



Liceo Scientifico Statale
Salvatore Di Giacomo

Comune di
San Sebastiano al Vesuvio



TEATRO CONTADINO

INTERNATIONAL MAIL ART EXHIBITION

DI VINCENZO DE SIMONE



S.O.S. PER IL FUOCO

Esperienze integrate di
Cultura Artistica Europea di fine 900

Rosario Pinto

Edizione Liceo "Di Giacomo" 2000

LICEO SCIENTIFICO STATALE
“ Salvatore Di Giacomo”
Comune di San Sebastiano al Vesuvio

International Mail Art Exhibition

**TEATRO CONTADINO
CHIAMA S.O.S. PER IL FUOCO**

Ipotesi / Progetto
Vincenzo De Simone

Rosario Pinto

ESPERIENZE INTEGRATE
DI CULTURA ARTISTICA EUROPEA
DI FINE NOVECENTO

2000

Liceo Scientifico Statale " Salvatore Di Giacomo"
San Sebastiano al Vesuvio - Napoli - Italia

International Mail Art Exhibition
Teatro contadino chiama S.O.S. per il fuoco

Direzione Mostra e Progetto: Vincenzo De Simone

Segreteria Mostra e Progetto: Domenico Borriello

Comitato esecutivo

Giovanni Citarella	Presidente C.I.
Lazzaro Alfano	Preside
Biagio Ascione	Docente
Luciano Bottiglieri	Docente
Michele Borrelli	Docente
Giulia Daniele	Docente
Luigi Imperatrice	Docente
Giovanni Mariscotti	Docente
Giulio Piazza	Docente
Anna Toscano	Docente

Con la collaborazione di

Comune di San Sebastiano al Vesuvio
Regione Campania
Banca di Credito Popolare di Torre del Greco
Ditta Sef di Filosa S.a.S.
Ditta F.lli Migliaccio

Rosario Pinto

ESPERIENZE INTEGRATE
DI CULTURA ARTISTICA EUROPEA
DI FINE NOVECENTO

C'è un percorso lungo nella produzione creativa in Campania che si ancora, lontano nel tempo, negli anni settanta e prosegue con indefettibile fermezza fino ad anni a noi prossimi offrendo una proposta artistica della quale ci sembra opportuno articolare un profilo di restituzione storiografica.

Negli anni del decennio dei settanta giunge a maturazione una consapevolezza d'intervento creativo artistico che intende privilegiare il rapporto diretto fruitore-creatore dinamizzandone le connessioni e giungendo fino al punto di coinvolgere il più vasto pubblico nel processo stesso di creazione¹.

Le dinamiche dell' "Arte concettuale"² hanno spianato la strada e la coscienza di una necessità forte d'intervento è stata posta da movimenti di grandissimo spessore come quello dell' "Internazionale Situazionista"³ già dagli anni del decennio dei sessanta. Esistono, insomma, le condizioni mature perché possa svilupparsi, con l'aprirsi del decennio dei settanta una più vasta cognizione del senso e dell'esigenza della creazione artistica come luogo di coinvolgimento pieno delle masse sociali in un tentativo di riappropriazione di un'identità culturale negata e nel progetto di definizione esemplaristica d'un nuovo modello di sviluppo incentrato sulle esigenze reali dell'uomo e non modellato sulla pregnanza costrittiva d'un sistema che va a privilegiare bisogni indotti ed effimeri⁴.

La Campania appare subito come una regione *naturaliter* votata a questo grande esperimento culturale di alta caratura antropologica e gli "operatori estetici nel Sociale" – come, ormai, si chiamano gli artisti – aderiscono in massa alla grande occasione che la storia propone⁵. Il fatto nuovo in discussione è il privilegiamento d'una dimensione artistica che sia capace di coinvolgere direttamente le masse popolari – urbane o rurali, non importa – aggirando i "santuari" della mediazione propositiva dell'arte, quali sono, ad esempio, le gallerie. Il processo stesso di validazione dell'opera d'arte si

¹ E. CRISPOLTI, *La pittura in Italia. Il Novecento. Le ultime ricerche* (a cura di C. PIROVANO), Milano 1994. Si osservi in particolare il cap. *Opera ambiente e Arte nel sociale*, pp. 134 ss.

² U. MEYER, *Conceptual Art*, New York, 1972.

³ M. BANDINI, *L'estetico il politico*, Roma 1977; AA. VV., *I Situazionisti*, Roma 1991.

⁴ R. PINTO, *Ideologia del Sociale*, Marigliano 1998.

⁵ E. CRISPOLTI, *Arti visive e partecipazione sociale*, Bari 1977.

sgancia da quello di valorizzazione economica e la crescita di “valore” artistico dell’opera non coincide più affatto con l’incrementazione del suo prezzo.

Si aprono certamente spazi all’intervento politico, ma l’arte come propaganda non avrà fiato lungo, giacché la dinamica propositiva del nuovo in fermentazione è ancorata a referenti sociali, che mal sopportano la soggiacenza a qualsiasi strumentalizzazione ideologica o partitica⁶.

Certamente, l’orientamento democratico è fuori discussione, ma il processo creativo rimane libero e la proposta d’intervento dell’“artista nel Sociale” matura secondo suoi tempi, modalità e condizioni.

Il processo ebbe un suo svolgimento che è possibile oggi ricostruire nelle sue fasi salienti e che mostra la ricchezza incommensurabile dei suoi contenuti antropologici e la poliedricità delle sue sfaccettature ambientali che testimoniano le diverse modalità d’approccio al “Sociale” da parte delle diverse realtà territoriali⁷.

Tutto ciò rende ancor più importante e decisivo quel progetto culturale di capovolgimento della dinamica produttore-fruttore che avrebbe dovuto sottendere tutto il processo del “Sociale” e che fu, poi, forse, lo scoglio contro il quale naufragò, nella seconda metà degli anni settanta questo movimento artistico che, recentemente, Vitaliano Corbi ha definito come una “generosa illusione”⁸.

Dall’impegno metropolitano nelle periferie napoletane di Riccardo Dalisi e della “Casa del Popolo” di Ponticelli con Pasquale Coppola, all’impegno sociale sul territorio in Terra di Lavoro di vari gruppi di intervento, alla reinterpretazione della pittura nel Salernitano da parte di Vittorio Nobile⁹ e Virginio Quarta¹⁰, al pencolamento para-concettuale del gruppo “Salerno 75”, ancora nel Salernitano, alle dinamiche filoartigianali di Vittorio Avella nel Nolano¹¹, e, in questo stesso territorio, fino ancora alle sensibilità teatrali (De Berardinis), a quelle visuale-poetiche (Capolongo) e di civiltà conta-

⁶ Si pensi all’esperienza di Prop Art.

⁷ C. CAPOLONGO, *Il Sociale*, Cicciano 1990; G. RESCIGNO A. MANZI, *Arte nel Sociale*, Roma 1992; G. PEDICINI, *L'altra faccia del Vesuvio. 1974 1984 dieci anni di Giugno Popolare Vesuviano*, Napoli 1984.

⁸ V. CORBI, *Una generosa illusione degli anni settanta: gli interventi nel Sociale*, in “Metropolis”, anno II n. 6, suppl. n. 16 – aprile 1999.

⁹ R. PINTO, *L’“Arte nel Sociale” nel Salernitano. Il ruolo di Vittorio Nobile*, Orta di Atella 1999.

¹⁰ R. PINTO, *Virginio Quarta nel contesto salernitano. Il contributo al movimento dell’Arte nel Sociale*, Orta di Atella 2000.

¹¹ R. PINTO, *Il ruolo storico del “Laboratorio” di Nola e la figura di Vittorio Avella nell’“Arte nel Sociale”*, Orta di Atella 1999.

dina (De Simone) si offre un sintetico e non esaustivo panorama del profilo d'intervento nella regione¹².

L'onda lunga proprio di quest'ultimo percorso – il protagonismo contadino – costituisce l'oggetto della nostra analisi in questa occasione di studio.

Occorrerà, perciò, prendere le mosse da un momento alto nella vicenda del "Sociale" in Campania: quello in cui alla "Biennale" di Venezia del 1976, il gruppo di De Simone viene invitato da Enrico Crispolti – unitamente con altre realtà campane – a rendere una testimonianza della propria attività¹³.

De Simone ha creato un centro di vivace animazione nel contesto dell'entroterra nolano, convogliando nella creazione d'un "Teatro Contadino" non solo gli alunni della Scuola Media di Cicciano, ma anche le loro famiglie per un processo di restituzione vitale di reperti e momenti della civiltà contadina. Attrezzi, leggende, modalità di vita, tutto viene assunto in questo grande progetto in cui De Simone si spende con entusiasmo e dedizione.

Il progetto di "Teatro Contadino" consiste nel portare all'evidenza il patrimonio culturale di un insieme di tradizioni e di modalità di vita che si sono sedimentate nel corso dei secoli e che rischiano di disperdersi irrimediabilmente all'urto con l'incalzante protervia della civiltà dei consumi. Tale intento – in sé certamente nobilissimo – non varrebbe, tuttavia, a discostare il progetto da una sana prospettiva di restituzione storico-museografica nel miglior solco della tradizione dei Pitre, dei Cocchiara, dei De Martino. Ciò che anima, invece, il progetto di "Teatro Contadino" è un intento che, pur muovendo dalla analisi antropologica, non lascia concludere in essa il proprio impegno, mirando, in accrescimento di prospettiva, ad attualizzare i portati

¹² Una "geografia" dei gruppi operanti in Campania non appare, a tutt'oggi, sistematicamente definita e storicizzata. Noi stessi, all'interno dell'attività svolta dal Centro di documentazione sul movimento dell'"Arte nel Sociale" nel contesto del "Convicinio di Orta" abbiamo reso alcune pubblicazioni che monograficamente illustrano l'attività di alcune personalità implicate nel "Sociale" e le relative indicazioni bibliografiche compaiono *passim* in queste note. Sull'attività del "Convicinio di Orta" cfr. R. PINTO, *La pittura Atellana*, Sant'Arpino 1999; ID. *Ad Orta la rinascita dell'arte sociale*, in "Lo Spettro", 19 ago. 1999.

Gioverà ricordare, sia pur di passata, i nomi dei principali gruppi operativi nella regione. Nel Salernitano è attivo il gruppo "Salerno 75", nel Casertano, "Lineacontinua", Nel territorio metropolitano del capoluogo regionale operano il "Gruppo Immagine/Creatività", le "Nemesiache", "Open Laboratory", "Humour Power", "Ambulanti", "X/Arte", "A/Social Group". Ricorderemo alcune personalità che individualmente operano sul territorio sganciate da gruppi: Franca Lanni, Renata Petti, Vittorio Avella, Peppe Capasso ecc. Cfr. in proposito R. PINTO, *La pittura napoletana*, Napoli 1998.

¹³ AA. VV., *La Biennale di Venezia 1976. Ambiente, partecipazione, strutture culturali*, Catalogo generale, Venezia 1976, vol. I; AA. VV., *Ambiente come sociale*, Venezia 1976.

ancestrali in un vissuto che costituisca fattore attivo di riconoscimento e svecchiamento sociale¹⁴.

È proprio in tale prospettiva, perciò, che i teatrini costruiti con materiali poverissimi dagli alunni di De Simone nella Scuola Media di Cicciano costituiscono non una repertoriazione d'epoca – il prodotto residuale d'una civiltà che è bene conservare “a memoria futura” in un progetto di museificazione che non lasci disperdere i residui lacerti di cultura materiale d'un'epoca e d'una condizione di vita – ma costituiscono, piuttosto, un prodotto elaborato “a memoria presente”, in un contesto di riappropriazione delle radici come condizione di progresso civile e di rimedio rispetto alla spersonalizzazione dell'omologazione contemporanea.

In tale linea d'intervento, che nasce, innanzitutto come intervento didattico, si colloca l'azione di “Teatro Contadino” che riesce a focalizzare interessi e spunti di riflessione collettiva fino a sensibilizzare la comunità sociale e le istituzioni a dare visibilità ad un percorso che riesce a lasciar trascinare fuori delle aule scolastiche un messaggio che investe l'intero corpo sociale della comunità locale.

E vedono la luce, pertanto, alcune manifestazioni espositive che legano, in un allargamento di prospettive, che sono espressione anche di intelligenza interculturale, i giovani alunni della scuola Media di Cicciano al mondo intero. Essi si aprono invitando gli artisti a rispondere al proprio appello – di qui il ricorrere della sigla di S.O.S. che distingue ogni tornata del corso delle manifestazioni – che è un appello che parte da una realtà certamente minuscola, sperduta, provinciale e rurale ma non per questo chiusa e ripiegata su se stessa, una realtà che vuole esplicitare l'esigenza di salvezza della terra come conquista d'un bene che vale per tutti. L'ecologia si fa coscienza civile, rispetto delle diversità culturali e degli altri, l'arte diventa lo strumento per la messa in rete di tutto ciò.

Alla distanza d'anni, dopo lo svolgimento nel 1983 del primo intervento, quello sulla *Terra*¹⁵ e, poi, nel '91 sull'*acqua*¹⁶ e nel '95 sull'*aria*¹⁷, è stata la volta, nel '98 dell'intervento sul *fuoco* che ha saldato e chiuso il ciclo della tematica dei referenti sapienziali e degli elementi primordiali, spostandosi, peraltro, come sede di svolgimento, dall'ambito del comprensorio nolano, da Cicciano, a San Sebastiano al Vesuvio, e trovando qui sede di svolgimento ideale nell'ambito del Liceo Scientifico “Salvatore Di Giacomo”.

¹⁴ AA. VV., *Teatro Contadino*, Cicciano 1976; E. CRISPOLTI, *Teatrini di campagna*, in “La Voce della Campania”, 13 giu. 1976.

¹⁵ AA. VV., *Teatro Contadino chiama S.O.S. per la Terra*, Cicciano 1983.

¹⁶ AA. VV., *Teatro Contadino chiama S.O.S. per l'acqua*, Cicciano 1991.

¹⁷ AA. VV., *Teatro Contadino chiama S.O.S. per l'aria*, Cicciano 1998.

A dire il vero, però, l'esplicitazione tematica della proposta dei "Quattro Elementi" non nasce come rivisitazione del pensiero antico: non c'è nulla di empedocleo né alcunché che s'appartenga alla dinamica ilozoistica o alle prime indagini materialistiche di stampo democriteo¹⁸: tutto ciò costituisce un significato aggiunto e successivo ad un'esigenza primaria e diretta emergente dall'osservazione sconsolante dell'aggressione al territorio, della violenza perpetrata nei confronti della terra e dell'ambiente.

La prima delle operazioni che Vincenzo De Simone anima nel contesto della scuola media di Cicciano, che poi mette capo alla rassegna di "Teatro Contadino chiama S.O.S. per la Terra" è un intervento di sollecitazione e di allarme per le condizioni di degrado ambientale di cui le comunità locali – soprattutto nei contesti rurali – avvertono più lacerante l'impatto¹⁹.

Seguiranno le altre operazioni di "S.O.S." dedicate all'*acqua* ed all'*aria*, proprio come tappe logiche ed ulteriori di attenzione all'ambiente: di denuncia della compromissione delle falde acquifere e del corso delle acque di superficie, e di denuncia dell'irrespirabilità e della preoccupante insalubrità dell'aria.

L'"S.O.S." viene lanciato con la accorata condizione di spirito di chi è consapevole d'una tragedia imminente ed il messaggio artistico diventa il forte richiamo per la crescita d'una coscienza critica ambientale.

La didattica si fa sperimentazione civile e la scuola esce dal suo recinto per coinvolgere la collettività.

Gli specifici disciplinari abbattano le compartimentazioni e si crea una circolarità di saperi che coinvolge la comunità scolastica e va a permeare il tessuto della società civile. Lo stesso rapporto scuola-famiglia perde la protocollarità della dimensione informativa sull'andamento delle carriere scolastiche degli studenti e diventa un momento di collaborazione integrata tra docenti, alunni e genitori per la conquista ed il raggiungimento d'un obiettivo sociale.

Può tutto ciò, però, rimanere chiuso nel contesto del luogo ristretto in cui l'emergenza ambientale viene avvertita come problema? Questo è l'interrogativo che De Simone si pone ed ecco allora che viene attivato lo strumento della creazione d'una rete di comunicazione e di allerta che si esprime attraverso il richiamo della Mail Art indirizzato agli artisti perché forniscano un proprio contributo di conoscenza e di idee. L'arte, insomma, svolge pienamente il suo ruolo di strumento privilegiato della comunicazione e mette in rete esperienze e pensieri in un processo che si articola non come semplice

¹⁸ M.L. SILVESTRE, *Democrito e Epicureo: il senso di una polemica*, Napoli 1985; Ead., *Democritea. I documenti da Epicuro ad Aezio*, Roma 1990.

¹⁹ La Biennale di Venezia del '76 aveva avuto come tema l'ambiente.

palestra esercitativa, ma come banco di prova per una fruttifera proposta di sviluppo alternativo.

La Mail Art è, in definitiva, non il fine estetico dell'esperienza didattica condotta da De Simone, ma lo strumento operativo per un approccio più largo.

Agli "S.O.S." ripetuti rispondono con entusiasmo artisti di tutta Italia e di tutta Europa e del mondo. Nelle varie tornate dedicate alla *Terra*, all'*Acqua*, all'*Aria*, infine, al *Fuoco*, gli artisti più importanti, ma anche quelli di minor grido, rispondono entusiasti. Le opere che pervengono a Cicciano non sono sempre propriamente rientranti nella dinamica "Mail": sono, più spesso, vere e proprie opere di pittura che pervengono per costituire i nuclei delle varie mostre che "Teatro Contadino" promuove.

Cos'era "Teatro Contadino"? Esso è stato il grande contenitore ideale e programmatico entro il quale De Simone ha convogliato tutta l'esperienza creativa che ha condotto nel campo del "Sociale" fin dal primo momento del suo rientro a Roccarainola dal lungo periodo di soggiorno a Bormio. Seguiamo, in proposito, quanto dice Enrico Crispolti nel 1983: "Il 'teatro contadino' promosso da Vincenzo De Simone a metà degli anni settanta è stato un aspetto rilevante della proiezione di attività estetica nello spazio sociale nell'area campana. Fu presentato alla Biennale di Venezia 1976, nell'ambito di quella sezione 'Ambiente come sociale', che ci appare sempre più, alla distanza, come un'occasione irripetibile di capacità, da parte dell'istituzione veneziana, di toccare la reale attualità di problemi e di ricerche, dico di fronte alla progressiva chiusura che fra il 1980 e l'82 ha portato alla crisi attuale, che si è scontata in quel clima di liquidazione che colpiva chiunque nei giardini, l'estate scorsa. Quell'esperienza di 'teatro contadino' ha rappresentato una fresca occasione partecipativa da parte di un operatore, anzi di più operatori estetici, attualizzando un patrimonio di cultura ancestrale e difendendone la ricchezza insidiata e quasi perduta. Ha implicato l'attività di De Simone e di altri operatori, e ne ha trasformati i referenti, sollecitandoli in particolare nel confronto con un nuovo campo operativo, la scuola"²⁰.

Come si può osservare, le parole di Crispolti sono molto chiare: l'esperienza didattica viene assunta come strumento di base per un intervento creativo di larga partecipazione sociale.

Certo, non ci sfugge che proprio il momento di presentazione alla Biennale di Venezia delle tematiche dell'"Arte nel Sociale" sia stato anche il momento in cui il "Sociale" ha visto cominciare il declino della sua parabola: abbiamo più volte sottolineato che il cosiddetto 'ritorno alla pittura' che si

²⁰ E. CRISPOLTI, *Teatro contadino*, in AA. VV., *Teatro contadino chiama S.O.S. per la Terra*, Cicciano, 1983.

propone come il nuovo degli anni '80 è null'altro che la certificazione del decadimento dei profili di grande spessore contenutistico che il "Sociale" possedeva, mortificati dalle subentranti prospettive del "nomadismo stilistico", delle "derive" creative, della citazione corsiva, tutte cose giustificate dagli slittamenti propri del "pensiero debole" e delle logiche del "postmoderno" ed assunte come punti di orientamento da movimenti come la Transavanguardia che cavalcano vittoriose l'azzeramento dei contenuti e l'esaltazione della forma²¹.

Ed anche l'impegno formale – sia detto per inciso – è vissuto con grande e vaporosa "spensieratezza" creativa spinta talvolta fino al limite del trasandato.

Gli anni della svolta, dell'azzeramento dei contenuti e dell'esaltazione formale, sono stati quelli in cui il decennio dei settanta ha ceduto il passo a quello subentrante. L'esperienza che De Simone conduce con le varie edizioni di "S.O.S." data a partire dal 1983 con "S.O.S. per la Terra". Soffermarci sulle date è importante, poiché da tale puntualizzazione dovremo far discendere un giudizio critico: valutare, cioè, se l'esperienza di De Simone sarà attardata, nostalgica e ripetitiva o se non sarà da giudicare, piuttosto, fedele ai suoi principi, moralmente integra e intellettualmente ineccepibile. Lo diciamo subito: optiamo per la seconda serie di risposte. E tenteremo di spiegare perché.

All'indomani della Biennale del '76 non erano mancate le polemiche tra gli artisti campani: molti ritennero d'essere stati esclusi a torto, molti altri lavorarono, come si suol dire "per il re di Francia" e si sfaldò poco a poco il clima ideale – e quasi magico – che per qualche anno aveva lasciato ritenere che effettivamente si potesse dare una spallata al mercato, che effettivamente gli artisti potessero riappropriarsi d'un proprio denegato protagonismo.

In un incontro del 26 marzo del 1981 Achille Bonito Oliva e Renato Guttuso, presso la galleria di Lucio Amelio, di fatto certificarono la caduta d'un mondo²², anticipando – come solo l'arte ha la capacità di fare – quel crollo del Muro di Berlino che avrebbe segnato, dopo alcuni anni ancora, la fine d'un'epoca. Come la caduta del Muro di Berlino non è stata la panacea dei mali che aveva inteso sanare (ne ha creato, anzi di nuovi e di diversi) così l'azzeramento dell'alto spessore contenutistico dell'arte non sarebbe bastato a rendere l'arte "più libera". Gli artisti che fecero in fretta a saltare sul carro del vincitore si trovarono di fatto presto appiattiti: altri soggetti

²¹ A. BONITO OLIVA, *La Transavanguardia italiana*, Milano 1980; ID., *Avanguardia Transavanguardia*, Milano 1982; R. PINTO, *Transavanguardia. Riflettiamoci su*, in "Lo Spettro", 12 ott. 1999.

²² R. PINTO, *La pittura napoletana* cit.

sarebbero stati i veri protagonisti della nuova stagione, giovani artisti disponibili a nuove esperienze creative, orientati a seguire il critico che proponeva terreni meno ideologicamente accidentati attraverso scorciatoie stilistiche che premiassero la caduta della tensione epistemologica di cui l'arte più avvertita non aveva mancato di farsi carico.

Varie reazioni, in verità, si manifestano: alcuni artisti, come già detto, aderiscono alle seduzioni delle sirene subentranti, altri artisti scelgono il silenzio immergendosi in una sorta di *Deserto dei Tartari* dal quale emergeranno solo dopo molti anni e con grandi sacrifici, altri artisti, caparbiamente, ma con grande coerenza, terranno la posizione²³.

La scuola, per tutti quelli che sanno resistere alla seduzione delle sirene, è lo snodo vitale e non solo perché fornisce l'opportunità d'una scappatoia di guadagno, ma perché diventa il luogo ove continuare quella sperimentazione sul "Sociale" cui i nuovi tempi, ormai, negano ogni possibilità di svolgimento e di pratica attiva.

Si dirà – e noi stessi lo abbiamo sostenuto – che anche l' "operatore estetico nel Sociale" aveva subito un processo di eterodirezione da parte del critico, che, in fondo, il "Sociale" aveva necessariamente bisogno d'una guida, ma il critico²⁴ – questo bisogna aggiungerlo – non ha mai forzato la mano all'artista: gli ha fornito, piuttosto, strumenti di orientamento e di decrittazione delle regole d'ingaggio per raccogliere convenientemente le sfide che il rapporto col territorio serratamente imponeva.

Nell' '83, quindi, quando De Simone lancia il suo primo "S.O.S.", quello per la *Terra*, Crispolti, che è ben consapevole dell'esaurimento, ormai, della stagione del "Sociale" non manca però di commentare così: "Teatro contadino S.O.S. per la Terra" ha permesso di stabilire un dialogo a livello mondiale su un tema di riferimento antropologico ambientale e con un coinvolgimento diretto, ancora una volta, della scuola, come protagonista emittente e ricevente, di ritorno, in questo circuito comunicativo-immaginario. L'esperienza è infatti realizzata in una scuola gestita dai ragazzi stessi, che realizzano collettivamente gli inviti, e che poi assieme discutono gli arrivi, le risposte, li analizzano, li catalogano ecc. Questa esperienza sollecita la partecipazione di 'mail artisti' sulla tematica della Terra insidiata, e quindi del suo salvataggio antropologico, del suo riscatto culturale e sociale: Il patrimonio di opere è costituito da originali, buste, a volte contenenti anche materie relative alla terra stessa (altrove, altre terre, analoghe), alla dimensione agraria (altrove, appunto), ma anche oggetti o tele. [...] Questo patrimonio di opere pervenute costituisce a sua volta il termine di confronto per

²³ R. PINTO, *Pittura nel Salernitano*, Napoli 1997.

²⁴ R. PINTO, *Pittura nel Salernitano* cit.; ID., *Ideologia del Sociale* cit.

ulteriori esperienze, nello spazio scolastico, giacché i ragazzi realizzano loro lavori correlativi a quelli pervenuti e con 'media' diversi oggettuali"²⁵.

L'operazione culturale che "Teatro Contadino" conduce ha, quindi, una sua valenza pedagogica di ampio respiro: una valenza pedagogica che non è direttamente legata ad una didattica strutturata. Manca, infatti, un'intenzionalità definita al modello di insegnamento di De Simone, che, rinunciando alla lezione frontale, si pone necessariamente in discussione e sottopone costantemente a verifica il proprio operato, dal momento che solo lo svolgimento dell'azione gli può rivelare gli errori eventualmente compiuti o, al contrario, manifestargli gli ottenimenti maturati sul campo. Certamente si rompe la monotonia d'un rapporto gerarchizzato e il coinvolgimento docente-discente acquista una forte dinamizzazione. Simili risultati di stampo "pedagogico" non erano, d'altronde, estranei alle dinamiche del "Sociale". Ne erano stati ottenuti, ad esempio, nel contesto della "Casa del Popolo" di Ponticelli con quel processo di educazione per gli adulti che si realizza nel tempo, accostando operai e casalinghe di quel quartiere operaio e popolare ai linguaggi dell'arte resi ancor più accostabili e praticabili attraverso una politica dei prezzi e attraverso accorgimenti particolari, come quello del cosiddetto "Multiplo illimitato" che rendono addirittura possibile il formarsi di nuclei di collezionismo popolare quali non sarebbe mai stato possibile concepire non solo per le distanze culturali dei ceti subalterni dalla cultura artistica, ma anche per l'oggettiva barriera separativa dei prezzi²⁶.

Orbene, la dimensione pedagogica del "Sociale" non coincide mai con una immissione nel corpo sociale di messaggi surrettizi o condizionanti: è, piuttosto, un'educazione alla libertà, la fornitura di strumenti di decrittazione e di corretta lettura dell'esistente.

Il mercato dell'arte era consapevole di queste cose e tentava in qualche modo di correre ai ripari di fronte all'insidia grave che queste manifestazioni di larga partecipazione sociale introducevano nella logica della formazione e della distribuzione dell'oggetto artistico. La posizione personale, ad esempio, di quegli che si avviava ormai a divenire la punta emergente del mercato a Napoli, Lucio Amelio, offriva in questi termini l'esplicitazione del proprio pensiero nel contesto d'una 'tavola rotonda' organizzata nel dicembre del 1975 dal periodico "Il Mondo" sul tema del decentramento culturale: "... La funzione dell'arte è proprio questa, di liberare finalmente l'uomo. Si corre il rischio di far credere alla gente che l'arte serve a decora-

²⁵ E. CRISPOLTI, *Teatro contadino* cit.

²⁶ R. PINTO, *1973-1984 Pasquale Coppola alla "Casa del Popolo" di Ponticelli. Ricerca artistica nell'impegno sociale*, Orta di Atella 1999; B. BRUNI V. CORBI R. PINTO L. SCATENI, *Pasquale Coppola Acqueforti-Acquetinte*, Nola 2000.

re le pareti e questo non è; però io direi che bisogna stare attenti quando si parla di provincia, sempre si ricade nello stesso equivoco cioè che il folklore, il prodotto dell'operaio, del contadino purtroppo incolto non per colpa sua, sia un fatto da comparare strettamente al fatto artistico. Intendiamoci, io non dico che il folklore, l'artigianato e certe forme di creatività popolare non siano importanti". Oltre, poi, il gallerista rincara: "... Io direi che l'arte è sempre un nuovo alfabeto che si propone, per cui è impossibile confonderlo con il momento pedagogico e questo è un altro equivoco in cui molto spesso, scusami Grossi se mi rivolgo a te, [Vinci Grossi, al momento, era presidente della provincia di Perugia e partecipava al dibattito insieme con Bruno Corà, direttore di 'Data' e con Renato Guttuso] le autorità regionali e cittadine cadono, e che è quello di volere spiegare l'arte. Esistono due momenti paralleli, se vuoi, ma uno è il momento creativo che è avanti, come diceva Léger. L'altro è un lavoro di tipo pedagogico e delle masse in questo senso. Ecco perché si dice sempre che l'arte è di élite, c'è il solito drammatico problema ..."²⁷.

Certamente Amelio svolgeva la sua parte, ma non sfugge che si sente costretto ad ammettere, a ceder qualcosa: gioca, come si suol dire, in difesa: non può riconoscere alle masse, agli operai, ai contadini, propositività creativa, né vuol comprendere il progetto di accostamento dell'artista alle masse e rimprovera addirittura il politico di rendersi troppo sensibile alle esigenze della base sociale, eppure si sente insidiato e, in conclusione, si arrocca alla concezione élitaria dell'arte come ultima difesa praticabile e come definizione d'una distinzione oggettiva.

Non è senza ragione che Amelio assuma una posizione discorsiva e comprensiva solo all'apparenza, ma di fatto pienamente rivendicativa del ruolo del mercato. Al gallerista napoletano non sfugge, infatti, che il progetto politico che sottende le esplicitazioni manifeste dell'"Arte nel Sociale" trascende ampiamente la portata dei singoli episodi e delle manifestazioni espresse sul territorio per investire una riformulazione completa della concezione, della funzione, delle dinamiche della creazione artistica nel corpo sociale. Ci pare di poter dire, in sostanza che Amelio scorga in profondità, con molta maggiore lungimiranza e con una lettura compatta dei processi, la pregnanza del filo rosso che collega strettamente (anche se non dipendentemente) i fatti che si sviluppano da "CoBrA" (1948-1951) e dall'"Internazionale Lettrista" (1952-1957) fino all'"Arte nel Sociale", passando per il "Bauhaus immaginista", per la fondazione dell'"Internazionale Situazionista" e tenendo conto dell'orientamento verso un superamento dell'arte nella prospettiva

²⁷ S. i. n., *Provinciart. Dibattito sul decentramento culturale*, in "Il Mondo", 11 dic. 1975.

dell' "Urbanisme Unitaire". Queste cose, dal suo punto di vista di gallerista, non possono non preoccuparlo. Né possono valere a consolarlo le posizioni che, sul punto del "decentramento culturale", vanno assumendo personalità come Filiberto Menna che introduce l'idea di "centri intermedi"²⁸, una prospettiva che, di fatto spiazza lo stesso tentativo che – in uno slancio di indipendenza – cercheranno di assumere in proprio gli artisti proponendo il proprio protagonismo nella dinamica distributiva del prodotto artistico che, a questo punto, dovrebbe, però, rientrare nei canoni della mercificazione²⁹. Questa operazione che gli artisti – o, almeno, alcuni di essi intenderanno compiere, qui pensiamo, ad esempio ad Antonio Davide – è, tuttavia, un'operazione suicida, giacché l'idea di proporre un proprio protagonismo distributivo se appare vincente nei confronti del mercato, di fatto, però, sottrae agli artisti le ragioni del proprio affrancamento dalla tirannia del gallerista che viene rilegittimato nel ruolo per il fatto stesso che l'arte, che sembrava dovesse liberarsi della sua caratteristica di merce, ne riacquista lo statuto proprio ad opera di quelli – gli artisti – che avrebbero dovuto avere maggior interesse (culturale ed economico) a sottrarglielo³⁰.

Anche gli stessi partiti della sinistra, che avrebbero dovuto sostenere una azione di "liberazione" dell'arte, di fatto tendono a comprimerne il ruolo in una dimensione ancillare. Talvolta la cosa avviene in buona fede, ma gli effetti sono devastanti. In proposito citeremo appena l'episodio di Maurizio Valenzi, che, chiamato a rendere un intervento di presentazione per una mostra alla "Casa del Popolo di Ponticelli", così scrive in catalogo: "La nuova Casa del Popolo di Ponticelli deve diventare sede di studio, di elaborazione, di incontri e di dibattiti sul terreno della cultura e delle alleanze indispensabili fra classe operaia e tutti gli altri ceti produttivi"³¹. Appare chiarissimo che l'intervento di Valenzi, benché artista egli stesso, privilegi le ragioni della politica rispetto a quelle dell'arte in una prospettiva accomodante tra vari interessi che si tenta di forzare in un disegno di compromesso.

²⁸ R. Pinto, *Storia della pittura napoletana*, Napoli 1997, pp. 304-305.

²⁹ Con un profilo squisitamente politico si svolge l'intervento di Vittorio Avella nel convegno sul tema del decentramento che si svolge a Nola il 13 gennaio del 1975. "Napoli situazione 75 – sostiene Avella – poteva produrre molti più frutti se ci fosse stato un impegno più concretamente politico da parte dell'ente locale". Cfr. AA. VV., *Area di base. Uno*, Roma 1978, p. 9. Sul tema del "decentramento" ricorderemo gli appuntamenti allo Studio d'arte Ganzerli il 5 dicembre del 1975 e quello presso la Libreria Guida al Vomero a Napoli il 23 marzo del 1976. Sulla manifestazione di "Napoli situazione 75", cfr. F.L. BIFULCO E. CRISPOLTI V. DE SIMONE G. PEDICINI, *Napoli situazione 75*, Marigliano 1975.

³⁰ R. PINTO, *Pittura nel Salernitano attraverso i secoli*, Napoli 1997.

³¹ M. VALENZI, (a cura di), *Un quadro per la Casa del Popolo di Ponticelli*, Napoli 1973; S. i. n., *Un quadro per la Casa del Popolo di Ponticelli*, in "Il Mattino", "gen. 1974.

La materia è particolarmente complessa e la posta degli interessi in gioco è molto alta: la debolezza intrinseca dell'artista, la sua sprovvista ingenuità nel confronto con le forze economiche e col mercato non possono che lasciarlo sconfitto e battuto sul terreno, soprattutto quando la sua velleità mercantile immagina la possibilità d'un gioco per il quale le forze proprie degli artisti, da soli, appaiono assolutamente inadeguate.

Alcuni, ma questo l'abbiamo già detto, gettano la spugna, altri tengono caparbiamente la posizione.

Ecco perché a noi pare che l'intervento di Vincenzo De Simone non sia fuori tempo, ormai negli anni ottanta e, poi, ancora, nel decennio successivo, ponendosi, piuttosto, come una risposta coerente e motivata d'una coscienza creativa consapevole del suo ruolo e della sua funzione.

Resta ancora da analizzare il senso e poi lo svolgimento pratico della scelta di Mail Art. Giova ribadire, innanzitutto, che la scelta d'un' "arte postale" è una opzione strumentale, che non intende, cioè, approcciare in modo sistematico l'intervento proprio di tale pratica specifica. È un mezzo, insomma, per avviare una presa di contatto dei giovani allievi e, loro tramite, delle rispettive famiglie, con l'arte contemporanea.

Con un difficile lavoro di progressivo accostamento alla materia, De Simone insegna ai giovani studenti come "leggere" le opere d'arte che pervengono alla scuola, come catalogarle, descriverle, conservarle, come immaginarne una proposta espositiva.

In contemporanea i giovani, affabulati dalla ricchezza comunicativa delle opere, avvertono l'esigenza di fare anch'essi: si muovono per emulazione, per progressivi avvicinamenti al modello, ma avvertono anche l'esigenza di sganciamento da un esemplarismo strettamente e pedissequamente dipendente.

In tutte le edizioni di "S.O.S." questo processo di accostamento-sganciamento dalle polarità referenziali delle opere pervenute in scuola si apprezza costantemente. In questo l'azione educativa di De Simone è stata pregevolissima, utilizzando come fattore deduttivo la carica comunicativa delle opere degli artisti che hanno di volta in volta inviato i propri lavori, ma raccomandando al tempo stesso ai suoi allievi di non farsene soggiogare fino al punto di schiacciare sotto quei pesi la linfa vitale della propria originalità.

Certo, come non sottolineare, in tutto ciò, anche la solitudine di chi avvia una siffatta difficilissima impresa: le pastoie della burocrazia, l'intendimento in forme impiegate della professione docente, la ristrettissima disponibilità di fondi e risorse, la insufficienza delle strutture di base e dei supporti strumentali. Spesso lo spirito di adattamento, più spesso l'impegno volontario hanno dovuto agire in surroga e gli allievi hanno avvertito un afflato ed anche un rigore morale in chi accompagnava passo dopo passo un processo creativo che si svolgeva non come creazione d'un'opera d'arte d'élite,

secondo quanto – l’abbiamo osservato – aveva indicato Lucio Amelio, ma secondo un progetto che caparbiamente protraeva ormai a tempo massimo scaduto, nel corso degli anni ottanta e novanta, una battaglia solitaria ma non senza ragioni.

Il “Sociale”, d’altronde, costituisce la cifra più significativa e caratterizzante della personalità artistica di Vincenzo De Simone, l’ambito nel quale egli s’è speso senza soste nel contesto del suo territorio, offrendo testimonianze che hanno meritato una dilatazione ben più vasta, evidentemente, del ristretto locale che si proponeva di rappresentare nell’ansito di resa di quell’intervento ad alta valenza antropologica che costituiva il riferimento contenutistico della sua azione creativa.

Ancora alcuni aspetti, ci pare utile di segnalare di tutta l’operazione “S.O.S.” e cioè le reazioni degli artisti e quelle della critica.

Alle quattro edizioni di “Teatro Contadino chiama – S.O.S. per la Terra, per l’Acqua, per l’Aria e per il Fuoco” hanno aderito centinaia di artisti e tutti hanno fornito opere di sicuro interesse, perfettamente aderenti al tema che era stato loro proposto.

Non possiamo dar qui sottolineatura di tutte – eppure tutte la meriterebbero – e rinviare ai cataloghi prodotti in ciascuna occasione espositiva nel corso degli anni, ma di qualche opera almeno vorremmo porre in evidenza la assoluta pregnanza.

Indicheremo, pertanto, l’intervento di Pier Van Dijk, schematico nella sua disarmante essenzialità, cui, per contrappunto, accostiamo il sacchetto di terra di Giuseppe Pirozzi e, parimenti, alla profondità concettuale del brasiliano Falves Silva accosteremo l’intervento di Luciano Caruso. Siamo, con questi riferimenti all’interno della edizione di “Teatro Contadino chiama S.O.S. per la Terra” del 1983 nella quale segnaliamo ancora le cose di De Tora, Vigo, Oste, ma anche di alcuni alunni, i cui elaborati, con autentica dignità di opere mature, vengono affiancati alle prove degli artisti più affermati che hanno fatto pervenire i propri lavori.

Segneremo, ancora, nelle edizioni successive, le opere di Vittorio Avella, di Cavellini, di De Jonge, di De Mitri, di Stelio Maria Martini, di Antonio Picardi, di Felix Policastro ecc. nella seconda edizione dedicata al tema dell’acqua e di Riccardo Dalisi, Orazio Faraone, Lamberto Pignotti, Klaus Nofer, Enrico Baj ed altri nella terza edizione dedicata all’aria, non mancando di evidenziare che molti artisti hanno fatto giungere il proprio contributo in tutte le edizioni dell’iniziativa, come Lii Sang Hap e Klaus Groh.

Anche l’ultima edizione, quella del 1998, dedicata al tema del fuoco ha visto una partecipazione massiccia ed entusiasta degli artisti tra i quali anche alcuni di quelli precedentemente citati come Vittorio Avella, Felix Policastro, Riccardo Dalisi e Gianni De Tora.

Dare qui una esposizione sistematica ed analitica di tutte le opere esposte richiederebbe ben altro spazio rispetto a quello di cui disponiamo, anche perché occorrerebbe soffermarsi sulle varie personalità d'artisti che hanno estrazioni culturali ed appartenenze a contesti creativi decisamente differenziati.

Una rapida scorsa ai nomi delle personalità che hanno aderito all'invito di "S.O.S. per il Fuoco" richiede che, per prima cosa, diamo indicazione del lavoro pregevolissimo prodotto dagli allievi delle varie sezioni del Liceo "Salvatore Di Giacomo". Alcune opere sono di elaborazione individuale, altre di classe. Tra le prime vorremmo citare quella di Angela Di Conza, di Francesco Esposito, di Valeria Capasso, di Francesca De Filippo, di Rossana Miele, di Sabrina Filosa, di Floriana Papagno, di Ferdinando Lardone, di Daniela Marchetiello, di N. Passante, di Roberta Tarallo, e tra le seconde si distinguono quelle di Terza B, di Terza C, di Quarta B, di Quarta C.

Tra gli artisti ricorderemo in particolare le opere di Vittorio Avella, sempre prezioso nell'elaborazione grafica, di Renato Barisani compito ed essenziale, di Jon Singer, di M. Calice, di Miriam Neger, di E. A. Vigo, di Zekirne Sarikartal, di Claudio Bozzaotra e Rosa Panaro spinti alla rastremazione della materia, di Camillo Capolongo intensamente immerso in una rivisitazione poetico-visuale, di Riccardo Dalisi impegnato nell'occupazione d'uno spazio che si umanizza, di Rita Iannazzone e di Peppe Capasso impegnati nella interpretazione della figura, di Gianni De Tora e A. M. Pugliese intelligenti analisti delle forme, di Salvatore Emblema tutto dentro la sua «detessitura», di Michael Ida, di Stefania Presta, e di Livia Sciascia Fesquet dalle intriganti cadenze materiche, di Luigi Castellano (Luca) pregnante nei suoi riferimenti controllati e sapienti, di G. Mariscotti alla ricerca del giusto equilibrio lirico all'interno d'una dinamica informale. Appare utile soffermarsi anche sulle opere di Stockhausen, di Smith, di Tony Ferro, di Di Giulio, Felix Policastro.

Questa volta la sede espositiva – come abbiamo già detto –, ma anche i riferimenti ambientali, sono cambiati: la scuola nella quale l'iniziativa viene condotta non è più la Scuola Media di Cicciano, ma il Liceo Scientifico "Salvatore Di Giacomo" di San Sebastiano al Vesuvio. Il quarto tema in discussione, quello del *fuoco*, appare tutt'altro che incongruo in questa realtà territoriale e si affianca per il suo alto contenuto ecologico ed ambientale a quelli di *terra*, *acqua* ed *aria* che avevano costituito i riferimenti per le precedenti tornate. Ancora una volta le ragioni d'una sapienza ancestrale a metà strada tra mito e risultanze dell'esperienza di vita si saldano nella esperienza nostra contemporanea come esplicazione cogente di conflitti insanabili col modello di sviluppo che non tien conto degli equilibri e dei tempi propri della natura.

La cittadina di San Sebastiano al Vesuvio porta impresse le stimmate dell'ultima eruzione del Vesuvio che la distrusse nel 1944. La ricostruzione non ha cancellato la bruciante memoria storica dell'evento e la vita che quotidianamente si svolge appare quasi una sfida che piccoli lillipuziani lanciano al grande gigante.

Il fuoco al quale i giovani di San Sebastiano fanno riferimento è, quindi, necessariamente quello del Vesuvio, la difficile montagna con la quale si convive in un rapporto di diffidenza e sospetto.

Ma il fuoco, quel fuoco che alcuni giovani allievi del "Salvatore Di Giacomo" raffigurano senza mezzi termini come il cono eruttante del loro temibile vicino, proponendo degli ottenimenti finali che nella resa compositiva si affiancano in qualche opera alla soluzione creativa dello stesso spunto figurativo proposta da Warhol, non è da intendersi solo come minaccia. Può essere anche una risorsa, una risorsa non solo e non necessariamente da valutare in termini economici, ma in termini umani, in crescita della coscienza, in cognizioni di vita, in esperienze ricche ed irripetibili.

L'accoglienza che la critica ha riservato all'iniziativa delle varie edizioni di "S.O.S." lanciate da "Teatro Contadino" di De Simone è stata di grande attenzione e di valutazione dello spessore contenutistico della difficile impresa.

I cataloghi di ciascuna manifestazione offrono ampio spazio di documentazione delle posizioni dei vari studiosi che hanno dedicato attenzione all'intero percorso o a fasi di esso.

Prendiamo le mosse dall'intervento di Stelio Maria Martini, reso nel 1991 per l'edizione di "S.O.S. per l'acqua", che vale a qualificare il senso complessivo di tutta l'operazione "S.O.S." colta nei nessi intellettuali e morali del progetto che la sottende: "E qui, ricorrendo a un'espressione che oggi come oggi si vorrebbe in prescrizione e desueta - afferma Martini - va detto che l'intera operazione s'inscrive di fatto e di diritto nell'ambito di una controcultura che, invece, prosegue indisturbata il suo cammino, estendendosi capillarmente nel mondo, sempre più ricca di effetti e di risultati. È perfino superfluo ricordare le spinte di fondo di quel che diciamo controcultura: la fame nel mondo e il malessere della società del benessere, il problema ecologico e l'inquinamento indotto dai consumi, i conflitti continuamente ricorrenti ed i loro rischi, immediati ed estremi, l'inuguaglianza nella gestione e nel godimento delle risorse, ecc. ecc. ecc., e a tutto ciò è opportuno aggiungere (e in verità si tratta proprio della prima delle spinte) l'insoddisfazione del cuore e della mente dell'uomo che vuole affermarsi e vivere nel mondo. E si tratta di controcultura, in ogni caso, perché essa si contrappone alla cultura dominante dell'avere e dello spettacolo, che non lascia spazio alle istanze appena dette, riempiendolo degli osceni bizantinismi della politica e della spettacolarità degli eventi di massa e del consumo 'culturale', il tutto sul

collante di assicuranti eventi sportivi, prediche, telenovelas e faccende affini, mentre gli uomini di cultura danno fondo a stremate energie in piccole lotte di piccolo potere, praticate nei recessi loro riservati, o si prestano a fare da portavoce a potenti interessi. Ma la vecchia talpa continua il suo scavo, lo spettro continua ad aggirarsi, questa volta per il mondo. Così il “Teatro Contadino” di Cicciano, nell’agro nolano”. Delineato in tal modo il profilo contenutistico di “Teatro Contadino”, Stelio Maria Martini non manca di riflettere anche sul valore intrinsecamente pedagogico dell’operazione: “Il rovescio delle tecniche di gestione dell’insegnamento ‘artistico’, e di quelle della produzione estetica, è realizzato con successo in funzione di una controcultura più che mai necessaria e che trova spinta ed impulso più che legittimo nell’angolo insospettato di un’antica area contadina della Campania. Pare proprio che non sia poco”³².

Martini coglie benissimo il significato dell’impresa di De Simone e la iscrive di diritto nelle logiche del “Sociale”, della sua dimensione di “controcultura”, dimostrando che se indiscutibilmente s’è affievolita la capacità di incidenza del movimento, non per questo se ne sono azzerate le ragioni forti che ne avevano determinato la fioritura. Di più, non crediamo di forzare la mano all’Autore se osserviamo che ci sembra di scorgere proprio in ciò che egli definisce le “piccole lotte di piccolo potere, praticate [dagli uomini di cultura] nei recessi loro riservati, [da quelli stessi, insomma che] si prestano a fare da portavoce a potenti interessi” l’obiettivo della critica costruttiva che “Teatro Contadino” propone con preciso abbrivio d’intervento di controcultura.

Su questi stessi temi si diffondono anche altre personalità: qui pensiamo a Enzo Battarra e Nicola Scontrino³³.

Una notazione merita senz’altro l’intervento di Enzo Di Grazia che chiarisce il valore strumentale dell’uso del mezzo postale e, quindi, della improprietà dell’iscrizione dell’operazione “S.O.S.” nelle dinamiche di Mail Art vera e propria. Di Grazia, infatti distingue tra “un’area specialistica di artisti che si dedicano unicamente alla mail con criteri scientifici ...” e “un nuovo ruolo della mail art che diventa sempre più uno strumento di comunicazione a vasto raggio” volto alla “... stimolazione della creatività collettiva, piuttosto che dell’artisticità individuale [per] caricare di significati e di riferimenti politici l’attività estetica”³⁴.

³² S.M. MARTINI, *S.O.S. per l’acqua*, in AA. VV., *Teatro Contadino chiama S.O.S. per l’acqua* cit. pp. 29-30.

³³ E. BATTARRA, *E ci asciugiamo al sole*; N. SCONTRINO, *Teatro Contadino/ S.O.S. per l’acqua*, in AA. VV., *Teatro Contadino* cit., pp. 21-23 e 25-27.

³⁴ E. DI GRAZIA, *Mail Art e Sociale*, in AA. VV., *Teatro Contadino chiama S.O.S. per la Terra*, Cicciano 1991, pp. 25-29.

La notazione di Di Grazia trascende, ovviamente, l'occasione che la ispira e fornisce un ulteriore contributo alla comprensione delle dinamiche del "Sociale" che appaiono sempre meno soggiacenti a specifici condizionamenti di strette stilistiche nella capacità che dimostrano di utilizzare tutta la strumentazione estetica disponibile sul piano della comunicazione per mettere in circolazione contenuti forti.

Ulteriori contributi occorrerebbe ancora sottolineare: quelli, ad esempio di Eugenia Aloj Totaro, di Luigi Castellano, di Gaetano Romano, di C. Palmigiano, di Lazzaro Alfano, di Giuseppe Capasso e di Giovanni Citarella, che compaiono nel catalogo dell'edizione di "S.O.S." dedicata al fuoco, e che pongono in evidenza i nessi ecologici ed i temi di sperimentazione didattica in un profilo di innovazione significativamente produttiva.

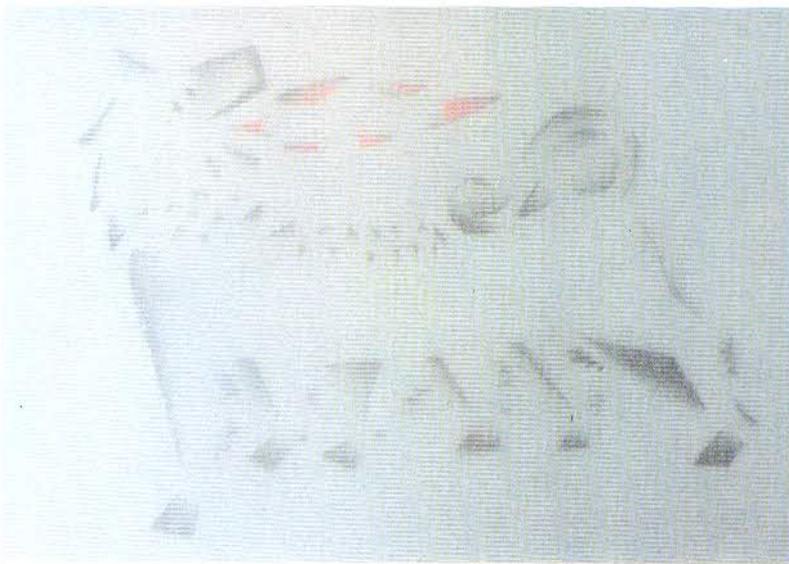
Tutto questo è il "Sociale", un'esperienza che si dilata nel tempo e in tale quadro si motiva un'operazione, quella di "Teatro Contadino" che dura da più di vent'anni e che oggi giunge ad un momento di verifica e non certamente di esaurimento definitivo dei suoi contenuti.

Il suo processo creativo si compie infatti non solo nei momenti espositivi o nella pubblicazione dei saggi e dei cataloghi: il processo creativo è più largo e diffuso, è, soprattutto, accidentato. Appartengono ad esso anche le vicende esterne, burocratiche, organizzative, che rendono possibile tuttora e che hanno reso possibile per il passato un'operazione lunga nel tempo, diffusa nel territorio e permeata nel corpo sociale con quell'allargamento d'interesse che s'è compiuto dagli alunni alle famiglie, dalla scuola come depositaria di saperi specifici e disciplinarmente parcellizzati alla scuola come acceleratore di energie intellettuali e morali.

Anche altre cose fanno parte di "S.O.S.", altre cose meno piacevoli, ma non per questo da sottacere: la difficoltà di dare sede degna alle collezioni di opere che si sono accumulate, il rischio di mummificazione di esse in una prospettiva di tesaurizzazione che non appartiene al loro statuto, l'insulto subito da quei lavori che sono stati trafugati da mani sacrileghe che hanno visto in esse l'oggetto del desiderio economico, facendone motivo di locupletazione immorale.

Tutto ciò, con le sue luci e le sue ombre, fa parte di "S.O.S." e chiama tutti alle proprie responsabilità in una circolarità di impegni che trascende, ma non azzerà i contenuti artistici che tutta l'operazione esprime e disvela nel segno della testimonianza civile di cui l'"operatore estetico nel Sociale" ha avvertito il bisogno e il dovere di farsi carico.

V. De Simone
Italia



G. De Tora
Italia



Relazioni della seduta inaugurale della mostra

International Mail Art Exhibition

Teatro contadino chiama

S.O.S. per il fuoco

**Liceo Scientifico Statale
"Salvatore Di Giacomo"
San Sebastiano al Vesuvio**

7 novembre 1997

N. Scontrino

Docente Storia dell'Arte – Università di Salerno

Io volevo iniziare con un ringraziamento perché, quando si iniziano questi interventi, è importante capire il perché delle nostre funzioni, perché si fanno questi tipi di intervento. E vorrei ringraziare proprio le due ragazze che all'ingresso mi hanno reso edotto su una tematica che seguo da sempre: l'importanza della bellezza, della purezza, della conoscenza di queste cose che risale proprio a queste parole a questo tipo di linguaggio, appena costruito ma fortemente sentito. Allora è importante "attraversare" la Scuola, attraverso una metodologia che può portare ovviamente non solo a capire chi era Francesco Petrarca o Alessandro Manzoni ma, a capire anche problematiche, sistemi mentali, organizzazioni mentali, conoscenze che portano fuori.

Il Fuoco! Il Fuoco è l'ultimo elemento capace di poter costruire e distruggere nello stesso momento.

Il Fuoco è uno di quegli elementi su cui i filosofi greci hanno iniziato a spiegarci che cosa erano le conoscenze a cui l'uomo teneva.

Il Fuoco è il senso della manipolazione. Il Fuoco potrebbe essere anche il "Furor", intendendo così, quello che Michelangelo interpretava come senso della struttura che ci porta poi alla creazione.

Il Fuoco è l'elemento che crea e che annulla. Ecco la giovane che mi spiegava proprio questo senso della ricostruzione, la distruzione del legno che diventa cenere e la cenere diventa fertilizzante, che può diventare seconda vita.

Ecco questo è il Fuoco, cioè il Fuoco è l'elemento ambivalente che si pone come tutti gli elementi ambivalenti e che si pone nel senso del positivo e del negativo nello stesso momento. Qui potrebbe essere l'interpretazione dei segni su cui il concetto di arte si va a porre, ricomporre, raffrontare. Quando noi parliamo di Mail – Art, parliamo di tutto questo senso. Mail Art è un momento in cui l'intervento del singolo non serve più, diventa un intervento della collettività, diventa un "Work in progress" cioè un lavoro che sarà sempre da sviluppare, che non esiste come lavoro iniziale ma che diventa un progetto che non ha termine. Ecco allora in questo diventa l'idea della creazione, in questo diventa l'idea della fucina, ed è importante che questa idea si svolga principalmente nelle scuole, nei luoghi in cui avviene il momento della costruzione di una struttura linguistica, mentale,

una costruzione che poi porterà il giovane, il ragazzo alla vita. Ecco questo è il senso: avvicinamento ad una progettualità che diventa essa stessa una struttura di conoscenza, una struttura di mediazione tra quello che può essere appunto la Scuola e quello che è poi il mondo esterno. Allora qui si scoprono le bellezze della purezza.

E' importante che in una scuola, che diventa la struttura della cultura, si ponga lo stimolo della conoscenza, si ponga lo stimolo del confronto, si ponga quello che diventa l'elemento minimale, cioè l'elemento povero che tutti conosciamo che nessuno può rendere altamente colto ma che diventa elemento colto nel momento in cui lo stesso artista, la stessa forma della cultura viene selezionata e viene posta poi come elemento della conoscenza.

Ecco dov' è la ragione per cui è importante lavorare nella scuola, è importante lavorare attraverso la scuola, è importante lavorare attraverso un multisegno di quello che possa essere poi la nostra conoscenza stessa.

E' chiaro che l'esperienza che qui stiamo vivendo è una esperienza che ci porta allo stimolo della conoscenza.

L'arte ha il grande potere, ha la grande magia di attrarre e di lavorare attraverso un progetto. Solo attraverso queste cose noi possiamo comprendere e capire quali possono essere i messaggi che ci vengono fuori da queste esperienze. Sono delle esperienze che ci portano piuttosto lontano rispetto alla vicinanza di una metodologia della storia, della cultura, dell'arte.

L'arte può essere descritta e rappresentata sempre in "opus maius", cioè sempre in elementi maggiori ma nella realtà delle cose l'arte è una scrittura, è un modo di scrivere attraverso dei segni, attraverso dei simboli, attraverso delle conoscenze che ognuno di noi ha. Tutti possiamo essere artisti, tutti possiamo essere creativi, tutti possiamo interpretare ovviamente quello che è un linguaggio che ognuno di noi si porta. Non esistono barriere; le barriere vengono costruite o sono state costruite per diventare elementi insormontabili.

Ma il passaggio tout court non esiste, esistono tanti piccoli passaggi. Allora è chiaro che la manipolazione a cui noi tendiamo diventa un frammento della nostra cultura, diventa un frammento di noi stessi, diventa il frammento della nostra storia. Ecco noi attraverso questi elementi possiamo capire che cosa significa lo SOS, cioè potrebbe essere un elemento di richiesta di soccorso,

nel senso di costruire attraverso un aiuto delle idee quello che potrebbe essere un progetto.

Allora se riusciamo noi a lavorare attraverso questi progetti, riusciamo maggiormente, probabilmente, ad avvicinare quelle che possono essere le distanze che si vengono a costruire tra la società dell'esterno e la società della scuola, tra la società della cultura e la società dove si lavora attraverso la cultura. Ecco se noi abbiamo questo tipo di progetto probabilmente riusciremo a superare tutte le barriere. Se questo progetto non esiste ovviamente creiamo solo della stratificazione, creiamo solo delle barriere, creiamo solo anticultura.

V. De Simone

Di "Teatro Contadino" – curatore del progetto

Questo progetto coinvolge direttamente i ragazzi come protagonisti dell'elaborazione. Sono loro che hanno creato gli inviti, sono loro che archiveranno le opere, sono loro che faranno la interpretazione di queste opere, sono loro alla fine che cureranno la mostra e gli atti della mostra.

All'inizio quando è nato Teatro Contadino con i suoi S.O.S. era coinvolta l'Università di Salerno, allora con Crispolti, Scontrino, Manco ed altri; ultimamente sono state coinvolte l'Università di Roma La Sapienza con Scienza dell'Educazione e l'Università di Rende con la cattedra di Ecologia. Pensiamo di implicare ancora queste tre università perché comunque abbiamo bisogno di specialisti oltre che di tecnici.

Quattro sono i momenti di questo progetto al di là della storia che Teatro Contadino ha in sé, la storia è storia, ma ci interessa il presente.

Primo essenziale momento diventa, dunque, la sensibilizzazione per le problematiche sociali; poi la didattica estetica; quindi la formazione degli adulti; infine la didattica ambientale, una nuova pedagogia di didattica ambientale.

Per restare nello mio specifico, o credo, nei ragazzi vi è una forte e pregnante componente estetica. Vi è una forte creatività, un forte entusiasmo, una forte domanda. Possiamo attraverso questa forza elaborare nuove coscienze; almeno per porre all'attenzione, non dico sanare, perché ormai molti mali su questo pianeta terra sappiamo che sono irreversibili, i problemi connessi alla salvaguardia dell'ambiente.

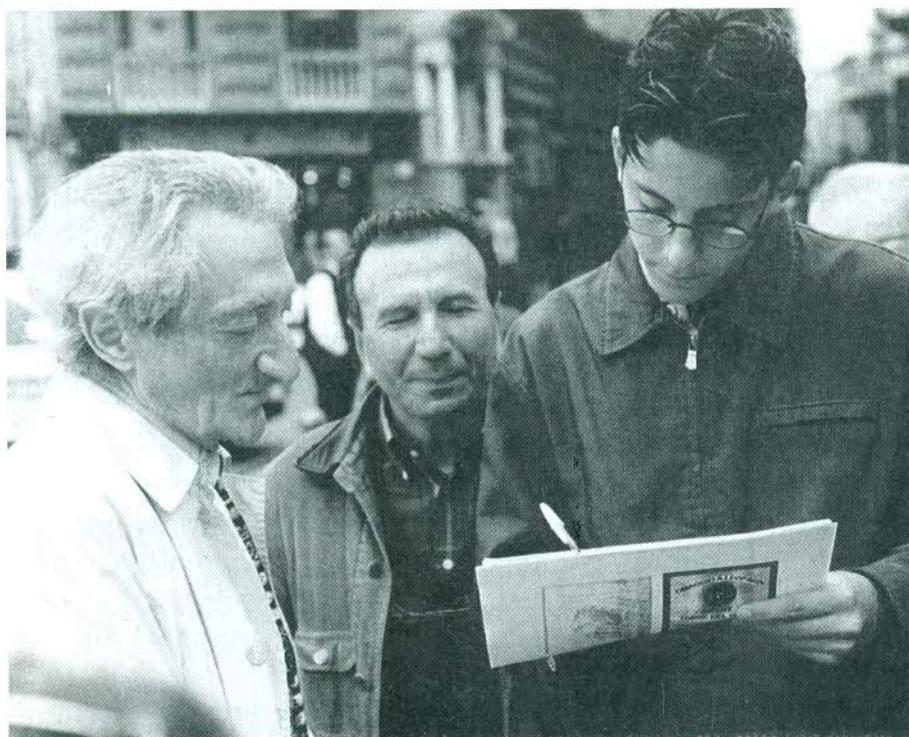
Rendiamo questi ragazzi protagonisti di se stessi, facciamo in modo che loro possano scegliere il proprio futuro; una volta tanto non lo imponiamo, come è stato imposto a noi, a me, alla mia generazione. Per la formazione degli adulti, mettiamo in discussione il nostro tipo di insegnamento, lo stesso insegnamento dell'arte mettiamolo in discussione. Perché? Perché abbiamo bisogno di trovare nuove forme di espressioni artistica che siano sempre più legate alla vita pratica.

L'educazione artistica deve uscire fuori dalla didattica scolastica, per trovare una forza vitale nel sociale, deve uscire dall'ambito troppo ristretto e convenzionale della pedagogia e tirare le conclusioni valide per la vita (J.A. Soika).

Non mi spaventa tanto il fatto che alcuni mali sono irreversibili su questo piccolo pianeta terra, ma l'indifferenza dell'opinione pubblica rispetto a questi problemi.

Facciamo in modo che i ragazzi siano il veicolo di una nuova coscienza ambientale.

Il progetto è tutto qui. La storia di Teatro Contadino ci ha insegnato che i risultati si possono ottenere, bisogna andare avanti, e noi speriamo nella forza dei giovani.



E. Sanguineti, V. De Simone, C. Campagna

Elenco degli Artisti

AKOPY Arthur	Francia	FILOSA Sabrina	Italia
ARCURA Caterina	Italia	FORESTIERE Ettore	Italia
ASCIONE Biagio	Italia	FOUILLET Yves	Francia
APELLANO Livio Marino	Italia	GOCHGA GARIAN Arthur	Francia
ATTANASIO Giuseppe	Italia	IANNAZZONE Rita	Italia
AVELLA Vittorio	Italia	IDA Michael	Francia
BAGNARDI Agnese	Italia	ILARDI T.	Italia
BARLETTA Luciano	Italia	IVANOV Alexander	Bulgaria
BARISANI Renato	Italia	LARDONE Ferdinando	Italia
BILKENT University Design	Turchia	LICEO - Lavori di gruppo classe 3 B	
BONIS	Italia	Italia	
BORRIELLO Domenico	Italia	LICEO - Lavori di gruppo classe 3 C	
BOTTA Aldo	Italia	Italia	
BOURASSIN Michael	Francia	LICEO - Lavori di gruppo classe 4 B	
BOZZAOTRA Claudio	Italia	Italia	
BULNE	Svizzera	LICEO - Lavori di gruppo classe 4 C	
CALICE Mélisa	Francia	Italia	
CAPASSO Giuseppe	Italia	LUCA (Luigi Castellano)	Italia
CAPASSO Valeria	Italia	KRATSCHEMER R. / SCHWARZEN-	
CAPOLONGO Camillo	Italia	BERGER J.	Austria
CARDOSO Jose Antonio	Portogallo	MARCHETIELLO Daniela	Italia
CICONIO P.	Svizzera	MARENOSTRUM Ass. Arte Cult.	
CIOFFI Antonio	Italia	Italia	
CIULLO P.	Svizzera	MARISCOTTI Giovanni	Italia
COPPOLA Isabella	Italia	MARTINA Roberto	Italia
COSTA	Italia	MASI Fernando	Italia
CUCCI Francesco	Italia	MASSARI Antonio	Italia
DALISI Riccardo	Italia	MAUTONE Michele	Italia
DE FILIPPO Francesca	Italia	MIELE Rossana	Italia
DE MITRI Giulio	Italia	MILANO Magda	Italia
DE SIMONE Giovanni J.	Italia	NAPOLITANO Mattia	Italia
DE SIMONE Giovanni	Italia	NATALE F.	Italia
DE SIMONE Vincenzo	Italia	NEIGER Miriam	Israele
DE TORA Gianni	Italia	NOTO Chantal	Francia
DES MAUVAISES Herbes	Francia	PANARO Rosa	Italia
DI CONZA Angiola	Italia	PAPAGNO Floriana	Italia
DI GIULIO Mario	Italia	PASETTO Paolo	Italia
EMBLEMA Salvatore	Italia	PASSANTE N.	Italia
ESPOSITO Francesco	Italia	PICIOCCHI	Italia
EUSTACHIO	Italia	POLICASTRO Felix	Italia
FIERRO Tony	Italia	PRESTA Stefania	Italia

PUGLIESE A.M.	Italia	SPAGNUOLO Osvaldo	Italia
RICCARDI C.	Italia	STOCKHAUSEN Karleinz	Germania
RICCIARDI Giovanni	Italia	STOCKHAUSEN Gerardo	Germania
RICCIARDI Mario	Italia	STRAZZULLO	Italia
ROMERO Diana	Francia	TARALLO	Italia
RUSSO Enrico	Italia	TUDISCO	Italia
SARNATARO Pasquale	Italia	TRECCANI Ernesto	Italia
SARRALIN Pascal	Turchia	VASTARELLI Vittorio	Italia
SCIASCIA FESQUET Livia	Francia	VEISEL Bair	Turchia
SELEN Esen	Turchia	VIGO Edgardo Antonio	Argentina
SERAFINO Cesare	Italia	VIVIANI Roberto	Italia
SINGER Jon	USA	ZEKIRNE Sarikartal	Turchia
SMITH	USA	ZEYNEP Zeren Goktour	Turchia