

Open Source, vedi anche "free software" e "licenza d'uso". La definizione di "open source", che trovate su <http://www.opensource.org>, è "una categoria di licenze d'uso volte a permettere la diffusione delle conoscenze, invece di fornire restrizioni per il loro uso". Le licenze che ricadono sotto questa definizione, che è equivalente a quella di "free software" (anche se i due termini vengono usati da due comunità distinte di utenti) devono rendere disponibile il codice sorgente del software a tutti coloro che lo usano, e devono rendere possibile la sua redistribuzione, la sua modifica e la redistribuzione delle modifiche stesse. La licenza, inoltre, non deve contenere limitazioni sulle categorie di persone che ne possono trarre vantaggio, nè deve porre restrizioni sul tipo di software che può essere distribuito insieme a quello in questione.

Free Software, vedi anche "open source", GPL. Il "free software", termine che va inteso nel senso di "software libero", e non di "software gratuito", è una categoria di software che viene distribuito con una licenza che permetta di: usare il programma, comprenderne il significato, modificarlo e redistribuirlo le modifiche. Il concetto di "software libero", che viene trattato più approfonditamente in <http://www.fsf.org>, ed è stato sviluppato dal progetto GNU (www.gnu.org), è quindi simile a quello di "open source", che da esso deriva. Anche per il software libero è infatti indispensabile che insieme al programma eseguibile venga reso disponibile anche il codice sorgente. La principale licenza di software libero è la GPL.

Licenza d'Uso, insieme di norme a cui è soggetto l'uso di un programma software. I programmi software, infatti, sono "opere di ingegno", e l'acquirente non paga la proprietà, ma la possibilità di usarlo. Le licenze d'uso di dividono in "proprietarie" e "libere": le prime sono licenze restrittive imposte da case di software, mentre le seconde (licenze open source o "free software") hanno come scopo quello di permettere l'utilizzo delle conoscenze incluse nel programma a tutti. Vedi anche "free software", "open source", "GPL".

Linux, sistema operativo creato inizialmente per hobby da uno studente finlandese, Linus Torvalds. L'idea rivoluzionaria di Linus è stata quella di rendere disponibili i sorgenti del suo lavoro in rete, permettendo a chiunque di modificarli, secondo le direttive date dal progetto GNU. Linux è disponibile sotto la licenza GPL, ma questo non vuol dire che le sue distribuzioni siano gratuite, anche se i sorgenti devono essere sempre resi disponibili. Linux può essere usato per numerosi compiti, ed è un'ottima alternativa ai sistemi operativi proprietari, fornendo soluzioni di ottima qualità a prezzi accessibili. Informazioni più dettagliate possono essere trovate su www.linux.org o, in italiano, su www.pluto.linux.it

GPL, vedi anche licenza d'uso, free software, open source. La principale licenza d'uso di tipo libero.

netiquette, insieme di regole di galateo da seguire quando si utilizza la rete. Queste regole sono condivise su un piano internazionale. Per trovare maggiori informazioni al riguardo visitate il sito <http://www.nic.it/NA/modul.html#11>

shareware, vedi anche licenza d'uso. Si tratta di un tipo di licenza d'uso che permette la distribuzione del programma, ma impone comunque un costo per il suo uso dopo un periodo di prova.

*Le voci citate sono il frutto di un collage a cura di giorgio degaspero e sono reperibili nei vari siti sopraelencati.

What everyone wants: a single, easy-to-use app that combines email, calendaring, address book, instant messaging, and file-sharing - and works with any device running any major operating system. Oh, and it should be really cheap, if not free.

How to get it: open source, with a twist. That's the approach of Mitch Kapor, founder of Lotus Development and the Electronic Frontier Foundation. Kapor has pledged up to \$5 million to establish the Open Source Application Foundation. It's nonprofit open source with paid employees, funded by a philanthropist for the social good. The first undertaking: Chandler, codenamed after the famous mystery writer.

Kapor's project deviates from traditional open source efforts in several ways. Unlike Linux, which relies on an army of volunteer programmers, a team of staff engineers oversees Chandler. Unlike Apache, which runs on a server, Chandler is a desktop app. And unlike Mozilla, a spinoff of an existing product, Chandler is being built from scratch. What's more, unlike Linus Torvalds with Linux, Kapor wants to license Chandler for commercial applications to bring in revenue. But in keeping with open source values, Chandler's staff will shepherd contributions from volunteer coders; the OSAF will distribute Chandler under the General Public License, allowing users to change and share the software.

But why launch a nonprofit in a market dominated by twin titans Microsoft (Outlook) and IBM (Lotus Notes)? Because in this case this cozy duopoly, email innovation has slowed to a crawl. Foundations can march in where sane investors fear to tread.

With Chandler, Kapor poses a set of provocative questions: Does it take a sugar daddy to bring open source to mainstream consumers? Does Chandler represent a new model not just for open source projects, but for commercial development as well? And can this model produce an elegant, easy-to-use app?

Perhaps, but first Kapor must finish Chandler, and that will take time. In April, after 15 months of work, the OSAF made available a rough draft of Chandler - version 0.1 alpha - to the free-software community. The response: It's not ready for prime time. One of OSAF's chief challenges will be to avoid features of use to engineers but not to average users. Too often, Kapor notes, open source applications are "projects by programmers for programmers," people who "don't require the kinds of user interfaces that mere mortals do."

*Dan Gillmor is a technology columnist for the San Jose Mercury News. The article appears in Wired 11/11/2003

N.B. ricordiamo volentieri ai lettori che la nostra rivista aderisce idealmente al movimento dell'Open Source, identificando in questo alcune delle premesse generali per una più vasta azione di liberazione dall'idea di proprietà delle opere di ingegno ivi comprese anche le opere d'arte. d. g.

la redazione:
hanno partecipato alla realizzazione di questo numero: giorgio degaspero
roberta gandolfi
per informazioni:
info@zeroteatro.it

DIALOGANDO:
la rivista trimestrale sarà pronta per ogni equinozio e solstizio.
si accettano volentieri i contributi di tutti e in qualsiasi forma: articolo, lettera, saggio, foto, recensione, testimonianza...



Nell'autunno di quest'anno a Rovigo era possibile partecipare ai lavori della "tetralogia dello spettatore", creati dal Teatro del Lemming fra il 1996 e il 2000, che stanno diventando dei piccoli classici: *Edipo*, *Dioniso*, *Amore e Psiche*, *Odiseo*. "Partecipare", ho scritto: caratteristica e cifra unificante di questi spettacoli è infatti l'invito a una concretissima visita della drammaturgia e della mitologia greca, mettendo ogni volta lo/gli spettatore/i al posto del personaggio/i principali, e facendogli così occupare il posto di Edipo, di Amore o Psiche, e così via. Proprio di questi due lavori, e in particolare del primo, vorrei scrivere da testimone e in soggettiva, narrando a sprazzi l'esperienza attraversata.

Andare a teatro è un piccolo rito sociale che ha le sue consuetudini, subito sovverite dal Lemming. Per gli spettacoli della tetralogia si prenota non soltanto la serata ma anche l'orario, fra le diciotto e mezzanotte: ogni quaranta minuti si ricomincia infatti tutto da capo per un nuovo spettatore/Edipo o per una nuova coppia (maschile e femminile) di *Amore e Psiche*. Aspettando il mio turno di entrata, fuori dallo spazio del Lemming, ho incontrato le persone che mi avevano preceduto, con l'aria divertita e stranita di chi esce da un viaggio o da un sogno, come per gioco, e ha bisogno di raccapezzarsi un attimo e di mettere i piedi a terra, di ritrovarsi (che bella diversità da quel razionale chiacchiericcio critico di cui ci si riempie solitamente la bocca uscendo da teatro! Qui si è toccati da qualcosa di diverso, si fa esperienza: così ad esempio, all'uscita di *Amore e Psiche*, si ha voglia di guardarsi e di guardare il proprio compagno di viaggio, divertiti).

In *Edipo*, come tutti, sono entrata da sola: prima stranezza. Questa idea di teatro infatti è certamente "rituale", nel senso che assume lo spettatore come officante insieme agli attori, ma non nel senso dell'esperire collettivo, del fare comunità. E' interessante come i due aspetti possano esser scissi, non abbiano bisogno di esser tenuti insieme (non almeno nei due lavori cui ho assistito). A dire il vero, si formano altrettante micro-comunità, tanto intense quanto provvisorie, quante sono le repliche, perché ogni volta il visitatore viene avvolto in uno strutturato campo di relazioni costruito dagli attori intorno a lui e in sua funzione: sorta di calcolata ragnatela drammaturgica che coinvolge tutti i partecipanti in un gioco di grande intensità energetica, in una condivisione affettiva e immaginativa che ha picchi ad alta temperatura (tanto che è difficile capire come possano i bravissimi attori/officanti reggere il ritmo degli incontri ravvicinati con diversi ospiti, pronti all'interazione corporea e alla percezione degli altrui respiri).

I miei trenta minuti da Edipo li ho fatti da cieca. Mi sono stati infatti bendati gli occhi e la benda mi è stata tolta solo verso il finire. Sono cieca, come Edipo che si toglie la vista dopo aver realizzato la sua colpa, come Edipo che metaforicamente non "vede" l'incesto in cui vive. Sono nella condizione di *Edipo*; questa semplice e bellissima intuizione del Lemming, di grande efficacia, è la sostanza del breve viaggio teatrale. Infatti, più che attraversare una storia, vivo uno stato, un modo di esistenza. Essere ciechi = venire agiti. Sono guidata lungo una serie di azioni ben scandite (affondare un'arma dentro a qualcosa, sdraiarmi in un'alcova, morsiare una mela che mi viene porta da una bocca); sono agita da forze esterne alle mie, da Altri che risvegliano i miei istinti, chiamandomi e provocando con sensualissime carezze il desiderio di amplesso, imbarazzandomi nel mio esser lì, toccata da mani e corpi e voci sconosciuti.

La sensualità del Teatro del Lemming, sia in questo lavoro che in *Amore e Psiche*, è molto audace e perturbante ma è agita con raffinatezza: pare dire e ridire che l'esperienza teatrale è esperienza del corpo intero, del corpo-psiche e delle sue passioni, è frutto di amore per l'Altro, ma non è scandalistica o ambigua perché è calda, ha vera cura dei suoi ospiti, si sintonizza su di loro e li accompagna e anche li protegge. In entrambi gli spettacoli che ho visitato, la sensualità è sia tema che cornice: tema del proibito e dell'immorale in

Edipo, tema dell'amore nella fiaba di Apuleio, la sensualità è anche il *setting* dell'azione teatrale, o meglio è la grammatica e la sintassi della relazione con il visitatore, catturato dagli officanti/sirene, dall'intensità dei loro sguardi, dalla vertigine delle loro parole amoroze, dal vibrare dei loro corpi. Il Lemming è decisamente coraggioso a incorporare ed evocare così nella sua pratica teatrale l'antica e complessa ambiguità dell'attore prostituito e dell'attrice prostituta, che si danno e si concedono: sotto questo cliché sta il nodo filosoficamente scottante della generosità dell'attore, quel *regalar-si/denudarsi* che è vocazione e orizzonte d'arte, secondo un filo rosso che, nel Novecento, va da Antonin Artaud a Jerzy Grotowski...

Ma mi sono allontanata da *Edipo*... Le digressioni del pensiero non sono invece possibili nel visitare i lavori del Lemming: mentre sono Roberta/Edipo, da cieca condotta per mano dentro a pro-

miscui
piacerei
vivo infatti
un disa-
gio che è
mio, che

non conoscevo, che si insinua senza abolire la consapevolezza della finzione, ma stimola la vista interna (in questo senso è stato detto che la tetralogia è un esercizio di consapevolezza dello spettatore). Mi si toglie infine la benda, a sorpresa, davanti a uno specchio: qui c'è il momento del riconoscimento, e qui c'è stata la mia piccola tragedia, perché di fronte a due scelte possibili (secondo un frammento di drammaturgia a percorsi, a snodi), mi sono inconsapevolmente orientata verso il *reiterare*: ma come, mi sono detta poi: reiterare tutto l'errato cammino, senza niente aver imparato della sua indecenza, del suo inaudito? Mi sono sorpresa a NON FARE la scelta "giusta", la scelta "morale" (boccone amaro per un forte super-io! Ma ingoiato nel conteso del gioco, e cioè in contesto regolato e protetto).

L'altro anno, al convivio intitolato a *Feste e riti teatrali dell'oggi* di cui abbiamo raccontato su queste pagine, con Massimo Munaro si ragionava di tante cose. La ritualità del Teatro del Lemming non va verso il modello aperto e dilatato della festa, si ispira invece a una teatralissima condensazione dello spazio/tempo (evidente anche nella durata concentrata e breve degli allestimenti). Questa ritualità si innesca su di una operazione di ribaltamento: ribaltare la logica della relazione frontale attore/spettatore e la condizione di passività di quest'ultimo, fargli invece esperire il teatro dal di dentro, assumendo come una maschera altre identità, scoprendo le proprie Alterità. Gli attori sono i facilitatori di questo viaggio, i traghettoni. In questo senso, gli spettacoli della tetralogia sono microesperienze di iniziazione, simili a viaggi danteschi... pur non avendo ancora visto i Canti dell'*Inferno*, non mi stupisce affatto l'incontro con Dante degli ultimi anni del Lemming!

Si parla spesso, a teatro e al cinema, di "attualizzazione", intendendo l'operazione critica della regia che ambienta i classici ai giorni nostri, re-interpretandoli. Massimo Munaro e il Teatro del Lemming ci propongono un altro e diverso tipo di operazione drammaturgica: il mito, la fiaba, la tragedia, diventano "attuali" per ognuno di noi perché vissuti in presenza, in prima persona, sulla nostra pelle e attraverso i nostri sensi. La struttura drammaturgica fortemente codificata di questi lavori è condizione di possibilità perché l'esperienza del visitatore non sia confusa, ma attraverso temi e snodi precisi; mi sono però sembrate essenziali le tappe "a snodo" (più forti in *Edipo*, più deboli in *Amore e Psiche* dove sembravano più che altro escamotage narrativi) perché lo spettatore/personaggio sia davvero detentore di quella libertà e responsabilità di scelta, senza la quale è difficile esperire fino in fondo gli Altri che sono in noi. Ma è ovvio che, oltre questa prospettiva, il gesto di ribaltamento del Lemming ha variegiate ricadute, che si potrebbero a lungo esplorare. Per chi vuole saperne di più esiste un libretto di Marco Berisso e Franco Vazzoler (*Teatro del Lemming*, Rapallo, editrice Zona, 2001): ma soprattutto contattate il Lemming per mail: infolemming@teatrodellemming.com, perché i lavori della tetralogia girano ogni tanto le città italiane.

archeologia contemporanea del rito teatrale: Alessandro Fersen

Alessandro Fersen con la sua rigorosa ricerca teatrale ha lasciato in ordine sparso molti indizi del proprio percorso. Questi non sono tutti rintracciabili nel suo testo più noto, dedicato al *memnodramma*, che ridà del suo pensiero sul teatro contemporaneo una compiuta riflessione in chiave antropologica con una forte connotazione psicoanalitica e nel quale egli "azzarda" una sintesi provocatoria per una ritualità di tipo occidentale che non ammicchi troppo alle tradizioni di altre culture.

Qui, allora, vogliamo riproporre un'intervista comparsa nella rivista "Il dramma" dell'agosto 1978 che riguarda da vicino i temi cari alla nostra rivista come sempre animata dal bisogno di raccogliere indicazioni di percorso e testimonianze di quella pratica teatrale che vedono la reintegrazione dell'atto partecipato nella creazione dell'opera d'arte.

Nelle parole di Fersen questo indizio risulta soprattutto da un bisogno ad integrare nella propria pratica la nuova tendenza dell'arte e del teatro a diventare opera collettiva. Questo fenomeno, infatti, se da un lato lascia auspicare all'avvento di una nuova ritualità di stampo quasi laico dall'altro intimorisce perché dirompente e, come sottolinea lo stesso Fersen, al limite con la gazzarra. Proprio in questa contraddizione, tra nuova ritualità e gazzarra, si colloca il suo bisogno di rievocare la festa, per appurare, attraverso il suo studio gli elementi tradizionali e ritrovare in questi una sorta di slancio per dare al suo teatro un tessuto antropologico più profondo. L'intervista enuncia, in altre parole, un sentimento condiviso da molti a quei tempi, che quel sovvertimento potesse portare all'istituzione di un nuovo carattere festivo, quasi ad indicare come gli archetipi rintracciabili nella festa popolare fossero una chiave di volta per sostenere i nuovi bisogni e le nuove aspirazioni.

La soluzione, per Fersen, sembrerebbe in seguito essersi realmente e definitivamente orientata verso un'analisi quasi razionale dell dato umano e culturale, un tentativo di riportare comunque, al teatro inteso come un fenomeno di linguaggio unitario, tutta l'esperienza della sua ricerca artistica e antropologica. In un qualche modo questa propensione ha finito per collocare il lavoro di Fersen all'interno di quell'ambito del teatro di ricerca inteso come teatro da laboratorio, accomunando così il suo operato a quello di altri "registi/studiosi" che hanno abbandonato le scene e si sono ritirati a sondare i limiti dell'esperienza psico/fisica dell'attore.

Per Fersen questo ha significato occuparsi della trance e degli stati alterati di coscienza a partire dalla consapevolezza della propria appartenenza alla cultura occidentale, cioè saldamente ancorata alla greicità. Un'appartenenza intesa anche come reale risorsa per ritrovare tecniche e forme adattate all'esplorazione del proprio mondo archetipo senza cadere nelle facili seduzioni di quelle culture che pur praticando tutt'oggi la trance non danno facilmente la possibilità di saldare l'esperienza ai dati del nostro tempo. Il risultato sembrerebbe, dopo un inizio lucidamente ispirato al tema della festa come possibile alveolo per la rifondazione del teatro, quello di aver "preparato" per anni officianti senza possibilità di officiare, per la rinuncia, operata a quel tempo, di rischiare un confronto più convinto con i limiti evidenti di quelle manifestazioni che ancora non avevano delle precise funzioni e che spesso scadevano nella gazzarra. **d.g.**

CAPPELLETTI: Vorrei che mi parlasse del suo concetto di teatro popolare: come lo intende e cosa è per lei?

FERSEN: Per me il teatro popolare significa festa. Alludo alle feste arcaiche che sono proprie delle nostre campagne e province, meridionali in particolare. La festa è una forma indifferenziata di teatro dove non esiste la distinzione classica tra attore e spetta-

tore. Nel teatro letterario esiste il luogo deputato alla rappresentazione, un testo elaborato dall'autore, lo spazio delegato agli spettatori. La festa, che porta con sé elementi ed atteggiamenti lontanissimi nel tempo, mi interessa per la sua strutturazione in spettacolo globale e totalizzante. Della festa non è il contenuto specifico che vado a cercare - questo interesse riguarda coloro che vivono dall'interno questo tipo di evento scenico-; quello che trovo importante per me, è la procedura del fenomeno, la sua dinamica, le sue caratteristiche formali.

CAPPELLETTI: Non ritiene che il teatro popolare si debba definire anche in rapporto al pubblico che lo fruisce, in genere diverso da quello dei teatri ufficiali?

FERSEN: Il concetto di pubblico, nelle forme popolari, lo vedo sempre legato a quello della festa. Da un lato c'è il momento squisitamente ritualistico, poi c'è quello di una partecipazione collettiva al rito. Si scatena la gioia o l'angoscia: tutte quelle forme di natura liberatoria che producono un insieme. Di fenomeni spettacolari

(feste-spettacolo, riti-spettacolo ecc.), che si sviluppano in diverse forme rappresentative. Ma accanto ai partecipanti attivi al rito-spettacolo, vi sono altri che seguono l'evento da spettatori. Questi ultimi, spesso, hanno un ruolo antagonistico rispetto all'attore officiante il rito. La festa è quasi sempre una manifestazione della cultura

s u b a l t e r n a .
Come dice Di Nola, riscontriamo in questa forma di espressione sociale le caratteristiche che, spesso, sono quelle della gazzarra. Ormai, poi, osserviamo "gazzarre" che sono avulse da qualsiasi radice profonda che in origine le generava come momenti spontanei della vita del gruppo: si tratta, il più delle volte, di manifestazioni dalle connotazioni consumistiche. La vera festa, come fatto originario, come rito che assolve a delle precise funzioni, può essere recuperata soltanto con adeguati strumenti culturali.

CAPPELLETTI: Nel suo lavoro non crede di privilegiare una direzione di recupero antropologico in senso orizzontale?

FERSEN: Io lavoro sull'uomo moderno, di oggi. La mia esperienza non può che partire dal laboratorio, dalla "provetta": non ho altra strada. Non posso seguire i culti di San Domenico Abate in Abruzzo o adorare la Madonna di Valle Pietra: sono fenomeni che culturalmente non mi riguardano. Io posso andare a seguire certe manifestazioni folkloriche, portarci un mio gruppo di allievi, ma non posso entrare dentro a dimensioni che mi sono del tutto estranee. Bisogna ricominciare,

invece, da quelle strutture antropologiche per riscoprire la pratica dimenticata dell'operare scenico. Ma tutto il lavoro, comunque, si svolge nel quadro della vita quotidiana che viviamo. In certe strutture folkloriche ritroviamo anche lo spessore della storia. È storico tutto quello che avviene: i drammi del passato e quelli contemporanei. Ma, lavorando fatalmente nel presente, io opero anche sulla storia, da quella del passato prossimo a quella più lontana, perché ci riguarda anche oggi. Io credo che l'ottica di tipo sincronico possieda, strutturalmente, anche quella di tipo diacronico.

CAPPELLETTI: Nella sua ricerca c'è comunque tutta una fascia di lavoro che riguarda il modello psicologico e psicoanalitico. È così?

FERSEN: È vero. Nell'evento teatrale esiste sempre una collettività che ha i suoi leader, che possiede tutte le dinamiche del gruppo. Mi interessa molto il rapporto che, di volta in volta, si stabilisce tra un leader e il suo gruppo. Nell'evento scenico, nella dimensione teatrale, questo è un punto molto importante. Come si comporta la collettività nei riguardi del capo carismatico. E come questo, a sua volta, risponde alle usanze del suo gruppo: è uno di quei punti estremamente interessanti, dove si misura la psicologia del collettivo. D'altro canto il singolo porta con sé, per definizione, la realtà collettiva, ed è quindi, chiaro che il momento di analisi dell'io individuale è, in qualche modo, l'analisi di una perenne dialettica con il gruppo.

CAPPELLETTI: Vorrei sapere come convive la sua ricerca di laboratorio con l'esperienza del teatro tradizionale.

FERSEN: L'esperienza della tradizione, e quindi del grande teatro, credo sia fondamentale, faccia parte della sintassi teatrale. Per fare un lavoro corretto non si può prescindere da una sempre più approfondita analisi linguistica. Io non concepisco un tipo di ricerca che non parta da una profonda esperienza, vissuta all'interno dei canoni tradizionali, per poter superare sempre ogni dato acquisito. Ogni grande innovazione, nella storia della cultura e del gusto, è nata sempre da una rivoluzione. Occorre prendere atto della realtà, farla diventare un dato della nostra coscienza critica, proporlo alle necessità della nostra conoscenza. Schönberg con la sua dodecafonia, usava l'arte della fuga e altri moduli tipici della forma musicale bachiana in modo completamente nuovo, ribaltato, rispetto al grande predecessore. Picasso ha compiuto la propria rivoluzione figurativa partendo dalle acquisizioni tecniche dell'arte figurativa tradizionale. Così anche il mio lavoro parte dalla conoscenza delle tecniche del teatro storico per giungere ad un rinnovamento, che forse, non vedrò, sbocciare io personalmente, ma che altri potranno portare a compimento. Il laboratorio contempla proprio quella fascia della ricerca, necessaria per poter formulare l'ipotesi di qualsiasi nuovo indirizzo della nostra scena. Da parte mia sono convinto che il teatro deve ritrovare, in un momento in cui

il suo specifico comunicativo viene soverchiato da altri mezzi di comunicazione (in particolare i mass media), le vere matrici del linguaggio, le funzioni dei suoi modelli specifici, dei suoi segni.

CAPPELLETTI: Mi sembra che nel suo lavoro ci sia la coscienza di una razionalità da scovare nelle pieghe dell'irrazionale. È così?

FERSEN: Io non sono un razionalista, ma penso che oggi l'uomo abbia proprio bisogno della ragione per trarne il criterio di un lavoro da compiere con sempre maggiore lucidità.

CAPPELLETTI: Da quando ha scoperto la necessità di dividere il suo lavoro in due parti, pur strettamente legate tra loro: la ricerca di laboratorio e quella sul teatro tradizionale?

FERSEN: Fin dal primo momento, dal 1947, quando ho fatto la mia prima regia. Sono partito dalla domanda relativa alla collocazione del teatro nella nostra società. Mi interessa trovare i motivi che giustificassero un lavoro di evoluzione del discorso scenico. Dovevo scoprire che il primo problema, quello che stava alla base di tutto, era di natura linguistica. Da qui, poi, dovevo passare, parallelamente a riconoscere i dati dell'evento scenico come recupero di una dimensione che, nella storia, si era andata frantumando, rarefacendosi alla luce dei nuovi mezzi di comunicazione tecnologica. Io non voglio scomporre i dati scenici, per ricavarne da una loro frantumazione, una logica formale nuova. Il mio lavoro è esattamente l'inverso: parto dai dati, che di per sé sono scomposti, e cerco di vedere quale sia la loro natura, risalendo all'origine del dato stesso, al suo rapporto di necessità col reale. Seguendo questo metodo io ricompongo quello che in realtà è scomposto. L'evento teatrale è unitario e conosce una sua precisa natura linguistica: io seguo questa idea e la faccio diventare l'oggetto del mio lavoro.

Anche quando lavoro in uno Stabile - tipo quello di Bolzano - io non trovo mai contraddizione con la mia ricerca, anche perché, in genere godo di molta indipendenza. La strada che ho intrapreso conosce delle scelte che avevo fatte in sede filosofica (nel 1933 pubblicai un testo, che era la rielaborazione della mia tesi di laurea in filosofia). Non ho avuto contatti con i grandi ricercatori del teatro internazionale, se non molto tardi: ho conosciuto Grotowski nel 1967, ma non conosco personalmente Eugenio Barba e Julian Beck. Apprezzo molto l'operazione di quei maestri di teatro, anche se non mi trovo a dividerne, spesso, le direzioni e le metodologie. Per me ha avuto importanza fondamentale l'esperienza compiuta sul campo nel nord-est del Brasile. Da questo contatto concreto con una realtà antropologica così intatta ho ricavato i frutti di un indirizzo che, con gli anni, sono venuto perfezionando. E devo dire che, per me, l'antropologia è stato ed è un modello metodologico che mi porto accanto nel lavoro teatrale.

* a cura di Dante Cappelletti, in "Il dramma", agosto 1978, pp.49-53