mi spinse a dedicare tante energie e tanta parte della mia vita ad una impresa da cui non avrei tratto personale vantaggio [economico ndr.] E la risposta che mi sono dato è irrequietezza. Aggiungo [ndt]: disagio.

*Che è, aggiungo, quello di «sovvertire» i costumi paterni, prima che la politica e i fondamenti del mestiere. Problema affrontato per la prima volta in Italia, dalla generazione degli anni '60. Vissuto come sovversione provocata da irrequietezza. Che genera disagio.*



Il portone di Via Fracassini 18, sede del politecnico delle arti di Roma.

**Il Politecnico delle Arti, dall'intuizione di Amedeo Fago. Dallo studio per scelta elettiva, a via Ricciotti e a via Cimabue, al politecnico delle arti : architettura e le arti plastiche (scultura, ceramica) il teatro, il cinema, e la fotografia. Nella ex-fabbrica dove si producevano reti per letti, un centro d'arti «politecnico.»**



Fu un colpo di fulmine, un innamoramento inatteso e improvviso. A ripensarci oggi, una vera follia...  
Passando in via Fracassini, al numero 18. Vidi un cartello di affittasi locale.  
Si era parlato con gli amici di studio della possibilità di cambiare sede. E fu il pretesto.

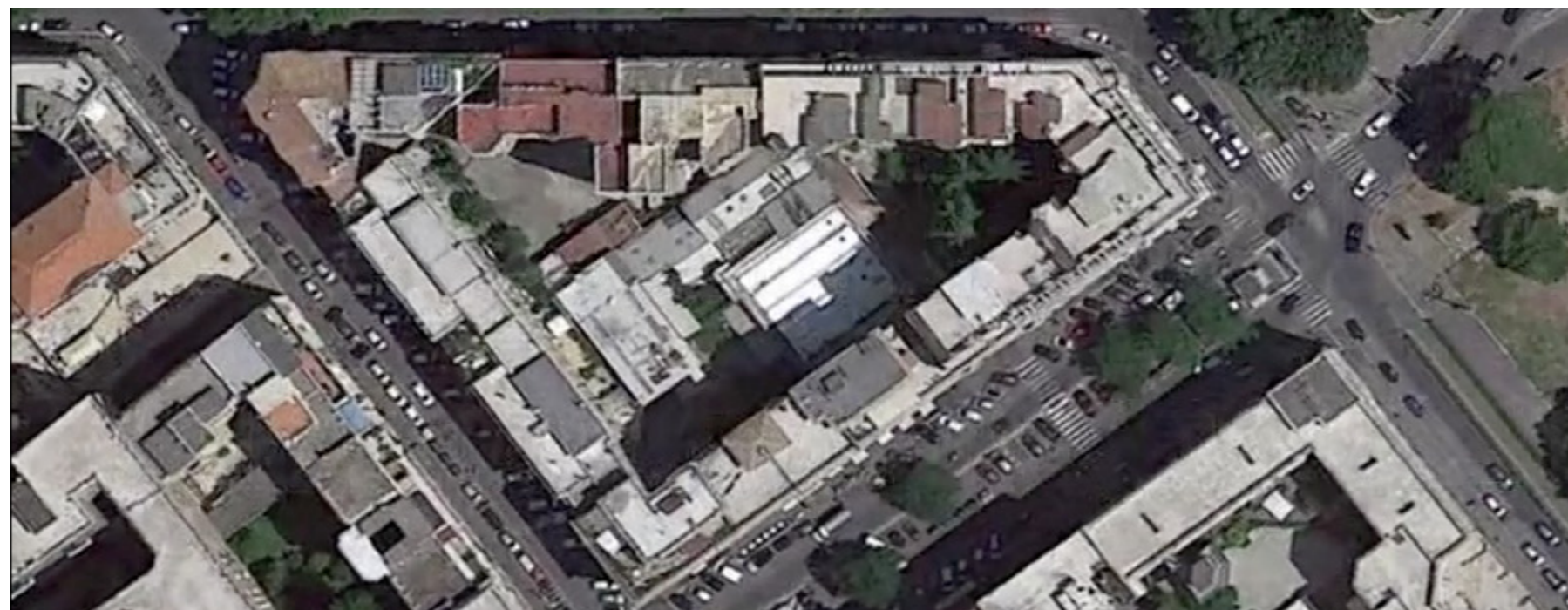


### L'atto costitutivo.

L'atto costitutivo del Politecnico fu firmato il 15 marzo del '73 presso il notaio Pantalani. Lo firmarono: Amedeo Fago, Sergio Biaconcini, Paolo Mazocchi, Mario Prospero.

*C'era un grande fermento di lavoro cui tutti partecipavano. Culminò con l'abbattimento dei pilastri al centro del lo spazio destinato al teatro.*

*Alla fine del '73 il falegname che occupava lo spazio del cortile a destra dell'ingresso da via Tiepolo – a sinistra c'era l'officina di un carrozziere – se ne andò, spaventato, forse dall'invasione di quegli scalmanati. Prendemmo anche quello spazio per trasformarlo nella sala cinematografica.*



*La fabbrica abbandonata incastonata in un isolato della città alle porte del centro storico si mostra, all'architetto che si era scoperto cineasta, cultore del cinema come tecnica artistica e scenografo, come «fatto urbano» preguo di significati simbolici, oltre ad essere fisicamente manufatto per lavorare, capace cioè di sostenere i comportamenti del lavoro industriale manifatturiero, artigianale artistico. Appare, qual è potenzialmente «abitazione» del lavoro artistico. Abitazione del lavoro «modernamente inteso»: integrazione nel lavoro «manifatturiero con il lavoro della mente «progettante». Che mette in esercizio l'immaginazione intenzionata all'arte, al fare arte.*

*Da qui la pertinenza di un nome. L'ulteriorizzazione del nome. Oltre Cattaneo e la scienza applicata - tecnologia, oltre Vittorini e la dedizione politica e sindacale ai bisogni sociali ed alla filosofia marxista che l'ispira. Il politecnico delle arti. Un laboratorio integrante produttivo up today. Del tutto aderente allo spirito del tempo: gli anni conseguenti ai '60: i drammatici anni '70. Il Politecnico delle arti, di Amedeo Fago. Il laboratorio che mette in esercizio il lavoro del pensiero che sostiene l'industria del cinema. Più in generale dello spettacolo che nasce dal teatro.*



Al termine della prima fase dei lavori, c'erano due studi di architettura, un laboratorio di ceramica, uno studio di fotografia, due studi di scultura, uno di grafica ed arti visive, il teatro, la sala riunioni, una sala prove per i musicisti. E' nato il politecnico delle arti basato sulla architettura e le arti plastiche, il teatro, il cinema, e la fotografia. Inizia nei primi anni settanta un percorso di autoformazione diverso. Coincide, ora, con l'espressione. Perciò, si mettono in esercizio tecniche artistiche. Non si tratta quindi più di "formazione" "in preparazione di" "ciò che si farà domani" bensì di quell'esercizio della competenza (nell'accezione di Chomsky/Chomsky) che scopre/inventa il "mondo umano". La piena corrispondenza con il nome scelto, Politecnico, di questo Laboratorio si verifica in questo momento. Come si verifica la mira degli studi di Architettura come elaborazione di controscuola o di autoformazione.

### Dichiarazione d'intenti.

Amedeo Fago

Si trattava, di trovare, per ogni settore che pensavo dovesse essere presente nella struttura, delle persone disposte a trasferire, in quello spazio, la sede della loro attività, con l'impegno a mantenere contatti con gli altri. Coinvolsi quindi gli amici che avevano condiviso lo studio di via Ricciotti. Tra i quali Eugenio Monti che si era dedicato alla fotografia e divenne il riferimento di quest'arte entro il Politecnico. Ed aprii ad altri, cominciando da Mario Carta, fratello di mia moglie e Assistente di Pericle Fazzini all'Accademia di Belle arti. Aveva un piccolo studio in centro. Coinvolse due suoi colleghi, Bruno Liberatore, scultore di fama internazionale e Niels Gullov, designer svedese che realizzava oggetti di arredamento in vetroresina. Questo fu il primo nucleo del gruppo Arti visive. Vennero poi: Giovanna De Santis, in crisi con l'architettura, divenuta pittrice e la ceramista Maria Luisa de Astis alla quale occorreva un posto per il forno. Per la musica coinvolsi Massimo Coen, mio grande amico da tempo, col quale avevo condiviso da ragazzo, quando studiavo violino, l'esperienza straordinaria di suonare in gruppo.



# Intenzioni e ricerche

Lo spazio drammaturgico e il tempo del dramma

P R E M E S S A -

( marzo 1973 )

Non è possibile parlare di "crisi dell'arte", senza affrontare il problema delle strutture e dei canali attraverso i quali i prodotti artistici raggiungono il pubblico. Dalle istituzioni pubbliche all'industria culturale, dai mercanti d'arte agli speculatori edilizi tali strutture creano una frattura invalicabile tra coloro che operano nella ricerca artistica e culturale e coloro che dovrebbero esserne i diretti interlocutori.

Il contatto con l'arte dovrebbe diventare parte integrante della vita quotidiana di tutti, e non accesso occasionale ad un mondo esotico ed incomprensibile. La scultura, la pittura, l'architettura, la musica ecc. non hanno più diritto di esistenza nella città e sempre più la ricerca in tali discipline si chiude in se stessa, in quanto il loro linguaggio è diventato privo di significati per i più e per pochi, invece, carico dell'unico contenuto che ad essi interessa: il potere economico ed il prestigio sociale.

Noi crediamo che il fare artistico possa entrare nella vita quotidiana di tutti, portatore di spinte creative e rivoluzionarie, e sostituirsi sempre più alla passiva fruizione dei prodotti della pseudo cultura borghese dalla musica leggera ai rotocalchi, dalle case di speculazione agli oggetti di consumo, dai programmi televisivi al cinema cosiddetto di evasione.

Noi crediamo in un arte popolare che sia strumento di vita e di crescita e che a sua volta trovi nuova linfa vitale nel rapporto con la realtà di base e nella ricerca della grande tradizione popolare.





### Il Politecnico nuovo teatro laboratorio

Ricordate «Il Politecnico» di Elio Vittorini, e l'impegno culturale ed umanistico che quella rivista rappresentò nella storia del giornalismo italiano? Ebbene qualcosa di simile è risorto (anche senza proclamarlo esplicitamente) per iniziativa di una associazione culturale giovanile romana che stasera, in via Tiepolo, con «Il dott. Frantz Fanon psichiatra in Algeria», di Mario Prosperi, inaugura un nuovo teatro, denominato appunto «Il Politecnico».

Il richiamo vittoriniano, cioè a quella stagione esemplare nata sullo slancio del dopoguerra dopo la lunga notte della dittatura, è data da un'iniziativa che va oltre il teatro — che è soltanto una branca di un più vasto laboratorio raccolto in diversi spazi — aperta a numerose specializzazioni (in crisi, a detta dei promotori, poiché non inter-comunicanti fra loro), in modo da determinare una concentrazione di esperienze (oltre al teatro, il cinema, la musica, la letteratura, le arti figurative, l'architettura), la psicoanalisi, l'antropologia).

A sostenere questo criterio omogeneo è un gruppo di architetti, perno del «Politecnico», in quanto l'architetto rappresenta il prototipo dell'intellettuale, e attorno ad esso non è difficile far confluire le specializzazioni artistiche e tecniche in modo da configurare il lavoro di laboratorio come una struttura completa della cultura: questo — viene rilevato — è un segno di una volontà comune di dichiararsi, di un bisogno di comunicazione. Gli incontri, i seminari, gli spettacoli cinematografici e teatrali che verranno organizzati in quest'ambito dovranno pertanto servire a saldare la scissione esistente fra le diverse culture e la città affinché siano coinvolti unitariamente gruppi sociali e interessi vari. Nonostante che l'inaugurazione si avrà con uno spettacolo teatrale, non si vuole che il concetto di cultura, sia subordinata al teatro, e a questa o quella forma. Insomma la lezione, ormai lontana, del vecchio «Politecnico» fa sentire la nuova influenza.

### Aforismi dal testo

Paese Sera, 5 Febbraio, 1975: Dal frigo all'arte, di Riccardo De Sanctis.

« Un teatro, una sala cinematografica, musica contemporanea corsi di grafica alternativa. Un intervento culturale nel quartiere. Questi alcuni punti di programma del «Politecnico» che ha cominciato ieri in maniera stabile la propria attività.

Ma Cos'è il Politecnico? Un centro culturale: una nutritissima serie di film proiettati tre volte al giorno. Spettacoli teatrali cinque volte la settimana. Concerti dibattiti seminari su di un uso alternativo dell'immagine.

Se ne era sentito parlare l'anno scorso con una rappresentazione tratta da alcuni testi di Franz Fanon e un ciclo cinematografico. Ieri il Politecnico ha ripreso la propria attività che non avrà più interruzioni....

All'indirizzo di via Tiepolo 13a, c'era una rinomata ditta di

frigoriferi. Ed una falegnameria....

L'idea è nata un paio d'anni fa da un gruppo di architetti e scultori, da alcuni fotografi e da gente di teatro e di cinema. In fuga da diverse esperienze professionali e in cerca di nuovo spunti....

« per fare un discorso sulla città, — aggiunge l'architetto e scenografo Amedeo Fago sull'influenza che una struttura di questo genere può avere in un quartiere. Abbiamo tentato di costruire un centro di produzione aperto ad ogni proposta e stimolo, che non offra soltanto degli spazi per contenere la cultura, quella con la c maiuscola, che lascia fuori il pubblico alienato, ma creare un luogo di produzione all'interno di una realtà specifica per radicarsi in essa e fornire delle indicazioni architettoniche e sociali.»

## IL POLITECNICO

### Un programma ambizioso

Quando al giornale ci è giunta la notizia di un nuovo spettacolo teatrale al «Politecnico» eravamo certi di trovarci di fronte al solito nuovo luogo teatrale; con l'unica differenza di essere ubicato al quartiere Flaminio. E l'idea di spazi, dove poter agire artisticamente liberi, al di fuori dei soliti affascinanti ma oramai «in» Trastevere e vecchia Roma, ci interessava. La nostra impressione si andava confermando mentre entravamo in un portone tipo quello di un garage...., ma meraviglia delle meraviglie, il nostro occhio si è dovuto spostare nella sua orbita da destra verso sinistra per poter osservare l'intero edificio del Politecnico.

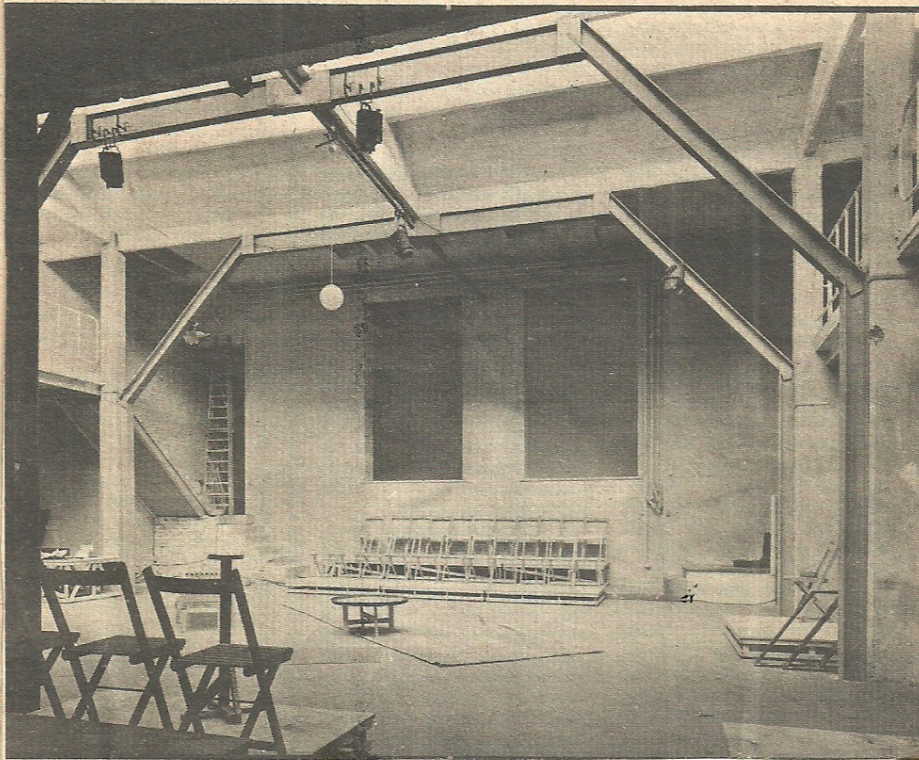
Scioccati da questa palazzina ad un piano, bianca con le imposte gialle, siamo andati in cerca, fra calcinacci e preparativi per la prima teatrale prevista per la stessa sera, di un socio fondatore di questo «Laboratorio» per farci spiegare la sua struttura ed i suoi programmi. Il Politecnico è un'associazione, che si autofinanzia, di un gruppo di persone e aperta a

nuovi soci, fondata da alcuni giovani architetti. Da circa un anno questi «intraprendenti» (in senso più che positivo) hanno affittato più locali rimettendoli in ordine e suddividendoli al fine di meglio sfruttarli per le loro attività. Queste ultime variano dal teatro al cinema, dall'architettura alla fotografia, dalla scultura alla musica: un luogo quindi dove le varie possibilità artistiche e non, realmente si fondono e coesistono, collaborando, non solo nelle intenzioni ma anche nella pratica.

Questo Laboratorio è nato dall'esigenza di trovare un posto dove studiare e lavorare, partendo dalla scissione tra città e politica, tra politica e cultura che tende a coinvolgere tutti i gruppi sociali (chi non è scisso e manipolato) per mani-

festarsi anche nel singolo individuo. «Questo non è solo un ambiente tra varie pareti, ma è uno strumento da utilizzare portando ed accettando di scambiare varie esperienze. L'«in» può e deve diventare una struttura ricettiva verso la città, oltre l'ambiente di quelli che lo hanno fondato e di quelli che lo frequenteranno assiduamente. Un laboratorio sordo verso la realtà di Roma si trasformerebbe, malgrado le migliori intenzioni, in un salotto.»

Delle iniziative quindi slegate da ogni costruzione ideologica,



ma che (giustamente) non si etichettano come «alternative»: sia per potersi aprire ai più vari discorsi sia per non voler fare quelle «cose d'avanguardia» che ti rendono conosciuto, ma ti obbligano. (in un secondo tempo), a rientrare nelle file programmate ed allineate di un certo sistema.

IL DOTTOR FRANTZ FANON PSICHIATRA IN ALGERIA  
La drammatizzazione teatrale del Politecnico ha voluto presentare, quale prima attività realizzata, questo lavoro come «esempio di una volontà comune di cominciare a dichiararsi: un segno del bisogno di comunicazione che si esprime complessivamente nel Politecnico.»

In una Algeria occupata dai francesi, una sezione di un ospedale ha in «cura» alcuni individui psichiatricamente non a posto. Dopo le prime battute risulta evidente il come e perché questi indigeni risultano malati mentalmente essendo considerati anche scientificamente come razza inferiore. Ma il cinico e nazionalista direttore dell'ospedale viene rimpiazzato nel re-

parto psichiatrico da un giovane medico, di nazionalità francese, ma di pelle scura. Essendo un negro, Frantz Fanon, conosce bene le cause e i motivi di una repressione che porta l'uomo a stati sub-normali. Egli tenta così alcuni esperimenti per poter riportare i presunti malati psichici ad uno stato di autoco-scienza e normalità. Ma al giovane medico, osteggiato e criticato dal primario e da un colonnello, non è facile raggiungere, causa elementi esterni, un evidente successo medico. E quando attraverso numerose vicende riesce a curare questi indigeni dalla malattia provocata dall'invasore si trova legato al fronte di Liberazione Algerino. E così, dopo aver assistito alle lamentole del Colonnello che non vuole rendersi conto del come, abituato a torturare i ribelli, sia giunto a menare le mani violentemente anche con i figli e con la moglie, lascia l'ospedale per poter aiutare più direttamente coloro che lottano per l'indipendenza. Alla fine ci ritroviamo con il vero matto e cioè il colonnello e con il primario che sentendo «cattiva aria» abbandonano il paese.

Nella storia di Frantz Fanon mi sembrano limpide le intenzioni di voler riscontrare alcune situazioni del mondo attuale. Ma il Politecnico lo propone anche come una metafora: «la città stessa è una sorta di istituzione totale da approfondire e da cambiare.»

Tornando al lavoro teatrale in sé stesso c'è da dire che è svolto e condotto, anche se a tratti un po' lento, in maniera più che buona. Gli attori, alcuni dei quali già attivi in altri teatri, sono tutti abbastanza convincenti.

Il tutto è aiutato da uno spazio teatrale molto ingegnoso, (gli attori recitano in una platea situata in mezzo al pubblico e lo spettacolo si svolge sui due piani dell'edificio), e letteralmente suggestivo.

Separatamente vi riportiamo il ricco e, a quanto pare dai titoli, interessante programma del Politecnico. Non potendo che approvare quest'ottima iniziativa, sperando che si svolga in tutte le direzioni annunciate ed abbia una reale partecipazione del quartiere e di altre persone interessate.

Enrico Rondoni

- PROGRAMMA DEL POLITECNICO VIA TIEPOLO 13/a**  
Attività di ricerca sul tema: **LIBERAZIONE/RIVOLUZIONE RASSEGNA CINEMATOGRAFICA**  
La fossa dei disperati, di Franju 24/4  
ersona, di Bergman 29/4  
Nel nome del padre, di Bellocchio 25/4  
L'impiccagione, di Oshima 3/5  
La concentrazione, di Garrel 6/5  
La gaia scienza, di Godard 8/5  
Storia segreta del dopoguerra dopo la guerra di Tokio, di Oshima 10/5  
Distruzione alla dissa, di Duras 13/5  
Marat-Sade e Agonia, di Bartolucci 15/5  
Partner, di Bartolucci 17/5  
ICE, di Kramer 20/5
- CONCERTI**  
2/5 Solisti di Roma  
25/5 QUARTETTO nuova musica  
9/5 Centro musica sperimentale  
16/5 Vittorio Gelmetti  
23/5 Gruppo di sperimentazione musicale
- SEMINARI**  
23/4 Cinema  
27/4 Letteratura  
30/4 Musica Pop  
4/5 Divorzio  
11/5 Teatro  
14/5 Arti figurative  
18/5 Architettura  
21/5 Industria culturale

# D.R.

domande e risposte su

CINEMA/LIBRI/MUSICA/ARTE/POLITICA/TEATRO/TELEVISIONE/SPORT

Questo mese le opinioni di: Ugo Tognazzi / Giuseppe Bonaviri / Giampiero Anelli / Amedeo Fago / Oscar Mammi / Harold Pinter / Antonello Falqui / Fulvio Bernardini

### ARTE APERTO A TUTTI

di Carlo Villa

Cinque domande all'architet-

to Amedeo Fago, animatore del mercato del «Politecnico».

D. - E di questi giorni l'inaugurazione a Roma del «Politecnico», complesso artistico che si rifà in qualche modo al concetto rinascimentale di bottega, articolato com'è in locali personalizzati, ma comuni, ove lavorano insieme vari artisti. Tu che ne sei l'animatore puoi darne una connotazione saliente?

R. - Non è facile definire qualcosa che, nelle intenzioni stesse di chi l'ha promosso, rifiuta enunciazioni programmatiche. Posso dire che il punto di partenza da cui si è mosso il «Politecnico» è stata la presa di coscienza della condizione di estremo isolamento in cui ogni artista ed ogni operatore culturale si viene a trovare nel momento in cui le strutture di potere gli riconoscono un ruolo specifico: egli deve star dietro a feree leggi di mercato e a poco a poco, chiudendosi sempre più in ricerche ed elaborazioni settoriali e finalizzate, o a prodotti totalmente mercificati e di largo consumo o a prodotti d'élite, molto spesso comprensibili solo agli addetti ai lavori, perde di vista il perché stesso del suo fare. Quello del «Politecnico» è un tentativo di superamento di tale isolamento.

D. - Quali sono gli artisti che finora vi lavorano a tempo pieno, e quali sono le prospettive future dell'organizzazione?

R. - Ci sono scultori, pittori, musicisti, architetti, fotografi e gente di teatro e di cinema. L'attività del «Politecnico» si propone due livelli di intervento: uno di rapporto col pubblico, in forme abbastanza tradizionali, ma che cercheranno di avvalersi della collaborazione di tutti e che servirà, strumentalmente, a stimolare la comunicazione interna; un altro, conseguente, di ricerca sperimentale di una forma di comunicazione globale che, superando le varie discipline, riesca a comprenderle tutte.

D. - «Politecnico», con il suo nome prestigioso, vuole adottare una sua politica cultu-

R. - Dalle premesse stesse che sono all'origine del «Politecnico», dovrebbe conseguire una risposta a questa domanda. Il nostro tentativo è quello di superare, nella prassi, le cause stesse che determinano l'assoggettamento della produzione artistica alle mode del mercato. Questo, sia attraverso il mutamento della condizione di lavoro dei singoli artisti, sia attraverso la ricerca di nuove forme di rapporto con il pubblico.

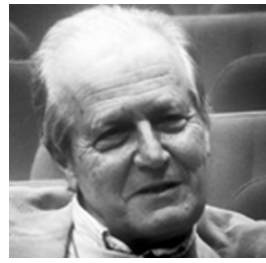
D. - Il «Politecnico» è aperto a tutti, e, se sì, in che modo?

R. - Il «Politecnico» è una associazione culturale, e come tale è aperta a tutti coloro che, condividendone i fini, intendono dare il loro contributo per il raggiungimento di essi. Vi sono in tal senso tre livelli di partecipazione: un primo livello è di coloro che, costituendo il nucleo attivo e creativo dell'associazione, si assumono l'onere di portare avanti la ricerca, trasferendo quindi la loro stessa attività all'interno dell'associazione; un secondo livello è quello di soci, che, pur non partecipando in maniera diretta alla elaborazione dei prodotti, danno il loro contributo attraverso un rapporto di collaborazione esterna; il terzo livello è quello del pubblico, cui si chiede un apporto di verifica e di indirizzo sui prodotti che vengono elaborati.

D. - Gli artisti vi hanno un loro posto privilegiato, e con quali doveri?

R. - Penso di aver già risposto a questa domanda nel punto precedente; più che un posto privilegiato, parlerei di naturale e maggiore impegno degli artisti, derivante dalla scelta essenzialmente «poetica», in senso letterale, che è alla base dell'attività del Politecnico.

Da Momento Sera, 20 aprile 1974



Il nostro studio si chiamava "Laboratorio di Architettura". Noi ci sentivamo anche tecnici e cercavamo un posto dove costruire un laboratorio per fare esperimenti di vario tipo. Era il 1972 e avevamo trovato un capannone sulla via Nomentana ma Sergio Bianconcini si rifiutò di prenderlo in considerazione, perché era troppo lontano e scomodo. Era quasi in campagna, all'altezza del raccordo anulare. (Paolo Mazzocchi)

*A quel tempo tutti gli studenti di Architettura usavano unirsi in uno studio dove dovevano essere rigorosamente rappresentati tutti gli anni del corso di studio. Quindi per ogni "studio" c'erano studenti del primo anno, secondo, fino al quinto e anche i fuoricorso. Io avevo una grande ammirazione per Amedeo Fago e a quell'epoca condividevamo lo studio di Via Cimabue e fu proprio lì che ci raccontò della scoperta di quello strano luogo in Via Tiepolo.*  
(Gianni Giovagnoni)



Quando Amedeo Fago, mio padre, creò il Politecnico io avevo quattro anni. ... Mi ricordo uno studio di architetti su un piano sopraelevato con un tetto a shed...



...Mi ricordo lo studio di Mario Carta, scultore e fratello di mia madre e un corridoio buio in fondo al quale c'era lo studio di un fotografo. C'erano tanti cunicoli poco illuminati, una sorta di labirinto in cui mi perdevo e di cui non capivo assolutamente il percorso... destra, sinistra, chissà dove si arrivava. ... Un evento indimenticabile è stata la performance che fece mio padre nel 1978. Avveniva in una piccola sala. La famosa "sala B" che poi, nel corso del tempo divenne lo studio di mio padre. C'era tantissima gente. Nel mio ricordo tutti stavano in piedi tanta era la ressa di persone che affollava la sala. Ho ben presente mio padre che si aggirava per quel piccolo spazio davanti ad uno specchio.  
(Matteo Fago)

*...La prima volta che andai al Politecnico fu nel 1975: avevo scoperto un nuovo cineclub a Roma!... Da quel giorno ci andai quasi tutte le sere. Io venivo da Milano ed ero stata una assidua frequentatrice della Cineteca di Piazza San Marco. ... era anche diventato un punto di ritrovo tra amici. Un appuntamento fisso. ...*  
(Lia Morandini)



Sono arrivata al Politecnico alla fine del 1973. Ero allora allo studio Arco di Via degli Scipioni con Cellini e il suo gruppo. Lì era confluito anche Sandro Anselmi che aveva lasciato lo studio Grau e francamente l'atmosfera di gruppo chiuso e monastico che avevano quasi tutti gli studi di architettura, non mi corrispondeva, mi stava stretto. Ricordo perfettamente che una mattina incontrai per caso Amedeo Fago che mi informò che aveva fondato un'Associazione Culturale dentro un cortile del Flaminio e che mi propose di aderirvi anch'io e io andai subito a vedere. Trovai il posto un po' "sgarrupato", però con tante presenze diverse che avevano come programma obiettivi culturali comuni a cui arrivavano attraverso i linguaggi più disparati e tutto ciò mi interessava tantissimo e subito pensai di aderirvi. Andai allo studio di Via degli Scipioni e comunicai agli amici, ai colleghi, marito compreso, che avevo fatto la mia scelta e che andavo via dallo studio. E così ho fatto, prendendo possesso al Politecnico di quel locale dove poi sono rimasta più di trent'anni, portando con me un gruppo di arrabbiatissime femministe.  
(Giovanna de Santis)



*Io mi ricordo che fui subito entusiasta, quando Amedeo Fago mi propose, per primo, di partecipare al progetto del Politecnico e da questo momento cominciai a scrivere la musica, perché io avevo suonato tanto, però non avevo mai scritto. Lì in quei giorni c'era Nietta La Scala, lei mi passava le favole che scriveva e io le componevo la musica... così iniziai la mia carriera di compositore.*  
(Massimo Coen)



Era il marzo del '73 e attraverso il passaparola di alcuni ragazzi che frequentavano un Laboratorio teatrale con Mario Prosperi - alcuni di loro studenti della Facoltà di Magistero, dove io ero all'epoca Cultore della Materia alla Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo con Federico Doglio - venni a vedere lo spazio, che aveva trovato Amedeo Fago in Via Fracassini, per valutare la possibilità di mettervi in scena il saggio di fine anno di un laboratorio teatrale universitario. Fu un incontro abbagliante, coinvolgente e sconvolgente: un grande spazio pieno di luce, silenzioso, un labirinto di sale all'interno di un grande isolato di palazzi anni '30. Un'architettura di respiro europeo. Nulla a che vedere con le salette della rive droite di Trastevere. Accanto al portoncino di quella che sarebbe diventata la Sala Teatro, un ciliegio in fiore. Mi sembrò il campo dei ragazzi della Via Pal. Fu amore a prima vista.  
(Giancarlo Sammartano)

# MEMORIE



Di lì a poco il Politecnico si fuse con il Filmstudio, perché in effetti anche la cultura dei cinefili stava ormai maturando una visione molto più larga. E in qualche modo il Politecnico nella sua specifica natura di spazio cinematografico e spazio filmico, ma anche nel suo insieme, nelle relazioni che stabiliva, aveva funzionato da laboratorio per preparare quel salto di qualità, che nella messa in scena fu appunto Massenzio e l'Estate Romana di Renato Nicolini. Oggi a quarant'anni di distanza penso che la fase iniziale del Politecnico, oltre ad aver dato vita a Massenzio con Renato Nicolini, Bruno Restuccia, Francesco Pettarin e Giancarlo Guastini, abbia costituito l'elemento di raccordo, la sperimentazione, l'intuizione e la traccia di quelle che poi sarebbero diventate le televisioni private. (Alberto Abruzzese)

*Nel '74 è nato il Gruppo Cinema del Politecnico. Eravamo cinque ex studenti militanti del Liceo Augusto di Roma sud più amici cinefili e avevamo coinvolto nel progetto di apertura di una sala, inizialmente nel centro storico, oltre ai genitori pensionati (per esempio 2 milioni e mezzo tolti dalla liquidazione del mio) i nostri punti di riferimento teorici, il professore Alberto Abruzzese (che insegnava storia della letteratura italiana alla Sapienza, come assistente di Asor Rosa) e Beniamino Placido, un americanista di straordinaria cultura e ironia, che avevamo molto apprezzato nei convegni organizzati proprio da Abruzzese a Pesaro e a Venezia in quegli anni. Ristudiare il cinema americano classico, riletto e rianimato dalla new Hollywood, era il nostro primo obiettivo sia politico che estetico. In quegli anni era molto difficile e costoso accedere alle Library delle Mayors. E molto presto sarebbe stato impossibile per i lauti accordi economici con le nascenti tv commerciali private. Si ballò per sole poche estati.*  
(Roberto Silvestri)



C'era un grande fermento nell'aria. Tutti ricordano il famoso maggio francese, che è cominciato il 3 maggio 1968 ed è durato quattro settimane: con gli accordi tra Pompidou e i sindacati e più tardi le elezioni indette da De Gaulle, a giugno era già tutto praticamente finito. In Italia invece il fermento è stato molto più attivo ed è continuato per anni. La battaglia di Valle Giulia è avvenuta ben prima del maggio francese, nel marzo del '68... Eppure quando si parla di '68 per prima cosa si pensa al "maggio francese". Si sa, i francesi sono molto più bravi a rendere memorabile la propria immagine...  
Noi allora eravamo tutti compagni di scuola del liceo classico Augusto, un enorme liceo per i quartieri Appio, Tuscolano e Cinecittà, che da solo serviva un'area di centinaia di migliaia di abitanti. Avevamo organizzato una cosa che chiamavamo "cooperativa", ma che era un gruppo assolutamente informale, e avevamo messo insieme cineprese e altre attrezzature per girare dei film - super8, s'intende. C'era Roberto Silvestri della sezione C, Giancarlo Guastini della sezione L, io della sezione M: anni diversi, stesso comitato di base. Io ero il rappresentante del ginnasio. Poi, con la trasmigrazione a scaglioni verso l'università, il gruppo di amici si era mantenuto e anzi si era allargato sempre più, con Ottavio Fatica, Francesco Petrone e tanti altri. Fu allora che ci venne l'idea di aprire un cineclub... (Bruno Restuccia)



*All'inizio degli anni settanta, all'Università "La Sapienza" di Roma in cui studiavo, avevo conosciuto Silvana Silvestri e tramite lei ero entrato in contatto anche con il fratello Roberto. Furono però Bruno Restuccia e Giancarlo Guastini, amici di Silvestri, che ebbero l'idea e ci proposero di fare insieme un cineclub che sarebbe dovuto essere diverso da quello già esistente a Roma dal 1967, il Filmstudio. La nascita del nostro gruppo era stata teoricamente accompagnata dagli insegnamenti di Alberto Abruzzese, poi iniziò la ricerca di un "nido" che trovammo finalmente nel centro polivalente, allora così si chiamava, del Politecnico nel 1974, anno in cui iniziammo i lavori per trasformare la vecchia falegnameria del complesso in una sala cinema attrezzata per ogni tipo di proiezione. Inoltre in quello stesso lasso di tempo, non mi ricordo bene l'anno, mi trovai ad andare, per la prima volta, grazie ad una piccola ricerca collettiva proposita da Abruzzese, alla Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, di cui successivamente sono diventato per 15 anni Direttore, l'appuntamento fondamentale di tutti i cinefili italiani di allora.*

*...Fui quindi costretto a studiare e a confrontarmi con un grande passato cinematografico fatto di Espressionismo, Kammerspiel e grandissimi registi come Ernst Lubitsch, Friedrich Wilhelm Murnau, Fritz Lang e Georg Wilhelm Pabst. Da una parte quindi ero sollecitato, tramite il mio lavoro di ricercatore germanista, ad occuparmi del periodo classico, dall'altra volevo diffondere il contemporaneo nuovo cinema tedesco che era quello che sentivo vicino alla mia sensibilità e contava autori profondamente innovatori come Kluge e Reitz prima e poi Fassbinder, Herzog e Wenders. Tutto ciò lo riproponevamo anche nel nostro cineclub. La nascita del Politecnico-Cinema è stato quindi un momento molto ricco di suggestioni e di stimoli. Crescevamo con il cinema che si vedeva e che ci arricchiva - oggi, purtroppo, non è più così, anche se ovviamente non mancano dei buoni film. Per noi allora il cinema era la vita e la vita il cinema... (Giancarlo Spagnoletti)*



Un altro ricordo dell'epoca fu la performance "Auto-ritratt-azione" di Amedeo Fago: emotivamente molto forte. Il senso era di dare un autoritratto di sé stesso e contemporaneamente un'autoritrattazione, cioè ricusare quello che era stato fino a quel momento, raccontarlo e probabilmente agire un cambiamento in scena. Questo era il suo intento. Lui si tagliava la barba che era una forma di "rivelarsi in quel momento": la barba è un elemento che copre, nasconde e rappresenta un preciso momento storico, cioè il '68. Lui tagliandosela, probabilmente, si voleva scoprire e anche mettere un punto sul passato. Il titolo della rappresentazione mi aveva molto colpito e anche i tre, quattro, forse anche cinque significati, che lui dava a quell'azione. Un altro spettacolo di Fago a cui partecipai fu "Risotto". All'epoca c'era da parte nostra una grande volontà di partecipare alle azioni degli altri. A me è sempre piaciuto lavorare con le mani, anche nella mia attività professionale. Stavo sempre nelle falegnamerie a guardare quali strumenti si adoperavano, a capire le differenze e le procedure. Mi interessavano i materiali e tutto quello che si può fare con le mani. Al Politecnico quasi tutti lavoravano con le mani: chi dipingeva, chi faceva ceramica, chi fondeva il bronzo. Anche chi fa teatro in fondo lavora con le mani, anzi con tutto il suo corpo.  
(Giancarlo Guastini)





1978

Nel clima del terrorismo



E' il 1977, 12 marzo.

Verso le due il corteo del Movimento parte da Termini, sono centomila. Quando sono a Santa Maria Maggiore comincia la battaglia. Gli autonomi sparano, la guerriglia si sparge per tutta Roma. Amedeo Fago viene a casa mia, in Borgo Pio. Dalla radio arriva il racconto degli scontri, il rumore degli spari, delle sirene. C'è il collettivo de Volsci, l'Autonomia, Potere Operaio, Lotta Continua.... Da Bologna sono scesi a migliaia, là è stato ucciso lo studente Francesco Lorusso... Ci sono molti studenti del DAMS - anche molti di quelli miti, c'è rabbia. Quasi tutti sono in trance di violenza, hanno le sacche piene di molotov.... La mattina dopo andiamo ad ascoltare Paolo VI - si affaccia al balcone, apre le braccia e dice: Guardo questi tetti di Roma, non si capisce più niente... Passa appena un anno e c'è l'assassinio di Moro (Giuliano Scabia) •



Murale.

### L'invenzione di un teatro.

Amedeo Fago

Mi riavvicinai al Politecnico nel 1978: la cooperativa teatrale aveva in programma la realizzazione di uno spettacolo in collaborazione con il centro studi per il teatro medievale di Viterbo, diretto da Federico Doglio. "De uxore cerdonis" era il testo in latino che fu messo in scena, con la regia di Giandomenico Curi, in una piazzetta del centro storico di Viterbo. Giancarlo Sammartano mi propose di realizzare un film su quell'evento. Io accettai e quello fu un primo passo di riavvicinamento. Poco dopo rientrai in contatto con il gruppo cinema che, insieme al "Filmstudio" e all'"Occhio, l'Orecchio e la Bocca" aveva realizzato, l'anno precedente, la prima edizione del "festival cinematografico" alla basilica di Massenzio che si intitolava "cinema epico". Bruno Restuccia e Giancarlo Guastini erano diventati stretti collaboratori di Renato Nicolini per l'organizzazione dell'estate romana e quell'anno io contribuì alla progettazione dell'allestimento degli spazi per la seconda edizione di Massenzio che si intitolava "doppio gioco dell'immaginario".

Realizzando quell'allestimento, in cui avevo utilizzato reperti storici di scenografie conservati a Cinecittà, mi venne l'idea di fare una grande mostra sul cinema italiano e sui mestieri del cinema. Proposi l'idea a Renato Nicolini e al gruppo cinema del Politecnico e il progetto fu

messo in cantiere. E questo fu il secondo passo.

Ma il passo decisivo per il mio ritorno al Politecnico fu l'apertura di una nuova piccola sala teatrale, in uno spazio che era stato studio di grafica di Amedeo Gigli e che si era liberato. Il 24 settembre lo inaugurai con una performance intitolata "Auto-Ritratt-Azione". Sulla parete bianca in fondo allo spazio scenico era proiettata l'immagine di una pergamena, ricordo del giorno in cui fui battezzato. Sul lato sinistro della scena un vecchio mobile da toletta con uno specchio, una bacinella e una sedia davanti. Dall'altro lato io ero seduto su un'altra sedia e tentavo di costruire, per terra davanti a me, fragili castelli con le carte da gioco. La mia voce registrata dava inizio alla performance con la lettura frammentaria delle mie agende dal '68 al '78, che si alternava a racconti di sogni. Sul fondo della scena l'immagine iniziale spari e ne apparvero altre a commento di quanto veniva narrato. Alla fine di questo percorso la mia voce venne sostituita dalle note del "requiem" di Mozart. Mi alzai dalla sedia, mi sedetti di fronte allo specchio ed iniziai a tagliarmi la barba, una barba che, proprio nel 1968, mi ero fatta crescere e che per quei 10 anni aveva caratterizzato la mia immagine. •

**IL POLITECNICO**  
**associazione culturale**  
**Roma - Via Tiepolo 13/a - Tel.**

Il ciclo di spettacoli "Individu-azioni" è stato presentato al Politecnico di Roma il 7 novembre 1978. Il titolo del ciclo è "Individu-azioni".

Dal 7 Novembre inizierà al Politecnico un ciclo di esperienze di comunicazione che ha il titolo complessivo di "Individu-azioni".

Per "Individu-azioni" si intendono azioni individuali che hanno come oggetto una individuazione di sé. Saranno quindi momenti di espressione personale attraverso cui si analizzi di volta in volta un processo conoscitivo sul vissuto - o su momenti di esso -.

Il ciclo intende raccogliere esperienze che tendono al medesimo fine attraverso "media" diversi (cinema , teatro, arti visive,ecc) e procedimenti diversi (diverso uso dello spazio e del tempo, dei metodi e dei tempi di preparazione, delle tecniche).

Il ciclo inizia con "I Remotti Sposi" un testo di Remo Remotti, già rappresentato al Teatro Alberichino con regia di Renato Mambor. Seguiranno, in un ordine da stabilirsi: "Zio Mario", di Mario Prosperi, "Risotto", di Amedeo Fago e Fabrizio Beggiato, e "Knoi" di Gino Nardella. Altri sono in preparazione.

Si avverte chi abbia interesse a questo tipo di ricerca di rivolgersi, per iscritto, ad Amedeo Fago presso il Politecnico, Via Tiepolo 13 A - Roma.



# Individu-azioni

*Amedeo invece faceva ricerca teatrale partendo dal "personale". Nacque una interessante rassegna teatrale di spettacoli accomunati proprio da una ricerca che forse, anche se non dichiaratamente, nasceva dall'esperienza a cui prima le donne, poi anche alcuni uomini, si sottoposero in quel periodo storico. I gruppi di Autocoscienza. Fondammo un nuovo gruppo teatrale che si chiamava " Teatro dello Scontro", il cui nome già indicava un preciso intento. E la rassegna prese il nome di " Individuazioni". Erano quasi tutti monologhi o testi con un rapporto a due. La Sala era piccola, una cinquantina di posti, ma il successo fu grandissimo. Nel programma ci furono spettacoli di Remo Remotti, Antonio Petrocelli, Renato Mambor , Mario Prosperi , Luisa Morandini e fu proprio lì che debuttò per la prima volta lo spettacolo " Risotto " che Amedeo Fago fece insieme a Fabrizio Beggiato raccontando, attraverso la cucinazione di un risotto in scena, la storia del loro rapporto di amicizia che nasceva sui banchi di scuola e arrivava al giorno del debutto, lì dentro la Sala B del Teatro Politecnico. E' uno spettacolo storico, che rappresentato lì nel 1978, ha fatto il giro del mondo arrivando anche in Brasile e a San Pietroburgo.*

Lia Morandini

### Amedeo Fago. Ritratto del drammaturgo

*Ernesto d'Alfonso*

Amedeo Fago è uomo di cinema. Ma l'amico Scabia, lo nomina con l'appellativo di Ulisse, polutecknes, dalle molte capacità. Identificandolo con il politecnico cui dette vita.

Uomo di cinema. Industria, cultura, spettacolo, comunicazione. Ma essendo architetto scenografo, ed in seguito sceneggiatore e regista, espresse al meglio il suo pensiero nel teatro. Inventò, una drammaturgia originale la cui modernità nel senso di “aderenza all’irripetibilità del presente” non nella nullificazione che estingue, facendo di ciò che tocca tabula rasa, ma nel dramma dell’essere originario/irripetibile, come tale “mandato oltre”, replica della nascita, il momento archetipo.

Una originarietà senza mediazione.

Intuizione propria delle idee dell’amico Fagioli che frequentò a lungo. Comunicazione politica nel comportamento, sociale, quantunque atto individuale. Non nella norma istituzionale. Infatti, il teatro si annuncia con un titolo che è un manifesto: autorittrattazione. Auto-Ritratt- Azione. Esposizione in un “atto privato” di una scelta politica, il rifiuto della violenza che i quegli anni si manifestava come assassinio, bensì di persone, ma negate come tali - nemiche irriducibili da distruggere. Ridotte a puri simboli di nemici sociali e politici ai quali si doveva negare il diritto primario alla vita. Non bastava neppure la damnatio memoriae di antica tradizione italica. E fu ucciso Aldo Moro. Come ricorda Scabia un anno dopo.

La forza di quell’atto penso sia esposto al meglio dalla testimonianza del figlio Matteo che presenziò allo spettacolo.

...Un evento indimenticabile è stata la performance che fece mio padre nel 1978. Avveniva in una piccola sala. La famosa “sala B” che poi, nel corso del tempo divenne lo studio di mio padre. C’era tantissima gente. Molti stavano in piedi...Nel mio ricordo tutti stavano in piedi tanta era la ressa di persone che affollava la sala...Ho ben presente mio padre che si aggirava per quel piccolo spazio davanti ad uno specchio. C’era la sua voce registrata che raccontava episodi della sua vita e, ad un certo punto, lui cominciò a tagliarsi la barba...Io rimasi malissimo perché non ce lo aveva detto che avrebbe fatto questa cosa. Mi addormentai (o feci finta di addormentarmi) per non vedere. Era una sorpresa per tutti e quindi anche per me e per mia sorella Alessandra. Ma io lo vissi quasi come un tradimento. Fu una cosa abbastanza scioccante...

Il bambino, nel memorizzare, avverte la estraneità del gesto alla normalità quotidianità della sua vita, al modo di sentire il padre. Il gesto, infatti, appartiene ad un significato altro. Ad un registro pubblico e sociale. In questo registro, politico per eccellenza, sia pure al di fuori dell’istituzione, vale la forza espressiva del simbolo. La “folla” che si accalcava lo sapeva.

Si mescolano i registri della cultura alta e della cultura bassa, s’intrecciano, quotidiano, simbolico e politico in una esposizione teatrale che “parla” a tutti.

Dunque il registro letterario degli automatismi d’avanguardia applicati alla lettura dell’agenda personale, registrata e riprodotta mentre sulla scena si svolge l’evento “scioccante” è il motore della drammaturgia. Nella sua immediatezza l’atto irrevocabile sulla scena e la voce registrata che nel contempo recita di una quotidianità vissuta, agitano il sentimento ed illuminano le ragioni della speranza che apre il futuro nell’autorittrattazione, qui vale fino in fondo la parola. Rifiuto di ciò che avveniva nella piazza.

E il 1977, 12 marzo.

Verso le due il corteo del Movimento parte da Termini, sono centomila.

Dalla radio arriva il racconto degli scontri, il rumore degli spari, delle sirene.... Quasi tutti sono in trace di violenza, hanno le sacche piene di molotov.... La mattina dopo andiamo ad ascoltare Paolo VI - si affaccia al balcone, apre le braccia e dice: Guardo questi tetti di Roma, non si capisce più niente... Passa appena un anno e c’è l’assassinio di Moro.

A questo reagisce ciò che avviene al Flaminio, nel cuore “industriale del quartiere divenuto laboratorio d’arte e meta quotidiana di spettacolo, musicale, cinematografico, teatrale, espositivo, nel più intimo “centro” di un quartiere romano.

L’indignazione espressa in un moto di rifiuto dice la resistenza alla coazione violenta. E senza futuro.

Questo sentimento anima una diversa mira della negazione, che investe più in profondità i costumi e comportamenti che sopravvivono alla inattualità della replica.

Dunque, può essere una manifestazione gioiosa ad esaltare nella “esplosione” internazionale dell’Estate romana un sentimento di resistenza che volge altrove le sue energie. Perciò è il Politecnico il cuore segreto e locale della manifestazione internazionale cui presta i motori del suo club cinematografico. Non il momento censorio di Roma interrotta pur “manifesto” del postmoderno.

### Risotto o De Amicitia

*Ernesto d'Alfonso*

Sono in scena solo due attori. Due amici, Amedeo Fago e Fabrizio Beggiato. L'uno architetto, l'altro professore di filologia romanza . Narrano della loro amicizia dall’infanzia, mentre preparano la cena. Sono però in scena. Perciò raccontano in un’opera drammaturgica qualcosa del loro vissuto l’uno vicino all’altro.

Per dirlo fuor di retorica, se lo si può fare, oggi bisogna dare un distacco nello stesso tempo in cui si reclama l’irripetibilità dell’ora in cui si prepara il risotto per cena.

La tecnica drammaturgica di Amedeo, ha trovato un modo. È in scena l’ora dei due amici. La distanza sta nel fatto che non parlano tra loro. Nel fare ciò che fanno, l’uno preparare il risotto, l’altro aspettare seduto al tavolo, una voce registrata fuoricampo recita ricordando i momenti vissuti insieme a tavola, nelle ricorrenze festive. E la voce, nel raccontare ha il tono freddo dell’elenco di eventi cui si aggiunge il tono aspro dell’idiosincrasia che invece di configgere con l’amicizia, le conferisce l’intenzionalità.

E il pubblico è chiamato a verificarlo guardando in sé.

D'altra parte ciò che conta è “fare un risotto buono”. Lo replica più volte Beggiato.

Ed a questo compito è dedicato l’intero secondo atto del dramma.

L’intero primo atto, però è puntualizzato da questa frase. Ciò che conta è fare un risotto buono. Che ricorre come punto e a capo, nei momenti topici della narrazione, che racconta dell’identificazione dei due nella scelta di comportamenti identici che formano legame tra i due celebrato nelle occasioni conviviali o nelle feste in cui si gusta il risotto, tutte le volte diverso. S’insinuano qui le note idiosincratice cementatrici dell’amicizia.

E la freddezza nell’elencare i momenti vissuti contro la naturalità dei comportamenti che accadono sulla scena ciò che penetra nel rapporto tra i due personaggi. Esaltato da ciò che avviene attorno ad un atto intimo esposto al pubblico chiamato a partecipare: la preparazione del risotto, cena di entrambi. Infatti, mentre l’uno cucina, e l’altro aspetta, o mentre il secondo riempie l’attesa con i gesti suggeriti dal tavolo apparecchiato davanti al quale siede ascoltando l’altro vantare le qualità della propria cucina, chi assiste, partecipa al racconto del cuoco indifferente alla noia del compagno seduto alla mensa.

Perciò, all’acme dell’azione drammatica, quando il risotto cucinato è porto all’amico addormentato che si sveglia di soprassalto, l’insulto che succede appare inopinato ma drammaticamente pregnate. Conferma l’amicizia nel litigio ed offre il motivo del riscatto. L’atto di gettare il riso in pattumiera, non conclude. Apre invece. Ad un gesto simbolico, ma del tutto concreto e pregno di significati “indicibili” e non detti, ma ben chiari a chiunque. Il cuoco del risotto ne fa un altro piatto, scende dal palcoscenico e lo offre allo spettatore. Risotto è proprio ciò che è stato cucinato da mangiare. Ma si carica dell’amicizia partecipata al pubblico chiamato alla festa comune.

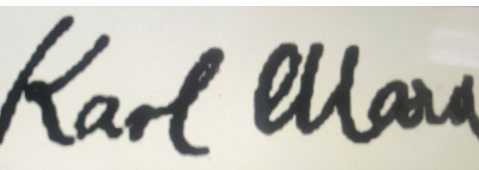
E il genio drammaturgico che scopre l’apertura nell’insulto del litigio. Cui consegue l’atto simbolico che gratifica il pubblico, mentre lo appella a partecipare all’amicizia di cui ha narrato la scena. Questa tecnica drammaturgica appare manifesto dell’intenzione che ha scoperto il politecnico delle arti.

Alla ricerca di orientare la rabbia contro il mondo che non si lascia adattare, naturale o sociale che sia, oltre la disperazione

Trovo qui un filo conduttore che trama il nesso tra il politecnico delle arti e la drammaturgia del teatro di Fago.

Tale filo conduttore si compie nel dramma Pouilles, titolo francese perché scritto per un pubblico francese.

Per ritrovare la novità di Pouilles, occorre aver capito il dramma Polaroid. Il quale introduce un pensiero “filosofico” che viene dalla psicanalisi. La tecnica drammaturgica è sempre la stessa. Si mette in scena la cosa stessa, in questo caso la formulazione letteraria dell’idea psicanalitica di Fagioli, lo psicanlista italiano amico di Amedeo che ne condivide il concetto. In questo dramma però, ciò che conta è l’incontro virtuale tra padre e figlio nel quale l’uno nei confronti dell’altro si riconosce “passato” a sua volta riconoscendolo futuro. E’ un’evidenza. Spesso obliata.



## Studio di Polaroid.Variazioni Sceniche

sulla premessa alla V<sup>^</sup> edizione di "Psicoanalisi della nascita e castrazione umana" di Massimo Fagioli e Amedeo Fago

Il testo è concepito come esposizione del pensiero di Massimo Fagioli. Propone, alla lettera un passo importante della premessa alla V<sup>o</sup> edizione del libro Psicoanalisi della nascita e castrazione umana, il terzo dei tre che ne decretarono un primato nella sua disciplina, almeno in Italia.

Al centro della teoria della nascita che qualifica il pensiero dello psichiatra italiano, sta un atto primitivo compiuto dall'infante, che, come sappiamo, nasce indigente, il quale compie il suo primo atto mentale, dice lo psichiatra, come pulsione d'annullamento che si converte in fantasia di sparizione nel negare la situazione in cui si è venuto a trovare, luce e freddo, sostituiti del liquido amniotico nel quale era precedentemente immerso. Polaroid, come spettacolo teatrale nasce da una idea di rappresentazione di tale pulsione/fantasia attraverso la macchina fotografica che è, infatti, una presenza operante.

L'uomo che sta subendo la prigionia nella propria mente agisce infatti in modo distorto quella dimensione pulsionale. Ha sempre sonno e vuole sognare. Non riesce a star sveglio.

La macchina è testimone di questo suo stato.

Fotografa la sparizione di ciò che, invece, si manifesta.

Così infatti comincia lo spettacolo con l'entrata di un uomo in scena, in disordine, come appena alzatosi dal letto. Ha in mano una macchina fotografica polaroid con la quale fotografa la sala. Estratta immediatamente la fotografia, questa è la proprietà della macchina, la infila in un episcopio. Si proiettano sullo schermo, l'insieme delle poltrone vuote di pubblico. Sappiamo, invece che la sala è occupata da molte persone precedentemente entrate una per una. L'autore ha voluto, infatti sottolinearne l'ingresso al buio con torce consegnate da "maschere", proprio perché, fosse chiaro che la sala è piena di persone sedute al loro posto. Lo comunica e ribadisce l'attrice, una giovane donna bruna, che dalla sala chiama ripetutamente per nome l'uomo senza ottenere risposta, finché entrata anch'ella in scena e gli si pone di fronte.

DONNA BRUNA - ... Allora?!

UOMO - ...Ho sonno!...

DONNA BRUNA - ...Hai dormito tutto il pomeriggio!...

UOMO - ...Ho sonno lo stesso!...

DONNA BRUNA - ...Non fai altro che dormire!...

UOMO Ho sognato una casa con corridoi lunghissimi. Io aprivo delle porte e ogni volta che aprivo una porta venivo preso dal sonno. Dormivo e sognavo di avere un sonno insopportabile, tentando però

L'episcopio che proietta l'immagine ripresa dalla polaroid, testimonia la malattia dell'attore che ha scattato la foto.



### NOTA.

Il testo di questa lettera di Marx è recitato da una voce fuori campo mentre scorrono le immagini che sono state riportate a sinistra.

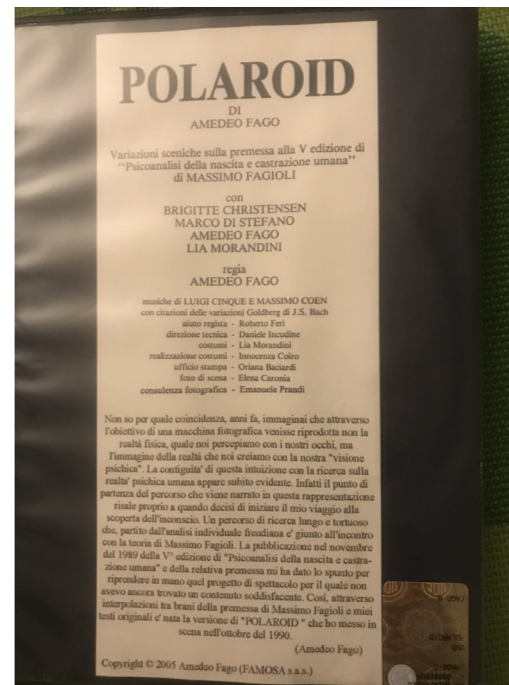
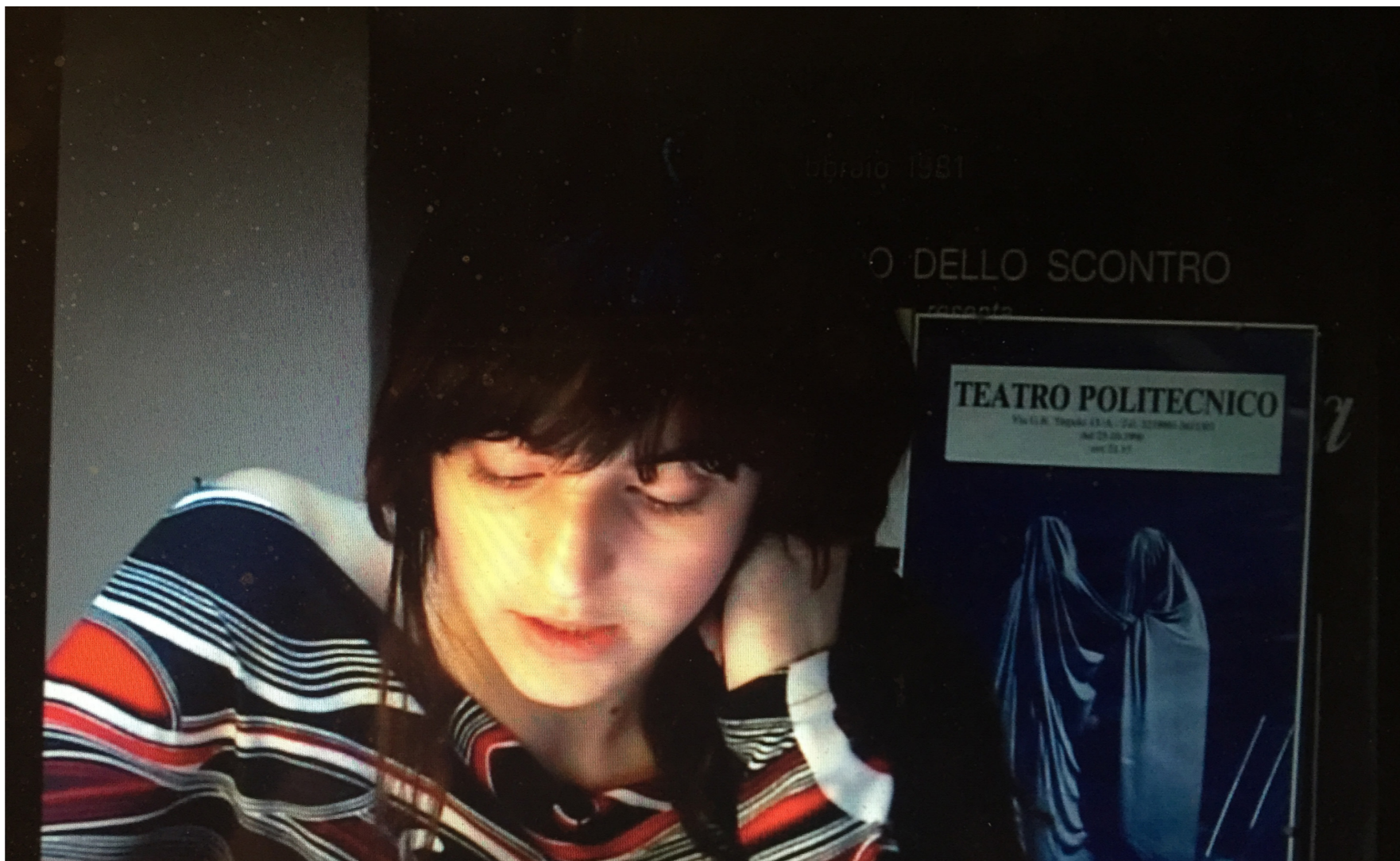
### " VOCE FUORI CAMPO:

- Berlino, dieci novembre 1837. Caro padre, vi sono momenti, nella vita, che, come segnali di confine, concludono un periodo ormai trascorso, ma al tempo stesso indicano con certezza una nuova direzione. In simili momenti di transizione sentiamo il bisogno di contemplare con l'occhio d'aquila del pensiero il passato e il presente, per giungere così alla coscienza della nostra reale situazione. Anzi. la stessa storia mondiale si compiace di questi sguardi retrospettivi, ed esamina se stessa, il che le dà poi spesso l'apparenza del regresso e della stasi, mentre essa si butta soltanto in poltrona per comprendersi, per penetrare spiritualmente l'opera sua, dello spirito. ... Dall'idealismo giunsi a cercare l'idea nella realtà stessa. Se prima gli dei avevano abitato al di sopra della terra, ora ne erano divenuti il centro. Avevo letto frammenti della filosofia di Hegel, la cui grottesca melodia rocciosa non mi era piaciuta. Volli ancora una volta tuffarmi nel mare, ma con la ferma intenzione di trovare la natura spirituale altrettanto necessaria, concreta e saldamente conclusa di quella fisica, di non usare più arti di schermo, ma di tenere la pura perla alla luce del sole.....

Ma di tenere la pura perla alla luce del sole.

Immagini e parole si riuniscono nell'ultima figura proiettata: la firma di Karl Marx.

# Polaroid. Il dramma. Dalla teoria della nascita.



di restare sveglio. E ogni tanto mi svegliavo sul serio, ma avevo sonno... per cui mi riaddormentavo subito!....

La donna bruna lo guarda con rassegnazione, poi si gira verso il fondale e guarda per un attimo anche lei le immagini della sala vuota. Si rivolge di nuovo all'uomo.

DONNA BRUNA - Ma lo sai che il pubblico c'è?...

L'uomo si gira verso la sala, scrutando nel buio; poi torna a guardare la donna.

UOMO - Allora dobbiamo fare lo spettacolo!. Ma non abbiamo provato mai!....

DONNA BRUNA - Non importa, lo facciamo lo stesso!....

Spegne l'episcopio. cala il buio.

Per tutto il corso dello spettacolo l'uomo sognerà incubi di assassinio e di morte.

Ciò che avviene sul palcoscenico, non è tutto.

Resta fuori, qualcosa che ha un "peso" di grande importanza nel dramma, benchè si manifesti fuori campo, al di fuori dell'azione sul palcoscenico.

Ha un compito fondamentale: di "datare" ciò che avviene sul palcoscenico.

Avviene dopo ciò che si è mostrato "fuori campo". Dopo che Carlo Marx scrisse il capitale. Dopo la realizzazione del comunismo in Russia. Dopo la dittatura di Stalin, dopo la seconda guerra mondiale ed il suo esito, la divisione della Germania in due aree d'influenza: russa o americana. Soprattutto, ciò che avviene sulla scena accade soprattutto dopo la caduta del muro di Berlino nel 1989.

In Italia, un decennio prima, era avvenuta una sorta di azione terroristica in nome del comunismo, la quale reagiva, penso all'invasione dell'Ungheria nel '56 ed alla repressione dei moti di liberazione nazionale della Cecoslovacchia nel '68.

Ai quali succedettero azioni terroristiche in Italia con finalità rivoluzionarie. Anch'esse citate nel dramma con documenti fotografici dei momenti di conflitto.

In un certo senso fu condiviso in Italia un sentimento di rimozione collettiva di quelle repressioni rispecchiato nel dramma dalle battute rivelatrici pronunciate dall'uomo malato in un momento centrale in cui compare in scena con una corda per legare la donna Bruna, sua compagna di vita. Dice l'uomo malato,

- Quando ci sei vorrei che tu non ci fossi; (recita l'uomo ammalato. Mentre tenta di legare la donna bruna) quando non ci sei non resisto alla tua assenza!.... Non so come mai!.... Vorrei che la realtà fosse diversa da come è... e, un pò alla volta, quella situazione passata sembra ricostituirsi davanti ai miei occhi, ed io ho come l'impressione di poterla modificare. ... [eppure ndr]... E' follia l'idea di poter modificare il passato!... La realtà si modifica solo con l'azione, e l'azione riguarda solo il presente!... Il passato è!... E' quello che è!... Il futuro non è!... Ogni attimo della vita è una particolarissima congiuntura tra futuro e passato!... Ma tutto ciò non spiega perché quando ci sei vorrei che non ci fossi e quando non ci sei non resisto alla tua assenza... Il dramma che sorge dal conflitto di questi tempi, quello conscio e quello inconscio, quello della realtà e quello della pulsione di annullamento è al centro dell'azione.

Forse è meno esplicito di quanto non fosse necessario.

Forse il fatto di citare alla lettera il testo di Massimo Fagioli non aiuta a esplicitare i riferimenti. L'evidenza comunque s'impone a chi segue passo passo il dramma.

Gli eventi che marcano irrevocabilmente il tempo sociale, sono occorsi e conferiscono realtà concreta al tempo intimo, personale, perchè esso "cade" nel tempo di tutti.

Questo chiarimento non riguarda solo il vissuto dei pazienti del terapeuta, ma la quotidianità di ciascuno. Sto parlando della quotidianità di cui riferisce Risotto, la commedia di Fago di cui si scrisse in precedenza. Polaroid quindi va oltre la esposizione della quotidianità del tempo interno. S'interroga sul tempo sociale che avvolge dei suoi eventi il tempo personale. Che sia sano o no colui che lo vive. Torno alle parole dello psichiatra nel dramma che si svolge sul palcoscenico.

Al rapporto esposto dalla coppia che manifesta la malattia dell'uomo ingabbiato nel sogno, corrisponde la coppia che espone la relazione terapeutica tra medico e paziente, in questo caso la terapia di gruppo praticata da Massimo Fagioli.

Tra i due nuovi personaggi, la donna bionda e il medico, si svolge una schermaglia, in cui la donna rinfaccia al medico di non conoscerlo e di diffidare di lui. Alla quale il medico controbatte che ella rimuove la sua presenza e non vuole dar fede al suo insegnamento terapeutico. Di non credere ai molti distacchi dalla madre nei quali consiste l'esercizio della pulsione d'annullamento/fantasia di sparizione.

Riprendo dal testo:

Dopo aver fatto due capriole, il Medico esegue tre verticali ed un'ultima capriola, in corrispondenza dei quattro concetti che mano a mano enuncia... Nascita ... Svezzamento ... Visione dell'essere umano diverso ... Pubertà.

La donna lo colpisce alle spalle facendolo cadere per terra.  
**DONNA BIONDA** - ... Tu parli di cose invisibili ...  
**MEDICO** - (rialzandosi) ... Ma la fantasia interna fa vedere le cose che gli occhi non vedono e la ragione non pensa. Cosa accade nell'inconscio alla nascita, allo svezzamento, alla visione dell'essere umano diverso, alla pubertà.

**DONNA BIONDA** - (spingendolo di nuovo per terra) ... Tu dici di saperlo...

**MEDICO** - ... Lo so!...

**DONNA BIONDA** - (camminandogli sopra) ... Tu parli di una sanità mentale che non esiste: tu parli di ciò che dovrebbe essere ma non è.

**MEDICO** - (rialzandosi) ...E' per la pulsione di annullamento che fate nei riguardi delle possibilità umane.

**DONNA BIONDA** - (dandogli ancora una spinta) ... Ma noi non conosciamo la pulsione di annullamento che faremmo nei riguardi delle possibilità umane.

Dunque ai primi temi quello del conflitto del tempo interno (inconscio) e del tempo comune (conscio) ed alla crudezza con cui la documentazione fotografica di eventi comuni, traumatizza, sostituendo la memoria vivente, quella che Husserl chiama immediata, o meglio, impedendole di esercitare la sua presa d'atto operante, anche relativamente ai risvolti morali si aggiunge questo aspetto che mette profondamente a disagio. La mediatizzazione della informazione che tiene vigile la memoria concorre a replicare un disagio che mina la sanità mentale.

la cruda documentazione impone una destabilizzazione profonda nel sentimento del proprio tempo e nella percezione del valore morale della propria azione. Polaroid propone il suo appello alla coscienza di tale problema cruciale del nostro tempo.

Con simili osservazioni siamo andati un poco oltre. Torno allo spettacolo.

Dice il medico: *Fantasma del padre ucciso, ombre di donne perdute, fratello morto prima della nascita; il sottofondo della struttura lignea su cui sedevano le figure sorridenti faceva tremare il corpo che si chinava in avanti per raccontare il sogno.*

**DONNA BIONDA** - Sotto c'è il vuoto, soltanto un pò d'aria stagnante come quella che incontrammo alla nostra nascita.

**MEDICO** - Sotto le vostre figure c'è la vitalità e la fantasia, come sotto la figura della struttura lignea c'è la storia, la storia di quindici anni. Vitalità, nascita, svezzamento. Le forme inconscie invisibili si propongono alla coscienza disgregando il sapere costituito che parla di un inconscio inesistente come l'aria stagnante sotto la struttura lignea o di un inconscio dissociato e perverso distruttore di sé e degli altri.

**DONNA BIONDA** - Ha ragione Freud, ha ragione Lacan; nell'inconscio c'è il vuoto, la dissociazione, la castrazione!...

**MEDICO** - Allora perché vi angosciate di fronte alla figura dell'analista che ha una forma inconscia che sa interpretare i sogni?!...

**DONNA BIONDA** - Perché tu non sei come noi!...

**MEDICO** - La coscienza e il rapporto certo con la realtà materiale vengono messi in crisi dalla visione dell'essere umano diverso. La proposizione della mia identità, attraverso i tre libri, fu immagine, figura diversa che nascondeva una forma inconscia sconosciuta.

Vitalità, nascita, svezzamento, immagine interiore dell'essere umano diverso. E alcuni vollero distruggere la forma interna sconosciuta, altri vollero conoscere la forma interna sconosciuta.

...**DONNA BIONDA** - Ma noi l'abbiamo perduta; tutti l'hanno perduta, hanno perduto la carica sessuale originaria come hanno perduto il liquido amniotico, per sempre....

**UOMO** - Quando nacqui le onde si fermarono congelate dal freddo circostante; gli occhi, feritida un'improvvisa e sconosciuta luce, si chiusero, ad annullare il mondo. Quando nacqui le sirene cantarono una melodia infinita e indefinita che si tramutò in pianto disperato per la perdita del mondo sommerso; la fantasia creò un'immagine infinita e indefinita che dissolse quel pianto

tramutandolo in speranza. Quando nacqui il tempo incominciò con l'attesa e la speranza; e tutto il corpo circondato dal calore di braccia e di baci cercò soddisfazione per l'improvviso e sconosciuto desiderio.

Di nuovo buio. Dopo qualche istante la luce riappare sul leggio di destra. Entra il medico e legge

**MEDICO** - Poi tornavano; e le figure sorridenti si sedevano sui

cuscini della struttura lignea e dichiaravano l'assenso cosciente alla vitalità, alla nascita, allo svezzamento.

*Luci di taglio in proscenio. Da sinistra entra la donna bionda: ha in mano i tre libri foderati di verde e un bicchiere. Si porta al centro della scena; riempie il bicchiere con un liquido verde che sgorga dai tre libri e lo porge al medico.*

**DONNA BIONDA** - Siamo guariti perchè ora sappiamo. La coscienza ha creduto all'inconscio. La verità non è il vuoto, la dissociazione, la castrazione. Ci sta bene anche la visione dell'essere umano diverso.

Con il riconoscimento della nascita come inizio assoluto, la persona ha ritrovato lo stato di sanità mentale, quello in cui si può collaborare con gli altri e produrre. E la produzione è "naturalmente" artistica, tecnica.

Come tale, mette in esercizio memoria ed immaginazione. Tale immaginazione può apparire sganciata dalla memoria. Tuttavia la memoria nell'arte, si consegna all'opera stessa, la quale costituisce, di nuovo naturalmente, modello, cioè esemplare replicabile: una sorta di prescrittura che ferma nel fatto il saperlo fare. Una sorta di memoria fattuale.

Non vi è primato dell'immagine se l'immagine non si fa carico di una tecnica artistica che intuisce nella realtà concreta il come essa si incarna.

Nella nascita di Fagioli come origine assoluta ciò che conta non è l'immagine ma la percezione della luce e del freddo come diversità traumatica nei confronti di un prima ove non c'erano, nessuno dei due. Perciò la pulsione d'annullamento e la fantasia di sparizione sono gli atti originali di un riconoscimento dall'interno di una differenza vissuta all'interno. qualcosa cioè di cui si prende atto come variazione della situazione in cui ci si trova. Dall'esterno. Cioè dalla parte della mutazione irrevocabile. Già avvenuta. Ineluttabile.

Non è dunque l'immaginazione l'elemento genetico della nascita, ma l'elemento genetico del sentire e del pensare. Essendo già nati. Una teoria dell'arte insorgente da questa evidenza conduce a sentire questo momento reale/mentale come estroversione di memoria/immaginazione. Non basta la memoria. Non basta l'immaginazione. ●



Immagini dei disordini avvenuti tra il 68 e il 78. Proiettati sullo schermo del palcoscenico mentre l'uomo malato recita:

"Le luci si abbassano; Il medico, con un ampio movimento del mantello, copre la donna e il tetraedro, poi esce. Entra in scena l'uomo, solleva il mantello con cui il medico ha appena coperto la donna bionda e scopre, sotto di esso, la donna bruna; la prende per una mano e tenta di portarla con sé; ...Tutta l'azione è commentata dalla voce registrata dell'uomo  
**VOCE UOMO** - Ero quasi sempre malato, da bambino!... E soffrivo, soffrivo molto!...Soffrivo per la paura di morire, in attesa di un medico capace di guarire quella malattia incomprensibile e sconosciuta... follia, malattia mentale, percezione delirante o intuizione di una realtà profonda che minacciava la mia sanità?... Ciò che credevo malattia era, forse, sanità!...ciò che credevo sanità era, forse, malattia..."

## Spazio, Utopia.

Ernesto d'Alfonso

Senza cronaca non c'è storia. Lo ripeto.

Il numero 112/113/114 di Rasegna di Architettura a Urbanistica, pubblicata a Roma, è stata un'operazione di cronaca degli anni '60. Di quegli anni, Controscuola, fu manifesto. Lo fu di una scelta sovversiva e non violenta che apriva alla modernità. Gli studi di architettura, ne furono la manifestazione diretta. E il Politecnico romano in via Tiepolo, la "creatura" di Amedeo Fago, l'apertura al futuro degli studi. Del resto lo studio con Bianconcini Mazzocchi, Giovagnoni e Grimaldi in via Cimabue, al Flaminio, ne era stato "culla". Tutti confluirono in Politecnico.

1. Studiare l'apertura che avvenne a Roma in quegli anni, è stato impegno di questi anni.

Nascendo dalla domanda, fin da subito emersa, se l'esperienza romana potesse indicare un'apertura ai milanesi, ai compagni di strada di cui vedo i figli ricaduti nella più sterile accademia.

D'altra parte, per me, la cui visione milanese e politecnica nel senso cattaneano, non era affatto in dubbio, il problema era andare oltre il vicolo cieco in cui si è venuta a trovarsi la disciplina dell'architettura a Milano. Non il Politecnico in generale e l'ingegneria.L'architettura.

Mi sono domandato però se questa eclisse della credibilità dell'architettura non potesse essere che una deriva accidentale e temporanea.

Come potrà mancare il contributo dell'architettura, dal momento che, costruendo il campo d'azione indica a tutti, in presenza, e senza venir meno, i fenomeni in atto cui ciascuno risponde spontaneamente con la sua azione immediata? Né alcuno, potrebbe comportarsi altrimenti! O altrimenti apprendere le determinazioni primarie del proprio comportamento.

Costruire abitare pensare, scrisse il filosofo. Sulla scorta del grande Emmanuel. Ma non è con le parole che aveva a che fare benchè ne scrivesse. Nel misurarsi esclusivamente con le parole, fallì lo scopo. Le parole, infatti, sono chiuse. Non vi è campo d'abitare in esse.

Tocca agli architetti prendere in mano il testimone. E proseguire il cammino indicando i primi passi nella via della scienza.

Dico degli indici delle cose.

Come quelle in cui Amedeo Fago vide l'apertura.

2.Intui la verità della cosa, la fabbrica di via Tiepolo. Abitare la quale, ovviamente nel quartiere, coincideva con l'essere "motore di tempo vissuto" sociale; bensì locale ma aperto all'universalità. In quel crocevia del mondo, al quartiere Flaminio, di giorno in giorno si producevano eventi e fatti attrattori di "pubblico". Chiunque, perciò nell'essere presente, partecipava e s'istruiva, partecipando.

Per questo, del tutto naturalmente, vedo nell'estate romana di Nicolini il momento in cui, simile intelligenza della socialità, fu partecipata ad una "folla globale". E si capisce bene la proiezione della fabbrica, il luogo del lavoro per ccellenza dell'oggi di allora, nella basilica di Massenzio, un luogo "monumentale per definizione", grandante tempo passato, per così dire, cui s'ispirava il mondo intero per intendere lo spessore del tempo nelle manifestazioni dell'arte.

3. Si affronta senza mediazione un problema della modernità. In particolare la destabilizzazione del significato delle parole, a partire dalle più comuni, come del termine spazio, il cui significato si disgiunge dal segno verbale. Perdendo apparentemente di stabilità. Emergono a stabilizzarlo utopia, ed eterotopia. Lo spazio somaticamente vissuto, però, non è affatto esposto ad alcuna "instabilità".

È il modo dello spazio, nei fenomeni sperimentali, - peraltro operati nello spazio somatico stesso - a dimostrare proprietà ignote alla percezione immediata naturale, quindi, la non esclusività della nozione convenzionale preesistente. Che non può essere semplicemente negata. In quanto coesistente con l'altra, precedentemente ignota e scoperta testè.

Non si può postulare alcuna esclusività. D'altra parte, fabbrica, laboratori, sale da spettacolo, trattengono il significato tradizionale dello spazio, quello del lavoro artistico relativo al tempo di produzione e d'uso delle, nella sua determinazione immutata.

Fabbrica, laboratori, sale da spettacolo, del resto, portano proprio questo all'attenzione, l'esperienza sociale del lavoro artistico. Tale nozione moderna dei manufatti, nella quale la dimensione politica non pretende d'essere esclusiva includente, riducente. Onnivora, come a Milano. Mi appare parallela e, in qualche modo Iriducibile a quella milanese.

Non dico di ciò che avvenne nell'insegnamento universitario e nel tentativo di De Carli/Finzi di attivare un insegnamento integrato d'ingegneria/architettura. Spento dall'atto eticopolitico o sociale che costo il commissariamento.

L'azione artistica mantenne la propria intelligenza della realtà sociale.

Meditando sulla architettura della fabbrica, sulla funzione del lavoro artistico, il tema della modernità, si è andato approfondendo in modo radicale. Torno alla fabbrica, ai laboratori, alle sale da spettacolo come spazio, bensì concreto, ma in verità utopico, in senso moderno. Cioè attivante un tempo al futuro, preigno di prodotti del tempo presente. Di intelligenza di possibilità ignote di interagire con il mondo, cose e persone.

4. L'attenzione al tempo delle persone attraverso le cose, annulla la esclusività del soggetto. Sperimenta una desoggettivazione, non reificante, ma affettivamente, "vissuta con altri".

L'intuizione di Amedeo nel dar vita alla sua "creatura", penso, sia stata proprio questa: l'istituzione motore degli eventi dell' "esistenza" sociale nella accidentalità della vita quotidiana.

Nel domandarmi, come già feci, se il politecnico romano desse un aiuto agli architetti milanesi, di cui faccio parte, ad uscir fuori dal vicolo cieco in cui si sono cacciati, ho trovato questa risposta. Che i milanesi non videro. Per procedere sono costretto ad affrontare il significato di utopia.

Nel pensare utopia, debbo dichiarare che Utopia, per me come architetto milanese, è il manifesto che E.N. Rogers, ci consegnò, nel '64, nel titolo del libro che pubblicò come prodotto del suo primo corso di progettazione architettonica (Elementi): utopia della realtà. L'orientamento alla realtà della ricerca utopica. La connessione tra progetto e utopia.

Oggi, avverto in questo motto il monito del "maestro" di allora. Che voleva indicare l' "insegna" o il manifesto dell'intento di allora, dello spirito di quel tempo presente. Quando Rogers nell'abbandonare il corso di caratteri stilisti e costruttivi dei monumenti assunse la titolarità del Corso di elementi di composizione. Si ammalò gravemente. Coscicchè gli subentrò l'assistente, Guido Canella, che non si fece alfiere di quell'insegna né di quell'intento. Anzi.

Penso che occorra pensare di nuovo a quel monito ed alla sua intelligenza del problema di allora, allo scadere, negli anni '60 dell'epoca dei CIAM i congressi di architettura della prima metà del secolo. L'ultimo di quali fu proprio nel 1960 ad Otterloo.

Il contributo romano a questa indagine sta nelle parole di Antonino Terranova. Nella critica impietosa a Tafuri da lui dichiarato il rinnegatore sottilissimo di "Progetto e Utopia".

Estendo ai milanesi la critica, benché fosse stato proprio Rogers a legare utopia e progetto ed a piegare l'utopia alla realtà volgendo il significato dello spazio dal passato al futuro.

Vi è stato un modo di rinnegare il monito di Rogers, semplicemente dimenticandolo.

5. Nel pensare dunque a utopia e progetto non penso a Tafuri, ma a Rogers. Segnalo in proposito lo studio di Antonella Contin che negli anni '80/'90 mise al centro della nozione del progetto di Rogers lo sperare contra spem. Non coincide con la nozione francese, di Foucault o della Choay.

Espone la versione italiana. Occorrerà capire la coesistenza con l'altra se vorremo andare oltre ed agganciare un'interlocuzione con l'estero davvero alla pari.

Ma certo la nozione elaborata a Roma non è meno importante per la modernità. Per questo, penso allora, che si debba pensare a Politecnico ed alla sua intuizione "futurista" non ortodossa; pragmatica e non teorica; sociale e non politica; artistica e non scientifica; antropologica e psicoanalitica e non filosofica.

6. Torno all'interrogativo di Antonino Terranova.

Ha indicato la disperazione vissuta. Contro la quale ha combattuto Amedeo Fago. Irrequietezza, ha chiamato il sentimento di disagio nella civiltà di cui parlò Freud come carattere della modernità.

Rifiutando di accogliere la disperazione Amedeo prese di petto la questione dimostrando negli atti di voler andare oltre.

La fabbrica di via Tiepolo impersonò un progetto utopico.

Occorre vederne la sintonia piuttosto che con la filosofia, con la psicoanalisi. In proposito occorre ricordare che nell'approccio psicoanalitico, non sono le parole a manifestare la realtà, ma altri modi. Con le arti, in particolare.

6. La comunicazione artistica non è linguistica. La sua forma di comunicazione, non ha alcuna analogia con la comunicazione verbale. Perciò, va pensata molto seriamente ed in profondità proprio in relazione con la parola destabilizzata. Anzi, nell'interazione con le parole e nella sinergia con le parole che oggi tradiscono. Ed attendono dagli indici delle cose la conferma dei fenomeni relativamente ai quali si mantengono vere. Perciò è di estrema importanza la interazione delle parole con ciò che indicano i fatti d'arte.

In particolare con la teoria della nascita.

Compare qui la sintonia essenziale tra la ricerca artistica e politecnica di Amedeo e la teoria della nascita messa a punto da Massimo Fagioli.



Ernesto Nathan Rogers. Ritratto.

## ArcDueCittà

Numero 10bis  
maggio 2021

Direttore:  
Ernesto d'Alfonso

Redazione:  
Lorenzo Degli Esposti  
Matteo Frascini  
Ariela Rivetta  
Michele Sbacchi

Progetto grafico:  
Marianna Sainati

Segretaria di redazione:  
Niccolò Gaudio  
Jacopo Hurlé

© Arcduccittà s.a.s. - 2014  
Milano +39 02 33106742  
redazione@arcduccittà.it  
www.arcduccittà.it

Autorizzazione del Tribunale  
di Milano n° 326 del 17 Giugno 2011

ISSN 2240-7553 online  
ISSN 2384-9096  
Website: <http://www.arcduccittà.it/>



E.N. Rogers, *L'utopia della realtà*.

Che evolve postulando l'analogia tra nascita la reminiscenza della nascita e l'intuizione creativa (che scopre/inventa). Si noterà che la teoria della nascita segnala i momenti successivi di distacco dalla madre inquadrando nella loro fenomenologia l'incontro con l'altro e la sessualità. Evidentemente la nascita mi convince. Mi ricorda il monito di De Carli, il

maestro di cui fui apprendista. E l'insegnamento di Dino Formaggio di cui fui assistente all'epoca in cui insegnava teoria della visione.

Prima di esprimermi sulla sintonia che li accomunava nell'interesse alla nascita come esperienza primaria irrinunciabile, vorrei sottolineare l'orizzonte milanese che unifica Ponti, De Carli e Rogers. Vedendo nella parola utopia che permuta al futuro il progetto dell'opera odierna, pensando l'architettura come nascita, invece che come rinascita. Vedo, per così dire, la possibilità di uno spazio per un modo d'essere al futuro del tempo umano. Non replica ottusa ed automatica.

Per spiegarmi, dichiaro la sintonia con le indicazioni di Moneo e con la scuola di Colin Rowe.

Indicando Le Corbusier e la ville à Grches, mi ricordava non solo e tanto i quattro modi, ma il menhir di Bretagna e la sua incarnazione in qualunque costruzione architettonica. L'impatto sull'orizzonte della quale era comune a Rogers e Ponti, sia pure nelle opposte affezioni conseguenti al modo di Rogers, la torre Velasca, e di Ponti, il grattacielo Pirelli. Per De Carli, il telaio abitabile che incorpora lo spazio somatico (spazio primario lo chiamava) era modellato da piani come paraventi esposti all'aria ed alla pressione dei venti. Perciò ho capito il monito di Moneo: inquietudine teorica nel concepire una strategia di progetto. L'urgenza di ciò che "urge" in questo modo della concezione di un progetto, dà concretezza all'utopia primitiva. Non l'archetipo rossiano, ma l'archetipo in situazione, nella reazione poetica con la preesistenza o il contesto, l'intorno locale, l'intorno urbano, Skyline/orizzonte.

Perciò, penso di aver capito perché vide in Eisenman il teorico dell'architettura moderna, della seconda modernità, non metastorica. Per cui la canonicità consegue alla intuizione dello "spirito del tempo", zeitgeist in tedesco. Non mancherò di nominare la sintonia personale con questo insegnamento. Con la scuola di Wittkower/Colin Rowe. E con il prosieguo di Moneo ed Eisenman.

Mi sono allontanato dal Politecnico romano delle arti. Apro allora alla riflessione su di una sintonia intrinseca basata sull'arte e sulla teoria della nascita. Su di una dimensione sociale dell'azione irriducibile all'individuo singolo. Questo infatti, il medico analista

aveva sottolineato nella forma stessa della sua diagnosi e terapia di gruppo. Collettiva e non individuale, gratuita e non prezzolata, basata sul dono reciproco e non sul mercato. ●



Antonella Contin, *E.N. Rogers al Politecnico di Milano, ripercorrere un'eredità*.