

a cura di Vito Minoia

I TEATRI DELLE DIVERSITÀ A CARTOCETO

Atti dai primi dieci convegni
(dal 2000 al 2009)

QUADERNI
DEL CONSIGLIO REGIONALE
DELLE MARCHE

postfazione di Emilio Pozzi



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE



*L'ombra delle parole
ispirato a Elegie Duinesi
di Rainer Maria Rilke,
Compagnia Teatro Scalo
Dittaino di Catania,
Teatro del Trionfo di
Cartoceto, ottobre 2005.*

Tutte le foto pubblicate nel presente volume sono di Franco Deriu[®] eccetto le foto a pagina 34, 52, 53 (Cinzia Valletta[®]). La foto di Lambert Zabré a pagina 203 è di Marco Sasia[®] .

Impaginazione e grafica di Isacco Locarno.

a cura di Vito Minoia
postfazione di Emilio Pozzi

I TEATRI

DELLE DIVERSITÀ

A CARTOCETO

Atti dai primi dieci convegni
(dal 2000 al 2009)



QUADERNI DEL CONSIGLIO REGIONALE DELLE MARCHE

Vito Minoia

Insegna Teatro di animazione alla facoltà di Scienze della formazione dell'Università degli studi di Urbino "Carlo Bo". Vive a Cartoceto. Si interessa allo studio dei rapporti tra teatro ed educazione e sviluppa ricerche nel campo del teatro di interazione sociale. Autore e regista, ha fondato nel 1990 a Urbino il Centro teatrale universitario Aenigma. Dirige dal 1996 con Emilio Pozzi la Rivista europea *Catarsi-Teatri delle diversità*. È autore, tra gli altri, dei testi *Se all'università si sperimenta il teatro* (1998), *Recito, dunque so(g)no* (con Emilio Pozzi, 2009), *Mariano Dolci - dialogo sul trasferimento del burattino in educazione* (2009). È vicepresidente dell'Associazione Internazionale del Teatro all'Università. Nel giugno del 2007 riceve al Piccolo Teatro di Milano il Premio nazionale della critica teatrale.

Indice

Presentazione <i>di Vittiriano Solazzi</i> <i>Presidente del Consiglio Regionale delle Marche</i>	10
Introduzione <i>di Vito Minoia</i>	12

IL LABORATORIO DELLE IDEE

I. Teatro specchio delle diversità	18
Moltiplicazioni e addizioni <i>di Piergiorgio Giacchè</i>	19
Avere o non avere l'esperienza del sé <i>di John Schranz</i>	23
Il teatro come via di conoscenza per il cambiamento <i>di Gianni Tibaldi</i>	26
Patiboli, posti e imposture <i>di Piero Ricci</i>	30
Chissà se i pesci piangono	35
Teatro Aenigma di Urbino e Teatro del Sole di Catania	35
II. Teatro e Terapia: sfere d'interesse ed ipotetiche relazioni	36
Carlo Bo, testimone inquieto <i>di Gastone Mosci</i>	37
Un teatro del costringimento <i>di Claudio Meldolesi</i>	42
Terrorismo, babele e silenzio <i>di Andrea Canevaro</i>	47
III. Le strade della formazione per i teatri del disagio	54
Quale identikit per il ruolo dei formatori professionali? <i>di Lamberto Trezzini</i>	55
Le culture delle Comunità non hanno più il senso dell'universale	58

di Sisto Dalla Palma

IV. Identikit dello spettatore nei teatri delle diversità 66

Lo spettatore nel teatro del XX secolo 67

di Marco De Marinis

La funzione del pubblico nel teatro terapeutico 75

di Salvo Pitruzzella

V. Teatri delle diversità e Media 90

Teatri del disagio – superare i vecchi schemi e dare maggiore visibilità 91

di Valeria Ottolenghi

Come deve comportarsi il recensore teatrale 93

di fronte alla diversità? 93

di Claudio Facchinelli

Esercitazioni e stili 96

di Sergio Buttiglieri

VI. Poesia, teatro, diversità I 102

I suoni e il tempo della Torre delle Ore 103

di Luciano Sampaoli

Poesia e musica 110

di Mario Luzi

Parole sull'acqua per Carmelo Bene 114

di Luigi Santoro

Julian Beck nel ricordo 116

di Cathy Marchand

L'alterità incompresa di Pier Paolo Pasolini 118

di Gualtiero De Santi

VII. Poesia, teatro, diversità II 122

Il fiume della poesia 123

di Gianfranco de Bosio

Terapia 146

di Piero Ristagno

VIII. Teatro e Follia 156

Teatro, disagio psichico, antropologia trasformativa 157

di Sergio Piro

Trent'anni di vita tra burattini e pazienti psichici <i>di Mariano Dolci</i>	161
IX. Franco Basaglia, Marco Cavallo e la legge 180	174
La "legge Basaglia": diritti umani e salute mentale <i>di Gianni Tibaldi</i>	175
La luce di dentro: cavalli di luce <i>di Giuliano Scabia</i>	182
L'esperienza del teatro "La Parole" in Burkina <i>di Lambert Zabré</i>	195
X. Immaginazione contro emarginazione nella scena dei reclusi	204
Un "teatro di massa" rimasto generativo <i>di Claudio Meldolesi</i>	205
Claudio Meldolesi, maestro e compagno di strada <i>di Daniele Seragnoli</i>	209
I PRIMI 50 NUMERI DI TEATRI DELLE DIVERSITÀ	
I primi 50 numeri di Teatri Delle Diversità	220
Una rivista sul teatro di interazione sociale (1996-2002) <i>Tesi di Laura Renna</i>	221
Una rivista europea (1996-2009) <i>Tesi di Francesca La Gala</i>	224
Una rosa è una rosa è una rosa è una rosa... <i>di Loredana Perissinotto</i>	231
LE PUBBLICAZIONI DELLE EDIZIONI NUOVE CATARSI	
Cinque volumi in dieci anni	236
Di alcuni teatri delle diversità	237
Teatro e disagio	241
Per uscire dall'invisibile	246
Recito, dunque so(g)no	249
Mariano Dolci. dialogo sul trasferimento del burattino in educazione	253

POSTFAZIONE

Dopo dieci anni, altri traguardi	258
<i>di Emilio Pozzi</i>	

APPENDICE 1

I Luoghi del Convegno	262
Convento di Santa Maria del Soccorso	263
Teatro del Trionfo di Cartoceto	264
La Villa del Balì	266

APPENDICE 2

Teatro Forum	
Un esperimento negli istituti penitenziari marchigiani	270
Scena in scena	271
<i>di Franco Deriu</i>	
A Pesaro, Ancona, Fossombrone, Macerata Feltria esperimenti nel nome di Augusto Boal con il Teatro Aenigma	273
<i>di Roberto Mazzini</i>	
Fotografie di Franco Deriu	286

*Il teatro è una struttura di civiltà,
una delle prime dell'uomo
perché legata al giuoco.*

Claudio Meldolesi



Il teatro come rappresentazione di un mondo conflittuale e antidoto al disagio diffuso che affligge la società globalizzata. È questa la sensazione che ho provato nella lettura dei materiali contenuti in questo libro che costituisce una preziosa testimonianza dell’iniziativa che, nel corso degli anni, si è svolta a Cartoceto. I “diversi” di cui si parla in queste pagine sono i tanti che, per condizioni sociali o fisiche, convenzioni morali o convenienze economiche, la società dell’opulenza considera marginali e “altri” rispetto ad una artificiosa normalità. A ben guardare il tema del confronto con l’altro percorre in maniera drammatica tutta la storia dell’Occidente moderno e ne segna in maniera, a volte tragica, l’affermazione su scala planetaria della sua cultura e del suo modello di vita. Un dissidio culturale che si ripropone oggi, con rinnovata urgenza e inedita forza, nel momento in cui la società, anche quella italiana, con queste tematiche è chiamata quotidianamente a specchiarsi e a confrontarsi. L’alterità che abbiamo di fronte assume di volta in volta l’aspetto dell’immigrato, del diverso, del giovane che si ribella alle convenzioni, del carcerato, dell’anziano solo o emarginato, del precario, del disoccupato.

Proprio questi soggetti, che la logica del produttivismo a tutti i costi obbliga alla marginalità, sono i protagonisti del teatro di Cartoceto.

Il teatro, in questo caso, non è un edificio, ma uno spazio urbano, bello, solidale e accogliente, come ce ne sono tanti nella nostra realtà marchigiana. È un segnale anche questo della capacità dei marchigiani di continuare ad essere coerenti con i valori della storia di questa comunità.

Vittoriano Solazzi

Presidente dell’Assemblea legislativa delle Marche

INTRODUZIONE

di Vito Minoia

Cartoceto, un piccolo paese marchigiano, con non più di seicento abitanti nel centro storico (di fronte agli oltre seimila a Lucrezia, a valle, una delle sue sei frazioni), ricco di 130 mila ulivi è il protagonista di questa pubblicazione. Dov'è Cartoceto e perché ne parliamo ?

Due domande, due risposte.

Dov'è ? In un volume che ne racconta la storia si legge:

Nascosto allo sguardo di chi percorre le arterie del grande traffico, chiuso da colline che lo lasciano spaziare soltanto verso est, verso l'Adriatico si estende il paese di Cartoceto. Adagiato sul pendio di un colle a 225 metri sul livello del mare, circondato da un mare di verde dalle diverse tonalità sulle quali predomina quello argenteo degli ulivi, si trova immerso in un tonificante silenzio che viene rotto soltanto dal rumore cadenzato delle macchine agricole.

Come in tanti altri siti qui sono passati, come conquistatori, Cartaginesi, Greci, Etruschi, Romani, Galli, Piceni, Umbri. E Cartoceto, secolo dopo secolo, è stato, 'in balia or di questo, or di quello', sopravvivendo anche alla peste, e salvando il castello e il convento degli Agostiniani.

Un paese, come altri delle Marche, da scoprire.

Perché ne parliamo ? Perché in questo luogo, a misura d'uomo, ha fissato la sua sede la Rivista europea *Teatri delle diversità*. Si sono ritrovate qui, certamente con sinergico entusiasmo, le volontà di chi vuol ridar vita al proprio teatro, luogo deputato alla cultura e agli incontri umani, e di chi crede, di poter offrire fertile linfa, in una visione socialmente utile, alla più antica e poetica forma di comunicazione, verbale e gestuale, scoprendo i valori dell'*altro*.

Lontani dalle tentazioni delle grandi città, che privilegiano l'ef-

fimero e gli egoismi, siamo stati mossi dalla convinzione che qui possono nascere discorsi pacati e concreti.

In questo incontro con Cartoceto, dieci anni fa, siamo scesi in campo per una scommessa: partire da un piccolo paese, quasi sconosciuto, se non fosse per la fama dei suoi frantoi e del suo olio, e richiamare l'attenzione su problemi di grande spessore, attraverso la voce di coloro che aspirano, anche con la voce del teatro, a conquistare dignità e parità.

Il termine 'teatro' qui fa subito pensare ad un edificio - sul quale abbiamo voluto richiamare l'attenzione in copertina - uno dei tre luoghi abitualmente utilizzati per il convegno di ottobre (gli altri due sono il Convento dei padri agostiniani di Santa Maria del Soccorso e la Villa del Balì a soli due chilometri da Cartoceto ma già sotto il territorio comunale di Saltara).

Si tratta di uno spazio costruito nei primi decenni del '700, ricavato da un salone che serviva per il deposito delle olive, dotato di 37 palchi e di un sipario del faentino Romolo Liverani, in condizioni di inagibilità ed avanzato degrado, in attesa di restauro da almeno 60 anni. Qui le suggestioni offerte dalla cornice dei luoghi hanno fatto da sfondo a meditazioni e confronti con spirito sereno.

Teatri delle diversità, oggi a cura dell'associazione culturale Aenigma, già edita dal 1996 al '98 dalla Cooperativa sociale Magma di Pesaro e dal '99 al 2008 dalla associazione Nuove Catarsi (marchio ereditato dal nuovo editore per le pubblicazioni) è una rivista trimestrale che affronta molte questioni con taglio problematico e attraverso riflessioni teoriche: informa sulle iniziative che vedono protagonista il teatro nelle realtà sociali 'marginali' mediante la pubblicazione di testimonianze o esperienze e l'opportunità di confronto tra differenti scuole di pensiero. Il profilo strutturale della pubblicazione, senza perdere di vista la centralità delle analisi sul teatro, è costituito da

saggi, testimonianze, interviste, rubriche informative che tendono a costruire un forum, un luogo virtuale di apertura e scambio, cercando di evitare quelle forme di ghetizzazione che generano ‘sistemi chiusi’. Dal 2000 sono stati dibattuti nel convegno annuale di Cartoceto i seguenti temi, che trovano riscontro nei testi selezionati per questa pubblicazione: *Teatro specchio delle diversità* (2000); *Teatro e terapia: sfere di interesse ed ipotetiche relazioni* (2001); *Le strade della formazione per i teatri del disagio* (2002); *Identikit dello spettatore nei teatri delle diversità* (2003); *Teatri delle diversità e Media* (2004); *Poesia, teatro, diversità* (2005 e 2006); *Teatro e follia* (2007); *Franco Basaglia, Marco Cavallo e la legge 180* (2008); *Immaginazione contro emarginazione nella scena dei reclusi* (2009).

Giunti al traguardo del numero cinquanta nell'estate 2009, abbiamo voluto qui dare spazio alle analisi di due significativi studi di tesi di laurea sulla rivista (alle Università di Ferrara e Milano) e ad un contributo di Loredana Perissinotto, storica del teatro, assidua frequentatrice degli incontri autunnali. Il lettore troverà anche la presentazione dei cinque volumi finora pubblicati dalle Edizioni Nuove Catarsi e, in appendice, alcune pagine di diario di Roberto Mazzini e le preziose foto di Franco Deriu (al quale va un particolare ringraziamento per la passione con la quale documenta i vari eventi) su un singolare esperimento di *Teatro Forum* negli istituti penitenziari marchigiani.

Importante, inoltre, è stato - negli ultimi dieci anni - l'impulso dato, anche dai convegni di Cartoceto, alle iniziative di studio universitario ideate con Emilio Pozzi e tradotte nell'istituzione di specifici corsi monotematici alle Facoltà di Sociologia e di Scienze della Formazione dell'Università degli studi di Urbino "Carlo Bo", per gli insegnamenti di Storia del teatro e dello spettacolo e di Teatro di animazione. Nell'Ateneo urbinato hanno avuto spazio anche le preziose sperimentazioni del Teatro Universitario Aenigma: da quelle in carcere o dedicate a Danilo Dolci e Paolo Volponi, documentate in questo volume, a quelle attive

da quindici anni a Casinina di Auditore nel Centro Socio Educativo Riabilitativo “Margherita” o per i Servizi di Sollievo nel campo della salute mentale a Fano e Fossombrone, fino alla recente istituzione, proprio a Cartoceto, del progetto di Scuola sperimentale di teatro di animazione sociale patrocinato dalla Facoltà di Scienze della Formazione e dall’Unione Internazionale della Marionetta.

Il livello internazionale delle iniziative a Cartoceto è stato esaltato anche dallo svolgimento di una sessione del Sesto Congresso Mondiale di Teatro Universitario (Urbino 21-27 luglio 2006, con una tavola rotonda dedicata al “Teatro sociale in Italia”) organizzata proprio nel Teatro del Trionfo. Ancora vivo è il ricordo delle suggestioni offerte dall’inaugurale canto propiziatorio del regista iracheno Kassim Bayatly sulla storia di una donna beduina che genera un bambino di padre ignoto durante la guerra e chiede aiuto al cielo per suo figlio: non è preoccupata per il bambino ma per tutta la generazione di quei giovani che sembrano “cammelli senza cammellieri”.

Ma l’immagine che rimane più impressa nella mia memoria è quella del regista Lambert Zabré, che, giunto dal Paese più povero del mondo, il Burkina Faso (“paese degli uomini integri”, riprendo le sue parole), ci ha raccontato come, con grande dignità, in Africa, la Compagnia “La Parole” opera con il *Teatro Forum* per la sensibilizzazione e l’educazione delle popolazioni. Il suo intervento è nella sezione relativa alla nona edizione del convegno.

IL LABORATORIO DELLE IDEE

I. Teatro specchio delle diversità

(Prima edizione del convegno, 14-15 ottobre 2000)

Al primo convegno di Cartoceto partecipano oltre cento operatori, studiosi, studenti provenienti dall'intero territorio nazionale e dall'estero (Malta, Germania, Grecia, Giappone). La rivista *Teatri delle diversità*, fondata nel 1996 e giunta al suo quindicesimo numero, dà appuntamento ai suoi lettori, collaboratori ed estimatori ma anche ad adolescenti e giovani studenti universitari con la presentazione dello spettacolo "Chissà se i pesci piangono" replicato prima a Cartoceto e poi al Teatro Raffaello Sanzio di Urbino per le scuole superiori. Piergiorgio Giacché, John Schranz, Piero Ricci, Gianni Tibaldi, tutti componenti del Comitato scientifico della rivista, accolgono l'invito ad offrire alcune suggestioni intorno alle specificità del lavoro culturale della pubblicazione.

MOLTIPLICAZIONI E ADDIZIONI

di Piergiorgio Giacchè¹

C'è una storia tutta recente, una breve ma intensa storia, che ha rapidamente combinato e poi confuso due cose che sono nate distinte e che sarebbe bene mantenere tali: la diversità del teatro e il teatro dei diversi.

Una rivista come *Catarsi*² si dovrebbe proporre di alimentare entrambe queste tematiche, anche di farle dialogare, ma dovrebbe stare più attenta possibile a non mescolarle o peggio ridurle a una cosa sola. L'alterità è un concetto unico ma è anche una realtà appunto "altra" e dunque prima di tutto varia e inconciliabile: non si può conciliare con il noi, ma nemmeno accomunare ogni diversità nella montagna di un'unica grande alterità. Non si può fare l'addizione delle alterità, semmai si può praticare una sorta di moltiplicazione delle diversità, proprio come ha fatto, nella sua breve e recente storia un certo teatro e una parte della cultura teatrale. Quello che sì, si può ricapitolare facendo i nomi dei soliti grandi maestri e delle solite straordinarie eccezioni (da Grotowski al *Living Theatre*, tanto per fare i nomi che stanno forse alle origini), ma che riguarda tutto "quel" teatro che appunto ha fatto della sua "differenza" una orgogliosa definizione.

C'è allora una storia che celebra la progressiva conquista - da parte dell'arte teatrale e della sua "diversità" - della diversità sociale e culturale verso la quale produce una serie ininterrotta di interventi, iniziative, manifestazioni, denunce. È una storia che vede il teatro ("quel" teatro, ovviamente) immergersi senza paura nelle più lontane

1 Docente di Antropologia teatrale all'Università di Perugia.

2 Fino al numero 12 della rivista (dicembre 1999) è stato privilegiato nel nome della testata il termine *Catarsi*, divenuto dal numero 13/14 un logo che sottosta al concetto divenuto principale di *Teatro delle diversità* (nota del curatore).

e se si vuole più bisognose o mute alterità: le fa diventare parlanti e visibili, ne aiuta la presa di coscienza e di contatto, ma appunto perché (e finché) non mischia la sua diversità con le diversità che coinvolge e converte.

Questa storia, se vogliamo farla cominciare alla solita fine dei soliti anni Sessanta, è ad esempio la storia della nascente “animazione” - molto diversa dalla attuale animazione teatrale come servizio. Un momento in cui il teatro viveva un tale stato di salute e una tale sicurezza, da potersi permettere di occuparsi del sociale, senza rischiare di contaminarsi o di integrarsi. Così Scabia andava dentro in manicomi o nei casolari di campagna, ed altri potevano organizzare manifestazioni di quartiere o resuscitare feste di paese, senza correre il rischio di applicare il teatro al sociale, di giustificare l’arte scenica per le sue funzioni culturali o per le sue virtù terapeutiche.

No, il primo incontro e la prima esplorazione delle realtà dimenticate, disperate e diverse, corrispondeva a un teatro in piena che aveva già da tempo rotto i suoi argini: a una cultura teatrale che aveva già abbattuto la quarta parete, superato gli happening, sfidato la dramaturgia attraverso il teatro dell’assurdo, rinunciato alla parola, eccetera eccetera.

Certo, nelle “alterità” del sociale, il teatro cercava anche parentele e sfide, non si disponeva al suo servizio, ma soltanto alla sua scoperta. Semmai, era quello un modo per ricordare a se stesso (e quindi anche agli altri) che l’attore e l’artista nasce e vive comunque come diverso, che il teatro in tutta la sua storia è stato sempre il mondo dei diversi e degli stigmatizzati: è sempre stato il regno dei mostri, anzi l’unico regno o modo in cui la parola “mostro” poteva farsi leggere alla lettera come una variante brutale di “meraviglia”, e diventare persino positiva.

In questo senso allora da sempre il teatro riscatta le altre diversità attraverso la propria, ma non perché le riassume in sé, ma più

semplicemente e però simbolicamente com'è suo diritto e dovere, le “rappresenta”.

Tutta la fase dei gruppi e dei maestri degli anni Settanta e Ottanta è stata una continua scoperta ed espansione di una diversità - quella del teatro - verso e sopra le altre diversità etniche o sociali o culturali che siano. Per più di un decennio il teatro ha contattato le altre alterità, preoccupandosi però soltanto o soprattutto di “moltiplicare” la propria: l'attore e la sua follia, la sua libertà, la sua infinita varietà di proposte e di dubbi, di provocazioni assurde e di esposizioni gratuite...

Dal miracolo teatrale della moltiplicazione si è passati da tempo alla semplice politica dell'addizione, cioè ad una fase in cui la combinazione o l'alleanza fra le varie diversità sembra essere il destino (scelto) e la funzione (assegnata) del teatro tout cour. Una rivista come questa, che appunto si occupa da vicino, e perfino da dentro, del “teatro degli altri”, non può non avvertire che siamo arrivati a un punto in cui si dà con estrema disinvoltura dignità artistica a tutti i diversi e dignità politica a tutti i teatri. Fin troppo rapidamente (e davvero troppo facilmente) si è vinto e si è convinto tutti: la diversità del teatro rischia però di smarrirsi nel mare delle diversità verso le quali ha guadagnato credibilità e spazi.

Il punto è che, per motivi tutt'affatto diversi da quelli del teatro e della sua moltiplicazione, la diversità (e dentro di essa anche quella del teatro) è diventata o almeno è stata dichiarata “valore”, perdendo così il suo aspetto mostruoso ma anche il suo dis-valore critico di imprevedibile e insolubile “alterità”.

Oggi, almeno a parole, tutti riconoscono che siamo “tutti uguali”, quando invece il teatro intendeva dimostrarne al contrario che si è “tutti diversi”. Si potrebbe anche dire che oggi, nel supermarket che ci contiene e che ci rappresenta, siamo tutti diversi, e dunque partecipiamo festosi al mare delle differenze omologate che rendono

meraviglioso (o mostruoso) il mercato in cui siamo collocati come oggetti e siamo invitati a comprare come soggetti.

In altri termini, qualunque sia l'equazione che si sceglie, l'alterità che non si moltiplica ma si addiziona non provoca né traumi né cambiamenti, ma nemmeno "spettacoli" che provochino vere emozioni o finte (cioè teatrali) rivoluzioni. L'alterità, cioè non è più una sfida invincibile, un mistero insolubile, una distanza incolmabile, ma è invece quella l'alterità che il teatro evoca e di cui la cultura ha davvero bisogno: la "ricchezza" delle diversità ovvero la "tolleranza" verso il diverso, possono essere slogan o persino scelte politiche, ma non costituiscono né verità né finzioni, non sono utili né alla coscienza né all'immaginazione.

Ecco che allora la diversità del teatro deve tornare a sovrapporsi e persino a contrapporsi alla normalizzazione delle alterità, se non altro per salvare se stessa: mentre da un diverso comportamento sdrammatizzante e rassicurante, i diversi e gli emarginati hanno infatti pur sempre qualcosa da guadagnare, foss'anche un comportamento meno aggressivo o un trattamento meno emarginante (ancorché ipocrita), il teatro e la sua arte non ha interesse a rendersi strumento e infermiere di questa operazione sociale e politica, se non altro perché - pure se sembra paradossale - fra tutte le diversità, la più handicappata e fragile, la più minacciata e sensibile è senz'altro la sua.

AVERE O NON AVERE L'ESPERIENZA DEL SÉ

di John Schranz³

Agli inizi del XX secolo, era la morte del corpo (a milioni, come bestiame) ad aver spinto i maestri pedagoghi a ricercare come, col lavoro sul corpo dell'attore, ridare dignità al corpo, quella dignità putrefatta nel fango delle trincee, annegata nei bagni di sangue delle rivoluzioni e dei loro strascichi. Oggi, quella morte sembra una cosa del passato... si spera fermamente... si crede... che non tornerà mai più. Le tragedie e le miserie che i maestri pedagoghi riscontravano, oggi non le si riscontra più, in “quest'albergo di lusso mediocre chiamato Europa”, come Eugenio Barba lo etichetta il nostro continente. Quindi... che senso potrebbe avere far teatro, oggi?

Ma la morte è pluriforme; e quella che ci troviamo a guardar in faccia oggi, pur diversissima d'aspetto, è ugualmente letale - la morte del corpomente... quella del Corpo Sociale. È molto più subdola, ed è parimenti terribile, se è vero che il marchio dell'essere umano sia quello del suo essere un essere sociale che riflette sul proprio agire.

[...]

Non poter fare ciò che si vuol fare è un'erosione di libertà.

Non sapere cosa si vuole è peggio.

Non essere capaci di formulare idee abbastanza chiare da poter gestirsi la propria vita è ancor peggio.

Non essere educati e aiutati a formulare idee abbastanza chiare da poter gestirsi la propria vita è, per di più, un'infrazione dei diritti più fondamentali dell'uomo.

Non rendersi conto di non essere in grado di formulare le proprie idee per gestirsi la vita, è terribile.

Essere manipolati in modo da nemmeno rendersi conto di non sapere cosa si vuole e in modo da diventare incapaci di avvertire tale

3 Docente di Teoria del teatro all'Università di Malta.

manipolazione, è perverso.

Porta alla negazione totale di ciò che contrassegna l'Essere Umano - la riflessione creativa.

Negare la riflessione creativa significa negare la possibilità d'avere la vera esperienza del Sé e la possibilità di parlare di quell'esperienza. La riflessione creativa è "il ricorso all'auto conoscenza come modello per capire gli altri." Il Sé è la metafora che sta "al cuore della rete di metafore attraverso cui riconosciamo il mondo e interagiamo con esso, [...] quella più centrale e cospicua, a disposizione di tutti gli esseri umani". Queste frasi costituiscono il perno di *Dove Gli Angeli Esitano* di Gregory Bateson e Mary Catherine Bateson. Sono collocate al centro del capitolo chiave: *A che Serve La Metafora?*

L'autocoscienza, l'esperienza del sé, il poter parlarne - è la metafora che sta al cuore della nostra conoscenza degli altri e del mondo. È attraverso quella metafora che interagiamo con gli altri e con il mondo. Si può quindi immaginare quanto possano essere gravi le conseguenze di una mancanza e di una confusione al livello di quella conoscenza, quell'esperienza, quella metafora centrale e cospicua.

Significa non poter rapportarsi agli altri e al mondo, non poter riconoscerli, interagire con essi. Significa solo fingere di rapportarsi agli altri e al mondo, fingere di riconoscerli, di interagire con essi. Fingere. Nella peggiore accezione della parola.

L'informazione è sinonimo del notare una differenza, dice Bateson; l'informazione può essere definita come una differenza che produce differenza. Non poter riconoscere, interagire con, o rapportarsi a, gli altri ed il mondo, fingere tutto questo, significa non poter percepire le differenze che producono differenza, non poter accedere a informazione, non poter essere informati. Significa e segnala la stasi, la morte in vita. La morte è pluriforme, come la mancanza.

Grotowski (*Tu es le fils de quelqu'un*, Firenze 1986) chiede: "Questa vita che vivete, vi basta? Siete felici di essa? Siete soddisfatti di questa vita che vi circonda? No, questa vita non è sufficiente. Allora si fa

qualcosa, si propone qualcosa, si realizza qualcosa che è la risposta a una mancanza. Non è solo la mancanza nell'immagine della società, ma la mancanza nella mia maniera di vivere la vita.”

Grotowski mette in rilievo una mancanza non manifesta, di cui, sembra insistere, ciascuno di noi sa di essere afflitto, però poi - ciascuno di noi fa tutto il suo possibile perché gli altri non se ne rendano conto. È una mancanza che ciascuno di noi rileva non in confronto agli altri, ma in rapporto ai potenziali che sente di saper di avere. È una mancanza che non categorizza in un gruppo minoritario le persone affette. Al contrario, sembra dire Grotowski, tutti noi ne siamo affetti... e il far teatro, il lavoro sulle azioni, sulle intenzioni, sulla rapportualità, sull'alterità, è veicolo eccellente per raddrizzare ciò che ci è tanto necessario raddrizzare nel nostro modo di vivere la vita.

IL TEATRO COME VIA DI CONOSCENZA PER IL CAMBIAMENTO

di Gianni Tibaldi⁴

L'incontro fra teatro e problemi mondiali avviene sul terreno della fenomenologia dell'arte.

Il teatro, infatti, in quanto forma di espressione artistica, si rivela una via particolarmente adatta per la conoscenza e la presentazione delle realtà complesse.

Ma se appare evidente il ruolo del teatro come via di presentazione, merita invece una particolare attenzione il suo ruolo come "via di conoscenza".

Per comprendere tale ruolo è utile, innanzitutto, accostare il teatro ai concetti di *sistema* e di *informazione*.

Il sistema indica un complesso, una raccolta di elementi, tenuti insieme in una sorta di "abbraccio". Gli elementi che compongono il sistema, infatti, pur mantenendo la propria individualità, sono mutualmente dipendenti, così che il comportamento o la stessa presenza dell'uno influenza il comportamento e la presenza di tutti gli altri e ne è, a sua volta, influenzato.

Ne deriva che l'ingresso o l'uscita dal sistema di un solo elemento ne altera sostanzialmente la struttura ed il funzionamento.

L'abbraccio sistemico spiega anche il suo carattere dinamico e, quindi, le ragioni che lo rendono fonte di energia per l'insieme e per i singoli componenti.

Appare evidente, da queste poche indicazioni, come il fenomeno teatrale in ogni suo aspetto rappresenti una forma emblematica di sistema. [...]

4 Docente di Psicologia della personalità all'Università di Padova. Rappresentante dello Stato Italiano nel Gruppo di lavoro "Mentally Ill/Mental Health" della "United Nations Commission for Human Rights".

Le connessioni con il termine *informazione* si manifestano altrettanto ricche, precise ed evidenti.

Informare significa “mettere in forma” o “dare forma” e il teatro si potrebbe dire che “informa sulla vita”.

Il suo carattere consiste, infatti, nel trasfigurare la “materia” dell’*azione vitale* nella “forma” della rappresentazione drammatica.

Per questo il teatro sembra dunque particolarmente adatto per far conoscere realtà complesse quali sono i problemi mondiali dello sviluppo e del cambiamento sociale. Tali problemi, in realtà, condividono con il teatro la definizione di “drammatizzazione partecipativa”.

Si può così affermare che la società in trasformazione, prendendo coscienza di sé attraverso la rappresentazione drammatica, conosce i propri significati profondi.

La crisi del nostro tempo consiste nella difficoltà di tradurre in realtà concrete i progetti di riforma delle strutture concettuali, politiche e istituzionali.

Attualmente la governance della comunità internazionale è dominata da una forma di schizofrenia collettiva: un cervello *sinistro* preoccupato di rispettare i modelli accademici e i programmi amministrativi ed un cervello *destro* preoccupato di compiacere un’opinione pubblica avida di azioni significative (perfino sensazionali).

Occorre, quindi, trovare il medium più appropriato per superare questo conflitto. [...]

Nell’analisi che stiamo elaborando ci può aiutare il confronto fra il teatro ed il WEB, strumento avanzato dell’informazione che, se impiegato in modo creativo, è utile per avvicinare la conoscenza delle realtà complesse. Se si paragona, infatti, la navigazione in WEB con la rappresentazione teatrale si può constatare che in entrambi i fenomeni operano le categorie fondamentali della conoscenza:

- il pensiero, che favorisce le connessioni logiche fra sito e sito,

come fra scena e scena;

- l'intuizione, che cerca un modo di esplorare la realtà diverso dall'usuale;
- l'emozione, che può determinare modelli di conoscenza influenzati dall'estetica del sito (o della rappresentazione), da risposte affettive (per esempio di simpatia/ripugnanza) o da un feeling particolare per un sito (o un attore);
- la sensazione, che aiuta la conoscenza specialmente in coloro che sono "intrigati" da nuove animazioni (nel WEB) o da scenografie sensazionali (nel teatro).

La navigazione in WEB allude anche ad un'arte per muoversi attraverso i modelli con cui il mondo può essere percepito per essere organizzato e riorganizzato ad ogni istante.

Ma ogni modello può facilmente diventare una trappola da cui è più difficile uscire per andare da un'altra parte: i modelli conoscitivi possono mutarsi inaspettatamente in "specchi" e in "droghe".

Il concetto contemporaneo di interdisciplinarietà o intersettorialità, ben espresso dallo stile della navigazione in WEB, indica il muoversi fra modelli o strutture concettuali piuttosto che all'interno di essi. [...]

Se concepiamo, allora, la struttura del testo teatrale e le sue tecniche di rappresentazione (regia, scenografia, recitazione, etc.) come "modelli conoscitivi agiti", dove si incrociano in forma non lineare concetti, espressioni, messaggi e simboli, l'analogia tra teatro e WEB appare ancora più chiara.

Il teatro ha la possibilità, soprattutto, di rappresentare drammaticamente il cambiamento sociale positivo.

Alla ricerca di metafore guida utili a favorire la governance mondiale ci suggerisce di sostituire, infatti, al termine "istituzione costruttiva" quello di "immaginazione" o di "rappresentazione costruttiva". [...]

La vita dell'umanità è, in realtà, una "pubblica rappresentazione"

e i suoi sogni sono “sceneggiati”, cioè proiezioni di fantasie e desideri sulla scena del mondo (e del teatro).

I momenti di grande trasformazione sociale che risultano dalla identificazione del popolo in un dramma che si sta svolgendo (si pensi al crollo del muro di Berlino, alle vicende del Kosovo, etc.) possono essere intesi come momenti di rappresentazione partecipativa.

L'estetica del dramma e il livello e il tipo di partecipazione che viene suscitato e focalizzato consentono di renderli virtualmente presenti.

Jacques Attali, presidente della “Banca Europea per la Ricostruzione e lo Sviluppo”, ritiene che il “criterio di verità” nella società permeata dai mass-media del futuro sarà estetica se non addirittura seduttiva.

Ma anche gli eventi della vita democratica possono essere intesi come momenti di rappresentazione partecipativa. [...]

L'intero tema del potere, fra l'altro, può essere collocato al centro del ruolo della rappresentazione teatrale come “via di conoscenza”.

L'illusione del potere, infatti, indica che il potere non è altro se non l'immagine di sé che il potere stesso ha creato e che chi non ha potere accetta come se fosse realtà.

Intendere il potere come un gioco significa riconoscere che il potere è una costruzione, una “fiction” e che le regole del gioco sono finzioni. Anche se c'è molta gente che prende sul serio quel gioco.

La retorica del bipolarismo, per esempio, ha portato a ritenere reale l'esistenza illusoria di due poli. [...]

Ma come gli attori che si oppongono nel dramma trasformano il sistema attraverso la rimodellazione del contesto, indifferenti ad assumere il ruolo di vincitori o vinti perché il loro obiettivo è più vasto, le opportunità di interazione fra oppositori apparenti nell'arena politica possono essere correttamente usate per una trasformazione sociale anziché per inibire questa trasformazione.

PATIBOLI, POSTI E IMPOSTURE

di Piero Ricci⁵

Far finta di non parlare di teatro - questo è stato il discorso di Tibaldi - è il massimo della finzione teatrale: ha preso di traverso l'oggetto di questa nostra tavola rotonda costringendo anche me ad entrare di sbieco, attraverso il passaggio - *parodos* - che egli ci ha aperto.

Avevo pensato di parlare dello "spettacolo del dolore", ma preferisco più semplicemente invitarvi a visitare la chiesa qui accanto, che, come ogni chiesa della Controriforma, fa spettacolo del dolore e della morte: potrete ammirare così un crocifisso ligneo di colore cadaverico che piega la testa sulla piaga del costato, in una postura che aggiunge alla crocifissione l'impiccagione: Cristo e Giuda in un solo simulacro. Ricordo come il patibolo fosse nel passato il luogo teatrale dove il sovrano rendeva manifesto - dal latino *patere*, mostrare - il potere di vita e di morte. Le modalità di esecuzione dei condannati che gli stati ancor oggi usano hanno il medesimo scopo: mostrare la morte. Non siamo usciti dalla civiltà dei patiboli.

Potrete ammirare anche una pala con le anime purganti, grigliate a fuoco vivo - *ames flambées* - mentre in aria volteggiano santi allegri in appetente attesa. C'è anche un quadro che racconta la storia surrealistica di una donna che "mandando al diavolo" un figlioletto troppo vivace, vede apparire Satanasso in persona che vuol portarle via il bambino. Arriva così una Madonna armata di manganello da squadraccia fascista che scaccia il mostro, raffigurato con sembiante in parte antropomorfo e in parte caprino: in duemila anni il tragico capro si trasforma in un mostriciattolo comico e grottesco, sessualmente ambiguo, un tantino pedofilo. Vi invito anche ad osservare la pala della "Madonna della cintura". La Madonna se ne sta in alto con

5 Docente di Linguistica generale all'Università di Siena e segretario del Centro internazionale di Semiotica e linguistica dell'Università di Urbino.

due cinture in mano, poco più in basso Agostino, e poi Monica e poi Giovanni da san Facondo. Dal basso sono tese le braccia di un tale che sta affogando, il resto del corpo è fuori dal quadro, fuori scena. I santi guardano sereni, tra loro dicendo, affoga, non affoga, affoga, non affoga... Lo spettacolo che da sempre più attrae è il punto di morte.

Per far spettacolo del dolore, dunque, niente potremmo aggiungere a quanto la Controriforma ci ha insegnato. E tuttavia il luogo in cui ci troviamo parla anche di altro: il convento è stato fondato come sosta dei pellegrini da un monaco nomade; ed è un soggetto nomade che sempre più emerge nella cultura post-moderna, come in modo esemplare scrivono le teoriche del femminismo - penso a Rosi Braidotti. Seguendo questo soggetto nomade, mosso da un'economia del desiderio, la nostra ricerca può delineare i siti teatrali; sono i luoghi in cui agiscono soggetti senza madre-patria, luoghi marginali del femminile, corpi abietti da velare o corpi splendenti da denudare, ma ancora indegni di toccare il sacro. E poi i forestieri, da classificare secondo credo religioso oppure secondo la loro capacità lavorativa. Ancora i malati, non tanto collocati ai margini perché tali, ma perché non gli si permette di essere malati, curati a forza in tempo reale. E ancora i bambini per i quali tutto è anticipato: l'obbligo scolastico e il rientro a scuola dopo una malattia, annullato il periodo improduttivo della convalescenza, gli ozi dell'adolescenza.

Ora una società "umanitaria" per tutti i nomadi propone dispositivi di controllo e rapide integrazioni. Si riduce così quella imprevedibilità, di cui parlava Tibaldi, che colloca il teatro nell'ordine dell'alchimia e della cucina. In queste pratiche simboliche ad ogni ripetizione, ad ogni replica, si produce un nuovo senso: una fortuita congiunzione astrale può produrre l'oro. Ora in cucina ci sono due modi per integrare le cose: la macedonia e la maionese. La prima è tanto migliore quando riesco a creare un'armonia o una dissonanza dei sapori esaltando le differenze; la maionese tanto più vale quanto più l'emulsione elimina ogni differenza. Esempio è il paradosso dell'integrazione

degli zingari: la coscienza ambientalista ha ottenuto che il pastore a cui i lupi rubano gli agnelli sia indennizzato e nessuno pensa di addomesticare i lupi per farne dei cani; la falsa coscienza chiede che Rom e Sinti siano confinati in un condominio di periferia e i loro figli mandati a studiare il Risorgimento italiano. Qualcuno obietterà che gli zingari rubano, ora se rubano si dia un indennizzo al derubato: forse gli zingari non meritano lo stesso trattamento dei lupi?

Il pensiero nomade conduce così ad un'idea dei teatri delle diversità come indefiniti da una filosofia del molteplice. Ci aiuta per questo a riflettere sull'uso che la cultura occidentale ha fatto della metafora teatrale. L'immagine di "*teatrum mundi*" ha attraversato la cultura occidentale dal Medioevo al Decadentismo sino a divenire modello per la ricerca sociologica. Tale modello oggi acquista capacità descrittiva quando non tanto insiste sulla cosiddetta realtà ma coglie il carattere illusorio del gioco sociale: *in luso*, in gioco. Il che ci suggerisce intanto cosa il teatro delle diversità non è: non è un teatro di/per diversi; già l'Ottocento ha usato "la mostra dei mostri" come trovo del tutto grottesche le "Olimpiadi per portatori di handicap". Si tratta invece di cogliere la forza eversiva del "corpo senza organi" pensato da Deleuze o ricorrere al gioco letterario di due scrittrici: *L'alluce P* della giapponese Rieko Matsuura e *Geek Love* dell'americana Catherine Dunn. Queste letture così post-moderne riconducono del resto alle origini greche del teatro dove tutto potrebbe giocarsi in una deriva tra il senso abietto di catharsis (spurgo di liquidi corporei) e, per cambio di lettera, la ricerca di un improbabile approdo, catarsis.

La pietà tragica su cui insisteva il teatro greco è stata tradotta poi in cristiana compassione e ancora in socialdemocratica solidarietà. Né l'una né l'altra possono essere i messaggi del teatro delle diversità: ovvero nessun contenuto è peculiare ad esso se non passa attraverso il velo della seduzione, intesa come strategie e tattiche per distrarre, fuorviare. Ancora per distrazione da se stessa la seduzione scivola nella sedizione, con cui separarsi e aprire crepe in un sistema di

produzioni discorsive su cui si costruisce il più raffinato dei sistemi di controllo, ovvero il biopotere. È per questo che il teatro va scisso da ogni idea terapeutica.

Vorrei prendere la parola “sito” già usata da Tibaldi. In greco indicava i posti dove ammassare il grano, la lingua latina aggiungeva l’idea di muffa e di malattia: in cucina la malattia dà valore alle cose; muffe e decomposizioni danno sapore e sentore a vini e formaggi. Il teatro è un sito dove ci si ammala nella vertigine della seduzione, nel movimento impreveduto della sedizione, nella molteplicità dei flussi.

Il teatro non ha più il luogo del Principe, ma oggi sposta i soggetti su più piani. Nel cortile del carcere di Arezzo Gianfranco Pedullà mette in scena una sorta di riscrittura del *Don Chisciotte*: ero tra gli spettatori, ma sapevo di essere a mia volta guardato dai carcerati che stavano dietro le sbarre delle finestre. C’era una triangolazione di sguardi; il triangolo complica l’idea riduttiva di comunicazione: implica un *terzo*, va oltre il binarismo di malato-sano, donna-uomo, zero-uno. Porre il terzo tra l’io e il tu è giocare con il morto. Nel cortile del carcere si era creato un posto a piani molteplici, un posto per l’impostura. Un sito su diverse scene: è questa l’unica molteplicità che oso immaginare.



Chissà se i pesci piangono
Teatro Aenigma e Teatro del Sole.



Giuliana Mencarini in
Chissà se i pesci piangono

Uno spettacolo per ricordare Danilo Dolci inaugura i convegni di Cartoceto.

CHISSÀ SE I PESCI PIANGONO

TEATRO AENIGMA DI URBINO E TEATRO DEL SOLE DI CATANIA

Con *Maria Ali, Rosario Anastasio, Marcello Camilli, Nunzio Cocuzza, Antonino D'Urso, Romina Mascioli, Giuliana Mencarini, Giuseppa Piazza, Paolo Polverini, Monica Santoro, Pietro Scuderi, Laura Virgili.*

Interprete *L.I.S. Francesca Daniela Bella.*

Costumi *Rosanna Prassi.*

Direzione artistica *Teatro del Sole Antonino D'urso.*

Regia *Monica Felloni, Vito Minoia, Giuseppe Ristagno*

Al centro della sperimentazione la parola detta, in tutta la sua autenticità poetica, ma anche il gesto, codificato nel Linguaggio Italiano dei Segni, o 'stratificato' in ogni parola.

Occorre restituire alle parole e ai gesti le funzioni che hanno nei sogni, nella strutturazione di un 'linguaggio puro', la cui efficacia magica e integrale possa fare riferimento anche a risorse dimenticate, leggi eterne del teatro, ma anche "di ogni poesia e di ogni linguaggio vitale" (come affermava Antonin Artaud ne Il Teatro e il suo doppio).

Danilo Dolci, con la meraviglia di ogni bambino, da attento 'ascoltatore' dell'*unicità* ed *irripetibilità* delle forze naturali suggerisce un "*palpitare di nessi*" che accompagnano l'individuazione di ogni forma ed invitano subito a cercarne un'altra.

da "Poema Umano"

*" Sono uguali due rondini
se non sei rondine:
due occhi uguali non esistono.*

*Due alberi uguali non esistono,
fiori uguali, due petali
due canti uguali, due toni.*

*Due albe uguali non esistono,
tramonti uguali, due stelle,
ore uguali, attimi."*

—

*La sete è secca, brucia
l'acqua non chiesta, affoga*

*l'acqua è per la sete
la sete è per l'acqua*

*ognuno è acqua,
ognuno è sete*

—

*Se l'occhio non si esercita,
non vede,*

*se la pelle non tocca,
non sa,*

*se l'uomo non immagina,
si spegne.*

Danilo Dolci

II. Teatro e Terapia: sfere d'interesse

ed ipotetiche relazioni

(Seconda edizione del convegno, 20-21 ottobre 2001)

Nel 2001 il panorama delle esperienze europee si arricchisce grazie al significativo contributo del Professor Greg Giesekam dell'Università di Glasgow che illustra le specificità del Community Theatre di tradizione anglosassone. In altra direzione a partire da una più approfondita conoscenza del "Teatro Integrato" in Italia, in una partecipata tavola rotonda conclusiva, saranno posti alcuni distinguo sul rapporto tra teatro e terapia individuando le loro sfere d'interesse e le ipotetiche relazioni. Da questa edizione viene sarà attivato un lavoro di formazione coinvolgendo alcuni tra i professionisti che maggiormente hanno sperimentato nei settori dell'handicap fisico e psichico (Enzo Toma, Alessandra Panelli, Gabriele Boccacini, Massimo Ranieri, Piero Ristagno). Nelle pagine seguenti riportiamo alcune significative suggestioni teoriche offerteci da Claudio Meldolesi riprendendo il pensiero di Copeau. Ma il 21 luglio era scomparso a Genova il senatore Carlo Bo, rettore dell'Università di Urbino, qui ricordato dal Professor Mosci, suo allievo. Al convegno perviene anche una profonda riflessione di Andrea Canevaro sull'11 settembre. A quei fatti la rivista aveva appena dedicato nel numero 19 un inserto, chiedendo a tutti i collaboratori impressioni su "come fermare la spirale di violenza dopo quel tragico evento".

CARLO BO, TESTIMONE INQUIETO

di Gastone Mosci⁶

Vorrei tracciare un profilo sintetico di Carlo Bo sia come scrittore sia come magnifico rettore dell'Università di Urbino. Domenica scorsa a Frontino, dove da venti anni si ripete, in ottobre, il premio letterario Frontino-Montefeltro, Bo è stato ricordato come animatore della cultura, in particolar modo come sollecitatore dello sviluppo culturale di quella regione, di quel luogo della poesia che è il Montefeltro. Sono stati sottolineati due aspetti di Bo: il critico-lettore e l'animatore. È emerso un intellettuale inquieto, un Bo dei dubbi e delle certezze, il maestro che ha un grande fascino. Così lo ha presentato Sergio Zavoli. Alla fine di settembre a Urbino, per l'inaugurazione della Fondazione "Carlo Bo" Mario Luzi ha tenuto la prolusione e ha parlato del Bo delle incertezze, del Bo amicale, del Bo compagno di gioventù, ma di un Bo inquieto, mai in pari con l'idea del pensare e del fare. E così è stato ricordato in altri modi e in altre città: a Ferrara e a Mantova, a Milano, qualche giorno fa, per via di quel libro che gli ha dedicato l'Unesco in occasione del suo novantesimo compleanno. Un altro libro ancora uscirà fra un paio di mesi, per Natale, per iniziativa della Banca delle Marche e a cura di Ursula Vogt, dal titolo *Città dell'anima. Scritti sulle Marche e i marchigiani* (2001). Quale Bo ci presenta questo libro? Il lettore dell'anima di una regione come le Marche, di una regione che è stata salvata dalla poesia. Dice Bo, riferendosi alle Marche: "Un'isola di poesia nel cuore dell'Italia". Le Marche è solo Leopardi? No, nel Novecento qualcosa cambia: l'eredità di Leopardi continua, ma cambia l'interrogazione strutturale: rimane la visione del paesaggio, ma l'analisi risente delle inquietudini del nostro secolo, "il secolo breve", dovute alle grandi guerre, ai totalitarismi, alla Shoah e a tanti altri drammi. Un secolo

6 Docente di Lingua e cultura francese all'Università di Urbino "Carlo Bo".

di una spaventosa “mancanza collettiva d’amore”, direbbe un grande filosofo urbinato, suo amico, Italo Mancini, morto qualche anno fa. Cosa salva un secolo e l’uomo al tempo stesso? La poesia, il contributo della bellezza. *Il Novecento salvato dai poeti* vuol significare che è possibile realizzare una riconciliazione, un itinerario inedito contro la distruzione. Con i suoi scritti sulle Marche Carlo Bo parla dei luoghi e dei personaggi della regione, vuol far conoscere un mondo che porta il segno della civiltà. A questa civiltà partecipano i poeti, gli artisti, gli uomini di teatro. Ma come si realizza il grande fiorire delle arti e dell’umanità nelle Marche? Come è pensabile questa sottolineatura continua dell’operosità dell’uomo e della vita? Bo diceva spesso: “La storia ha saltato le Marche e quindi le ha salvate”. Le ha salvate dal grande sviluppo, dal consumismo. Le Marche dal Montefeltro fino ad Ascoli Piceno, da Urbino a Treia. Potremmo parlare a lungo di questa geografia dello spirito, della poesia incarnata nelle città e nella storia, ma anche delle Marche e della sua università. L’ateneo urbinato nella regione ha significato una presenza straordinaria e unica nella seconda metà del Novecento, dagli anni quaranta in poi. Bo arriva nell’ottobre del ’38 a Urbino a seguito della nascita della facoltà di Magistero che ha un effetto fortemente innovatore nella scuola e un significato fondamentale: gli intellettuali e la futura classe dirigente vengono “allevati in casa”. Prima la formazione avveniva a Bologna o a Roma. È vero che fino agli anni sessanta ci sarà nelle Marche l’emigrazione degli intellettuali - “i cervelli se ne vanno” - ma è anche vero che qualcosa si costruisce in loco ed inizia una resistenza intellettuale. Dagli anni settanta “l’emigrazione intellettuale” finisce, come si assopisce l’altra emigrazione di gente in cerca di lavoro al Nord o all’estero. Il ruolo sociale di questa facoltà e delle altre facoltà viene riconosciuto, diventa un richiamo che rende solido lo Studio urbinato. Durante gli anni ottanta si registra un’ulteriore crescita: la comprensione del valore delle proprie risorse che sono soprattutto intellettuali e spirituali. Bo ha contribuito sensibilmente a promuo-

vere questa nuova situazione, ad insistere sul fatto che a fondamento di qualsiasi carriera di studio ci sia l'idea di civiltà, di umanesimo, ci sia l'attenzione all'uomo. Questo aspetto viene dalla sua formazione, particolarmente dall'anima francese della sua cultura, fondata sul contrasto permanente con tutte le forme passive della tradizione, dell'indifferenza, del consumismo e dell'omologazione. Cosa ha portato Carlo Bo alla regione? Non soltanto la passione intellettuale delle esperienze letterarie fiorentine, la visione culturale viva inserita nei luoghi dello studio e del fare, come la lettura e la creatività. Questi aspetti possono rientrare nei grandi temi della formazione di Carlo Bo, vengono dalla cultura francese degli anni trenta. Egli nasce nel 1911 a Sestri Levante, studia a Genova e fa l'Università a Firenze, si trova in un mondo molto vivo: Firenze degli anni trenta è la capitale culturale dell'Italia, è il luogo della poesia e dei poeti. Quando quest'anno, in gennaio, si sono festeggiati i novant'anni di Carlo Bo una editrice di Genova ha ripubblicato gli *Otto studi* del '38. In quei saggi dedicati alla poesia e ai poeti c'è una conferenza: *Letteratura come vita*. Quel testo diventò poi un manifesto della poesia. Ma quale elemento caratterizzava Bo e anche quella generazione di poeti e di scrittori? L'inquietudine. È un tema novecentesco, fortemente caratterizzato in Francia dalla *Nouvelle Revue Française*, da Gide, che era anche il maestro di tanti scrittori italiani di quel periodo. L'inquietudine vuol dire non essere mai in pari con le domande e con i dubbi che l'intelligenza e la coscienza pongono. Gli esiti di Gide sono particolari.

Vorrei leggere una pagina presa da una questione religiosa di *Siamo ancora cristiani?* (1964) per mostrare gli "esiti" di Bo. L'inquietudine è all'interno della sua personalità, del suo essere scrittore, della sua professione religiosa e all'interno di quel mondo che negli anni dal '62 al '64 vive la grande esperienza di Papa Giovanni e dell'avvento del Concilio. Papa Giovanni rappresenta un volto nuovo che si trova di fronte a grandissime resistenze. Quelle pagine di Carlo Bo sull'in-

quietudine diventano emblematiche e possono servire ancor oggi.

Dice Bo: “Appartengo ad una generazione che ha fatto dell’inquietudine il suo regime e che per questo ha sempre diffidato degli ordini, delle regole, di tutto ciò che può dare un’idea di facile e inutile ortodossia. La nostra fede nasceva e nasce al limite della pace e, caso mai, ha sempre preferito insistere sulla necessità della “guerra” come stato di vita e di verità. È chiaro che, partendo da questi presupposti, non siamo mai andati alla ricerca della parola tranquilla, della parola che si avvicina a una condizione di morte mentre per noi la vita stava nella domanda, nell’interrogazione, nel dubbio attivo, nel dubbio indirizzato verso la verità. L’idea di scegliere una parte ben definita ci ha sempre spaventato per il sospetto di cadere nel conformismo, nelle esigenze di una lotta, in un tipo di guerra che si basa soprattutto su delle reazioni negative e non consente interventi diretti, il senso della passione. Per età, per educazione siamo pervenuti a questa accezione di cattolicesimo o meglio di fede cristiana sulla spinta del disordine del primo dopoguerra e in un tempo di estreme e paurose incertezze: se noi avessimo rifiutato sin da principio il metodo del dialogo, se non avessimo creduto alla possibilità di trovare una radice di bene anche nel male, se avessimo, cioè, adottato dei sistemi condotti, astratti e fermi avremmo finito per condurre una vita tranquilla, ma da molto tempo avremmo cessato di vivere. Secondo noi, l’apporto degli scrittori e degli intellettuali - soprattutto francesi - che si sono detti cattolici, è proprio questo, di essere stati dei compagni, dei fratelli, dei dottori (irraggiungibili) alla portata del nostro smarrimento e della nostra passione. Sono tutti scrittori, Péguy, Bernanos, lo stesso Mauriac, sono tutti scrittori che, se considerati alla luce della ortodossia e della regola, non rispondono o danno delle risposte che rasentano o denunciano l’errore ma noi li abbiamo amati, li abbiamo seguiti, non già per questa parte di errore, ma perché usando il nostro linguaggio, mettendo a fuoco le nostre preoccupazioni ci hanno fatto chiaramente capire dove stava la verità, ci hanno insegnato che “nonostante tutto”

la verità stava da una parte sola. D'altra parte l'unica dottrina utile, suscettibile di sviluppi e di arricchimenti, dal punto di vista della fede, è questa dottrina radicata nel sangue stesso dell'uomo, è una dottrina che sa fare la sua parte al peccato, che non si nasconde e non cerca di nascondere la realtà delle cose”.

E Bo continua su questo livello, su questi continui ossimori, da una parte l'inquietudine, dall'altra la verità, questo canto che diventa l'identità di uno scrittore, di un uomo, di un testimone, di chi molti di noi hanno conosciuto.

UN TEATRO DEL COSTRINGIMENTO

di Claudio Meldolesi⁷

Ho cominciato i miei studi di specialista della drammaturgia insieme al professore di Storia del teatro di Urbino nei primi anni Sessanta, Luciano Codignola, che apparteneva alla genealogia di cui si parlava in precedenza e di cui diamo per scontata l'importanza storica attraverso il ricordo di Carlo Bo. Voglio dedicare a Luciano Codignola queste mie riflessioni introduttive.

Perché dicevo che tra poesia, recitazione e teatro c'è un collegamento? Io ho dei punti di riferimento cui attingo di continuo e uno di questi è la definizione che darei di poesia: poesia come *giuoco*, cioè come giuoco che si dà delle norme di rigenerazione, di riconcepimento del mondo. La stessa cosa si può dire del teatro, in particolare dell'attore. Come poeta, l'attore esercita un giuoco normato estremamente legato al dono, al dono di sé. Poeti e attori sono due parenti all'origine delle arti, perché il giuoco è un elemento originario delle arti. Questo è molto importante per quello che andiamo a dire questa mattina, perché l'handicap, la reclusione, le condizioni di costringimento sono negate e ritrovate a livello diverso attraverso queste arti, in quanto il costringimento stesso viene a prospettare la libertà, la riorganizzazione di sé ad un livello ulteriore.

La mente incontra il corpo in questa dimensione della recitazione, della poesia come entità nuova. Il corpo di Dario Fo non è più il corpo di Dario Fo quando è in scena, e lui stesso lo sa così bene che sospende il suo giuoco, di tanto in tanto, creando delle zone di attesa che costituiscono l'elemento base della sua recitazione. Gli attori non sono superuomini, sono delle persone limitate che sanno giuocare con il limite, che sanno manifestare e valorizzare il limite. Noi, invece, siamo indotti a pensarli delle eccezioni, come siamo indotti a pensare

7 Docente di drammaturgia al DAMS-Università di Bologna e accademico dei Lincei.

delle eccezioni l'handicap, la reclusione. Il teatro ci aiuta a capire che l'handicap può essere un momento di attrazione in rapporto allo spettacolo, così come il costringimento è stato teorizzato da Copeau quale elemento essenziale per il giuoco dell'attore. L'essere ristretti è la condizione per potersi manifestare recitanti. Recitanti vuol dire 'citanti cose', citanti vissuti, citanti personaggi, in quanto non è in te il personaggio. È un lavoro di riproposizione di esso attraverso la non-formalità. La non-formalità fonda l'attrazione del teatro come la fonda una condizione che può essere quella dell'handicap o della *differenza* in genere.

Diceva Testori, grande artista, ideologicamente molto lontano da me, che il teatro è contiguo all'ospedale, alla sofferenza, e io credo che questo sia profondamente vero. Il teatro delle nostre città storicamente è sorto al centro. Una triplice presenza di edifici: la chiesa, il municipio, il teatro spesso fondano la pianta, o concretamente o idealmente, dei nostri luoghi urbani. Il teatro è il luogo per l'incontro della città con cose che somigliano a quelle del governo e dello spirito, ma in modo non formalizzato, in modo fluido, in modo che ognuno, assistendo, costituisca l'incontro con la base dei pensieri propri: "Amleto mio non è Amleto tuo o suo". L'individualizzazione è l'elemento fondante della collettività a teatro. In questo senso si istituisce una dimensione ulteriore dell'esserci che mantiene profondamente il senso della democrazia. La partecipazione comune come evento che qualifica l'individuo. Il teatro però sembra appartenere così soltanto alla dimensione ufficiale mentre esso è contemporaneamente, come dice Testori, affratellato all'ospedale, al camposanto, e questi luoghi sono isolati dalle città. Non li incontriamo nella nostra quotidianità, perché nella testa dei nostri predecessori, dei nostri uomini di governo o dei nostri amministratori, nel senso più nobile della parola, il camposanto è sempre stato concepito come una cosa che deve restare fuori dalla vita quotidiana, al pari dell'ospedale, che deve essere circondato da mura. L'illusione che non esista la morte, la

malattia: il teatro a questo si ribella. Il teatro diceva Gustavo Modena “è il luogo delle morti [anche se] finte”, è il luogo del manifestarsi estremo della vita. Per questo è amico dei sofferenti, è amico delle persone emarginate, isolate.

E qui cade necessariamente una brevissima testimonianza della mia esperienza del teatro in carcere: un'esperienza importante, perché non solo si assiste al rovesciamento della condizione della forma e quindi alla possibilità del recupero dei reclusi, ma si assiste alla in-culturazione, che il teatro manifesta, del bisogno di recitare, di immaginare, di immaginarsi altri. Vecchi reclusi a sessanta, settanta, ottanta anni, in quanto sono ergastolani o qualcosa del genere, cominciano a giocare grazie al teatro ed è una sensazione paragonabile all'emozione che ho avuto vedendo il teatro dell'handicap, dove il limite fisico si manifesta interessante, attraente, capace di creare ritmi ulteriori in cui ci si può guardare di nuovo in faccia, negli occhi, con emozione.

L'isolamento è la premessa della pubblicità del teatro. Non a caso le prove avvengono in condizioni di isolamento. La forza del teatro sta nella capacità di unire un piccolo gruppo di isolati che sono in grado, per affinità tecniche ma anzitutto umane, di fare mondo, di “prospettare mondi paralleli” - dice Eugenio Barba - e intervenire nelle dinamiche della realtà, pensandole come precedenti o seguenti il tempo in atto. Il teatro è portatore di un tempo inesistente nella vita perché, apparentemente, coincide con il tempo presente. Al tempo stesso lo spettacolo è concentrazione di passato vivente per il futuro. L'uscita dallo spettacolo vedrà arricchiti i partecipanti, sia quelli usciti dalla scena che quelli usciti dalla sala e, quindi, in questo senso è originario.

Perché il teatro è così importante per il portatore di handicap, per il recluso, per il sofferente? Torna il concetto di spettacolo come “mondo parallelo”. Per il carcerato è fondamentale, perché interrompe la continuità dell'autolesionismo, quella che, in termini scientificamente non attuali ma per noi significativi, si chiama “fantasticheria”,

cioè la fantasia che diviene persecutoria per l'individuo. Il teatro è il luogo in cui l'isolamento del colpevole può tradursi nel suo contrario, nella prospettiva di una comprensione altra della vita, in cui l'elemento cogente, quello dell'isolamento, quello della colpa, si trasforma in fantasia, in possibilità di essere altro da sé. Su questo Artaud ha scritto pagine infinitamente più interessanti di quanto vi sto dicendo e le ha scritte da recluso anch'egli, da condannato. L'ultimo Artaud, insieme a cose insensate, ha scritto meraviglie, anche perché non possedeva più il controllo di sé e manifestava radicalmente la protesta. Tutto questo negli anni Trenta-Quaranta, successivi al suo capolavoro: *Il teatro e il suo doppio*. Nel suo pensiero Artaud sottolinea questa contiguità del bene e del male, sapendo però che il male, in qualsiasi punto, è il contrario del costringimento artistico, è la contenzione psichiatrica. "Il teatro manifesta l'orrore della violenza, la tragedia del capro espiatorio assassinato in nome dell'amore degli dei e anche l'immagine della vita, che si introduce". Artaud è il soggetto di un nosocomio. Certamente potrebbe essere tale Foucault, il grande pensatore della *Storia della follia*, potrebbe esserlo Moreno, l'inventore della spontaneità attraverso il giuoco teatrale, a Vienna all'inizio del Novecento. Artaud ha socializzato il senso del teatro, essendo innanzitutto un attore, non un regista come si crede, e un letterato straordinario, uomo delle arti in ogni senso e senza confini. Egli è uomo dell'handicap come Van Gogh, cui dedicò straordinarie pagine. Ci chiede, però, di misurare le parole, ci chiede di essere all'altezza del teatro dell'handicap, che è una sfida imparagonabile alle altre.

È il contrario della guerra che si sta svolgendo, orribile, di distruzione. È il recupero della fisicità per un mondo altro, dove l'uomo abbia superato la capacità di pensare per omologazioni, dove abbia cominciato ad avvertire che la differenza è il seme della vita e non c'è origine diversa dall'incontro dell'uomo e della donna in quanto differenti.

In questo senso Antonio Viganò, un nostro artista, e il gruppo

teatrale Oiseau Mouche, che è la compagnia guida di Teatro e handicap, sono degli attori handicappati, attori professionisti. Tali considera questi ultimi il governo francese, e lo stesso dovrebbe avvenire in Italia anche per il Teatro in carcere.

Non c'è niente di più stupido che pensare che tutto ciò riguardi la commiserazione, la pietà. È esattamente il contrario e noi, in quanto uomini di un'epoca omologatrice fin nell'intimo, fin nella capacità di pensare, abbiamo infinitamente bisogno dello sforzo del portatore di handicap di conquistare opportunità di comunicazione.

TERRORISMO, BABELE E SILENZIO

di Andrea Canevaro⁸

Uno degli effetti del terrorismo può essere quello di togliere la voce a tutti e di permettere solo alcune voci. Abbiamo capito che i giorni che hanno seguito il terribile atto di violenza compiuto negli Stati Uniti seguono questa logica: dovevano parlare solo coloro che potevano attribuire il terrorismo a una precisa fonte e richiedere il massimo del rigore nei confronti di questa fonte del terrorismo. Non avevamo ancora capito, perlomeno crediamo che fosse una condizione comune a tutti il non avere ancora capito, quali fossero le prove, ma anche la richiesta di spiegarci su cosa si fondava un'interpretazione così precisa degli agenti del terrorismo era immediatamente percepita come un'attenuante e quasi uno schierarsi a favore.

È stato necessario riflettere, perlomeno è stato necessario per alcuni riflettere e cercare di capire cosa stava accadendo e come uno degli scopi del terrorismo si stesse realizzando, quello di mettere a tacere tutti e di far parlare solo pochi. Questo sarebbe stato un trionfo del terrorismo. La ragione prima del terrorismo è quella di interrompere un percorso, e il percorso è fatto di tante voci, non solo di chi ha poteri forti per parlare ma anche di coloro che hanno poteri molto deboli e devono essere ascoltati. Vi è stata immediata la percezione che qualcosa era accaduto di irreparabile, e forse qualcuno avrà pur pensato che il contributo per arrivare a questo era di molti, e non solo di una parte attiva nella voglia di terrorismo, era anche questa voglia, più capace di procurare danni grazie al contributo implicito, non voluto, di tanti che avevano, per esempio, contribuito con i loro comportamenti a rendere le Nazioni Unite un luogo poco presente, invalidato, reso fatiscente e superato nelle decisioni e nella possibilità di rappresentare davvero il luogo delle parole plurali, il luogo degli ascolti plurali,

8 Docente di Pedagogia speciale all'Università di Bologna.

anche di chi è piccolo, anche di chi non ha grandi forze.

Questo doveva essere, questo speriamo torni ad essere, il compito delle Nazioni Unite: la possibilità di ascolto e di parola per tutti, indipendentemente dalla forza, dalle ricchezze, dai ruoli nelle strategie di potere. Aver operato perché le Nazioni Unite diventassero una marginalità, un elemento decorativo superfluo, è uno dei punti di complicità implicita con quello che è accaduto in territorio statunitense. E allora, se è vero che dopo quello che è accaduto tutto cambia, bisogna dire che questo cambiamento è stato provocato e aiutato con grandi complicità. Ma si può dire questo? O si rischia di essere interpretati come giustificatori e in qualche modo fiancheggiatori del terrorismo?

Abbiamo già detto qualcosa. C'è da domandarsi - lo si fa senza grandi toni retorici - quanto sia possibile, quanto sia sensato, che ciascuno dica la sua, che anche soggetti minimi come chi scrive queste note o anche soggetti minimi come la rivista che si occupa di teatro e di diversità, e che ospita questo intervento, che si fa promotrice per sollecitare interventi di riflessione, quanto questi soggetti possano prendere la parola? Ma forse devono! Dobbiamo proprio contribuire - perché anche il sottoscritto è soggetto che ha questi doveri - a uscire dal dilemma: se il silenzio-assenso nei confronti delle poche voci forti debba essere il modo di combattere il terrorismo o se, come crediamo, il terrorismo non sia già battuto dal fatto che non cadiamo nella trappola del silenzio-assenso. La possibilità di non essere tutti allineati, tutti all'unisono, è la nostra ricchezza, è la nostra forza.

Certo il problema si pone: quanto ho un ragionamento, un atteggiamento di comprensione dei fatti rischi di diventare una ammissione di ragioni dei terroristi, e questo non deve essere. Questo è l'elemento che può essere, crediamo, meglio capito se si fa riferimento a qualcosa che ci è permesso di vedere in una prospettiva. Facciamo riferimento a Primo Levi e al suo ragionamento circa il genocidio operato dai nazisti. Primo Levi ha rifiutato ogni ricerca delle ragioni

del genocidio perché tale ricerca avrebbe sempre messo in moto una possibile giustificazione del genocidio; questo era l'assunto generale di Primo Levi. Però chi legge Primo Levi trova che questo assunto non gli ha evitato, anzi lo ha impegnato, lo ha reso responsabile di una comprensione degli individui. E molte volte ha dovuto fare anche i conti con una disposizione d'animo che era ben lontana dal potere accostare l'altro individuo con una ricerca della sua logica, ma lo ha invece fatto.

Certamente per alcuni è stato più difficile, alcuni individui sono stati talmente emblematicamente disumani e disumanizzanti da rendere molto arduo il compito di un Primo Levi cronista di un ricordo atroce, e anche uomo che considera le varianti della storia come un elemento che ha posto, secondo un misterioso caso, lui nel ruolo della vittima e l'altro nel ruolo del torturatore, del carnefice, ma un'altra storia avrebbe potuto rovesciare le parti, e quindi la comprensione dell'altro era perché *l'altro è come me*; e quindi lo schema di fondo era non tanto "vi sono dei personaggi perversi, diversi, che non compongono la mia umanità"; no, questi personaggi, anche il Dott. Banwitz posto a selezionare il materiale umano che veniva proposto alla sua azienda - la Siemens - deve diventare un elemento di riflessione per capire che fa parte anche della mia umanità, come io faccio parte della sua umanità. Questo non vuol dire giustificare il nazismo, così come non vogliamo giustificare il terrorismo se vogliamo muoverci per capire che il terrorismo recluta la sua manodopera, anche quella qualificata, tra i disperati della terra, che fanno parte della nostra umanità, e la loro disperazione è in qualche misura legata ai nostri privilegi, la loro disperazione responsabilizza noi nei loro confronti.

Primo Levi può essere ancora una guida utile per ragionare, per riflettere su quello che è accaduto. Ci può anche scuotere dal senso di sconcerto che alcune affermazioni di uomini che hanno grande eco nei mezzi di informazione, per il ruolo che occupano, hanno ritenuto di dovere dare: affermazioni che riguardano supremazie,

che riguardano esclusioni, che riguardano ingressi filtrati attraverso affermazioni di compatibilità con la nostra etnia, con la nostra cultura, con la nostra religione, ponendo in qualche modo un presupposto che è quello della monocultura, della cultura compatta, è un presupposto che va contro le realtà che incontriamo e di cui siamo testimoni; noi che siamo dei cittadini qualsiasi non possiamo aderire a quel cliché, abbiamo bisogno di riflettere la nostra esperienza e far sentire la nostra esperienza che non ha incontrato il mussulmano, ha incontrato i mussulmani, che sono diversi l'uno dall'altro, che hanno intensità nel loro essere mussulmani molto differenziate, che hanno posizioni sociali diverse; abbiamo incontrato mussulmani che sono facilmente rintracciabili in processi culturali alti, degni, abbiamo incontrato altri mussulmani che sono marginali, che possono essere facilmente resi protagonisti impropri di attività di delinquenza.

Ora, queste pluralità di figure fanno parte di una umanità che non ha i filtri in quel senso, che non li ha mai avuti, che è fatta proprio della ricchezza delle commistioni, degli incontri, degli intrecci, è la nostra umanità. E i cittadini, le persone che vivono nelle quotidianità più varie delle professioni, devono potere dire la loro esperienza che va in questo senso, e non lasciarsi intrappolare dai pre-giudizi, da giudizi assimilatori di categorie culturali e religiose.

Ancora dobbiamo dire che noi non avevamo molto presente, nel nostro scenario geografico, l'Afghanistan, gli afghanistani, il Pakistan, i pakistani, e ne sentiamo parlare molto, ma rischiamo di non conoscere nulla, di non sapere nulla, di usare il nome "talebani" con una improprietà assoluta, senza avere esplorato che cosa significhi, che cosa abbia significato in passato; finisce per essere più una macchietta televisiva, tragica forse, ma non una conoscenza di storia. E questa ignoranza non può che produrre danni, è drammatica. Dobbiamo reagire anche conoscendo, non fermandoci a quelle che sono le conoscenze dovute al terrorismo, anche questo vuol dire in qualche modo essere subalterni al terrorismo, e non dobbiamo

farlo, dobbiamo vincere il terrorismo, e le reazioni che suscita, non rimanendo subalterni.

Concludiamo questa riflessione con un'altra citazione: Primo Levi ricorda, e non è l'unico, che i personaggi senza speranza del campo di sterminio, quelli che avevano le ore, forse i minuti, contati, che non avevano più nulla, erano chiamati *i mussulmani*, e questa dizione ha un valore simbolico: un popolo, gli ebrei, accanto a loro gli zingari, gli omosessuali, i comunisti, cioè i politici avversari, ma un popolo, gli ebrei, che riconosce, a un certo punto, che tra loro, uniti nel sacrificio e nel genocidio, vi sono anche i mussulmani. È vero, non erano mussulmani, era un nome, ma questo non vuol dire, forse, quasi un volere vivere il sacrificio e la perdita di umanità dovuta alla violenza nazista come un riconoscere che l'umanità è composta di tanti e che non può essere chiusa in uno solo? Ha una potenza simbolica importante, su cui non abbiamo riflettuto abbastanza. L'atteggiamento del testimone narrativo che è Primo Levi ci porta a rendere merito di questa dizione - *mussulmani* - e della sua simbolicità con una capacità profetica straordinaria.

Bisognerebbe pensarci di più, bisognerebbe capire che è proprio la pluralità dell'umanità, che fa l'umanità, e la distruzione dell'umanità comincia quando questa pluralità viene cancellata, o si propone di tenerla cancellata o separata, che è una maniera sottile di tenere lontani i doveri di umanità, nei confronti di tutti. Anche la stessa gerarchizzazione delle diverse umanità delle culture è veramente una grande e grave disumanizzazione, non tiene conto di un percorso di storia in cui se oggi siamo più forti e capaci noi, e quindi più disposti ad essere anche buoni perché è più facile essere buoni, bravi, quando si è ricchi, potenti; se oggi questo è per noi non lo è stato ieri, forse non lo sarà domani, e ieri erano altri; ed è l'umanità che conta, non l'esclusività dell'umanità che è una perdita di umanità, questo tragico paradosso a cui ci può indurre il terrorismo. E su questo, anche, bisogna reagire.





*Nella pagina precedente
un'immagine della performance
della Compagnia Stalker Teatro.
In alto l'attore Marcello Camilli
durante il laboratorio a cura
della Compagnia Diverse Abilità.
A fianco il regista Enzo Toma.*



III. Le strade della formazione per i teatri del disagio

(Terza edizione del convegno, 12-13 ottobre 2002)

Ospite della terza edizione del Festival il gruppo Lenz Rifrazioni, che nel Teatro Comunale di Cagliari presenta lo spettacolo "Faust II - oratorio corporale" con attori disabili insieme ad attori "normodotati". Cristina Valenti coordina un incontro con Maria Federica Maestri e Francesco Pittitto che dirigono la Compagnia di Parma. A Cartoceto, dove è nata l'idea negli anni precedenti, viene illustrato il progetto di ricerca del primo censimento nazionale su "Teatro e Disagio" promosso dalla rivista *Teatri delle diversità* in collaborazione con l'Università di Urbino, l'E.T.I. (Ente Teatrale Italiano), l'E.N.E.A. (Ente per le nuove tecnologie), la Compagnia "Diverse abilità". Si discute di formazione con un fertile confronto tra scuole di pensiero, invitando anche i promotori della rivista "Artiterapie" di Roma. Al dibattito prendono parte numerosi studiosi. Qui riportiamo due contributi: quello di Lamberto Trezzini che ha stimolato alcuni altri interventi e quello di Sisto Dalla Palma, invitato a introdurre e a sintetizzare il lavoro svolto nella due giorni.

QUALE IDENTIKIT PER IL RUOLO DEI FORMATORI PROFESSIONALI?

di Lamberto Trezzini⁹

A partire dagli anni ottanta il settore degli spettacoli dal vivo e, dunque, anche del teatro, ha avuto un mutamento profondo: si pensi alla modifica della domanda, al processo di innovazione tecnologica, all'affermazione (per quanto riguarda lo spettacolo riprodotto) della televisione commerciale; attorno a questi punti abbiamo assistito al consolidamento dei “nuovi media”, ad una presenza sempre più incisiva dell'informatica, ad una riforma complessa, ma non so quanto compiuta del profilo giuridico, organizzativo e della gestione del fare teatro (si rivedano in particolare l'affermarsi delle figure giuridiche private, in particolare le fondazioni e soprattutto in riferimento agli enti lirici, ma non solo). Tutto ciò ha comportato una ridefinizione delle funzioni e dei ruoli, cercando così di dare risposta alla necessità di dare vita a nuove figure professionali dai profili conoscitivi specifici; si pensi alla gestione economica e organizzativa vera e propria, al marketing, all'aggiornamento di nuove tecniche di gestione dell'impresa teatrale, ai nuovi strumenti di comunicazione.

Centrali a questo proposito sono il rapporto tra istituzione pedagogica e impresa dello spettacolo, proprio per la formazione di nuovi quadri professionali e la collaborazione, ad esempio, tra istituzione didattica e istituzione teatrale all'interno di strutture sanitarie: per quel che concerne il teatro dei disabili o all'interno dell'istituzione carceraria, per quanto riguarda i rapporti tra teatro e carcere appunto. È direzione complessiva, dunque, che porta alla ricerca non episodica, ma istituzionalizzata del principio della professionalità.

Un riferimento, sia pur breve, alle politiche culturali ci appare, a

9 Docente di Organizzazione ed economia dello spettacolo al DAMS-Università di Bologna.

questo punto, essenziale: dagli anni ottanta fino agli inizi degli anni novanta queste politiche, pur con molti travagli e incertezze, sono state al centro dell'interesse di non poche pubbliche amministrazioni, da quelle statali a quelle regionali e degli enti locali, specie nel centro-nord: nel decennio è aumentata la spesa, specie a livello locale, per i servizi culturali con l'intenzione di veicolare, assieme alla cultura e alla sua democratizzazione, mutamenti sociali.

In tempi recenti lo spostamento verso destra di molti governi di paesi europei hanno portato a ridurre drasticamente, se non ad eliminare, l'importanza data dai governi della sinistra (si vedano alcuni paesi del nord-Europa, ma in particolare la Francia) alla "democratizzazione dell'accesso alla cultura". La politica economica verso la cultura è passata a sostenere settori come i media, il turismo, come sostegno, peraltro, alle politiche occupazionali.

Nell'investire sulla cultura d'impresa appare quindi sempre più evidente l'opportunità di aggiornare, di rinnovare le specializzazioni professionali in rapporti "non occasionali ma continuativi, partnership tra il settore pubblico e quello privato".

La formazione professionale in tema di spettacolo dal vivo, costituisce inoltre la risposta alla necessità di sviluppo dall'interno del campo d'azione del teatro come impresa. I nuovi processi formativi sono peraltro in diretta connessione con l'avanzare delle nuove tecnologie da cui dipende spesso l'andamento dei sistemi produttivi della comunicazione; si pensi peraltro alla formazione di figure professionali ancora assai scarse, come ad esempio quella del documentalista: ai teatri sovvenzionati deve essere imposto l'obbligo di costruire degli archivi ai fini testuali, iconografici, tecnici e così via.

Si pensi altresì al nuovo operatore come comunicatore, capace di creare connessioni tra persone e cose; l'attività di archiviazione e documentazione, indispensabile specialmente quando si tratti di forme di spettacolo *scritte su copione* o addirittura "scritte sul nulla" come la danza e come la regia di uno spettacolo, ed ecco appunto profilarsi

la figura professionale del documentalista-archivista; e qui non si può non guardare, ancora una volta, alla collaborazione con l'Università: la formazione, oggi, come componente essenziale del sistema-teatro, in particolare di quel teatro che, uscito dai binari di una sia pur nobile tradizione, si avventura nel mondo delle diversità, di cui può diventare elemento centrale di rieducazione etica e civile.

LE CULTURE DELLE COMUNITÀ NON HANNO PIÙ IL SENSO DELL'UNIVERSALE

di Sisto Dalla Palma¹⁰

Le testimonianze di questa mattina hanno dimostrato la diversificazione delle esperienze, delle culture, degli atteggiamenti, e soltanto un'istanza di ordine ecumenico mi permette di pensare ad un'ipotesi di riunificazione. Più che una conclusione, tenderò una prolusione per il prossimo incontro.

Mi sembra che noi siamo di fronte a un passaggio strutturale, a un nodo forte della nostra esperienza.

Ieri l'ho detto intuitivamente. Oggi potrei dirlo con la consapevolezza più piena delle cose. Nel senso che sta avvenendo un avvicendamento di generazioni che ci spalanca delle possibilità straordinarie e dentro questo passaggio sento degli avvicendamenti delle culture, delle crisi, delle difficoltà. Leggo la necessità di riprogettare in avanti la nostra esperienza.

Con i miei collaboratori chiamiamo questa esperienza (scusatemi se assumo un punto di vista parziale sulle prospettive che sono emerse) "Teatro Sociale" al termine di una parabola generazionale in cui l'invariante sembrava in realtà una variabile dipendente dal sistema: Teatro di animazione, Teatro e handicap, Teatro e disagio, Teatro e sofferenza, ecc. È come se avessimo lavorato su un terreno di risulta, dove noi abbiamo sorvegliato le parti più disordinate del sistema. Da questo punto di vista abbiamo immaginato anche prospettive molto affascinanti. Io mi sento storico del teatro come Emilio Pozzi e Daniele Seragnoli e vi dichiaro anche i miei limiti e forse le potenzialità implicite nella contraddizione del nostro punto di vista di storici accademici: da una parte siamo dentro l'esperienza, dall'altra siamo costretti a distanziarla per trovare tessuti connettivi,

¹⁰ Docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Pavia.

il senso delle relazioni tra le cose e gli eventi. Forse sta arrivando il momento in cui non possiamo più parlare dell'altro teatro come luogo della sofferenza, del disagio, ecc. Nella realtà il disagio è un fatto identitario, perché nella realtà noi non siamo dentro porzioni del sistema, ma tutto il sistema porta queste difficoltà, queste attese. Questo mi pare che sia il punto di vista da recuperare nella situazione. Io sottraggo qualcosa alla vostra esperienza, ma rilancio l'esperienza perché dico che questo ci porta altre linee di sviluppo. Non possiamo più ghetizzare le cose come operatori di quell'ambito ristretto. Certo possiamo decidere di collocarci in un segmento della socialità molto specializzato, ma avendo sempre la percezione dell'intero. Allora io rovescerei il punto di vista: la nostra esperienza deve assumere responsabilità sull'intero, deve collocarsi da una prospettiva realmente, pienamente e legittimamente sistemica sull'intero fatto del teatro dentro la nostra società. Deve lasciare cadere la tentazione di patologizzare l'area del suo intervento e di ritenerlo destinato ai punti deboli del sistema, perché in realtà il sistema è fatto di infinite debolezze. C'è un disagio diffuso in cui noi siamo chiamati a operare restituendo al teatro la possibilità di diventare la scena del mondo, non nel senso megalomane del riassumere tutto, ma nel senso di sapere che la scena non può farsi carico altro che del capro espiatorio per il rinvenimento di una responsabilità collettiva. Se no, noi deviamo le nostre sensibilità: viviamo nella mancanza. È all'attesa del desiderio che dobbiamo dare risposte pregnanti con il nostro lavoro, perché il luogo del 'come se', il luogo del teatro, non è altro che il luogo del manifestarsi ed il luogo del realizzarsi in modo immaginario del desiderio nascosto. Se noi non ci ricollochiamo in questa prospettiva diamo saturazione a microbisogni, a bisogni elementari, non alla capacità di restituire la pienezza del discorso alla nostra società. Io in questo senso, ieri, tentavo di dire che il "Teatro della diversità" non può essere che di tutte le diversità che attraversano l'universo della nostra società. E prenderei un'immagine molto pregnante del professor Vezio

Ruggieri delle sottoidentità. Quando lui parla, mi permetta questo trasferimento di approccio, del soggetto non come una sommatoria ma come una *gestalt*, come una forma in cui si ricompongono molte identità, a partire da subidentità nucleari allude a una soggettività che in realtà il teatrante ha nell'impatto con il terapeuta, o con chi entra in contatto con lui. La forza del teatro è che dà parola a ciò che è frammentato in quanto frammentato, perché esso può domandare a questo frammentato, questa parte malata, oscura, desiderante di noi di ricomporsi in unità. Da questo punto di vista il teatro è veramente la risposta alla schizofrenia della società. È dunque, se noi facciamo lo sforzo di trasferire questa metafora dal corpo del singolo e della soggettività alla totalità dei segmenti sociali, noi vediamo che la società nel suo insieme è fatta di sub-identità che non comunicano. Nel momento in cui noi rimettiamo in moto il ciclo della comunicazione e del discorso, come è stato detto prima, riapriamo una possibilità di colloquio e restituiamo alla drammaturgia una progettualità forte e onnicomprensiva sul totale della società in cui questa drammaturgia si realizza. Perché nei grandi momenti della civiltà la drammaturgia è stata la parola collettiva. Mi domando allora se noi non dobbiamo mettere in moto dentro il sistema sociale le possibilità di comunicazione aperte sulla dimensione immaginaria.

Nella nostra società l'immaginario è sequestrato: i grandi apparati di comunicazione hanno una presa così totalizzante, pervasiva, profonda sulle emozioni, sulle sensibilità che a questo sequestro corrisponde una risposta automatica, nel senso di automi, di soggetti che hanno perso la loro identità sociale. Il male resiste, si dilata, si fa oscuro. Non è forse di questo male oscuro che dobbiamo parlare? Mi pare che noi dobbiamo farci carico del sogno collettivo, non solo del sogno di una parte. Guardate che i punti deboli del sistema molto spesso (gli handicappati, i trasgressivi, i carcerati, ecc.) sono figure deputate, più o meno inconsciamente dalla società, a rappresentare non solo la diversità, ma a contenerla, a separarla e a difendersi da

essa. Tocca a noi ristabilire questi contatti e affermare che in realtà la sofferenza è qualcosa di cui tutti si devono riappropriare. E allora, visto che siamo tutti certi che il confine tra diversità e normalità è estremamente labile, il problema non credo sia quello di rifare un discorso sulla norma, sulla devianza, in quanto il processo di continua confrontazione con il valore parte da desideri e bisogni elementari che percepiamo e che dobbiamo percepire in chiunque. Da questo punto di vista la cosa che mi pare che sia emersa è che c'è un forte deficit nella tematica della formazione. Anche se questo convegno era orientato sulla necessità di 'formare i formatori', in realtà sottotraccia, l'istanza della formazione è formulata più in modo velleitario che percepita come una strumentazione di modelli operativi di organizzazione e di riflessione. Questo probabilmente può essere in questa fase una ricchezza nel senso che dalle testimonianze che sono emerse deriva chiaramente la diversità delle esperienze. Io dico "lasciate che cento fiori fioriscano" e non perché bisogna rimanere sempre all'interno di un sapere ingenuo e caotico.

Nel *setting* del teatro aperto, circolare, cercate di capire cosa succede a voi, cosa potete comunicare agli altri, che cosa un gruppo di separati può dire al resto del mondo. Siamo di fronte alla drammaturgia della parola, la parola espropriata dell'immaginario sequestrato. Io dico sempre ai miei collaboratori che il compito alto del teatro è di ricollocarsi in quella prospettiva in cui bisogna prendere atto che la domanda di teatralità è molto più diffusa di quello che noi pensiamo. A Milano ci sono centocinquanta gruppi censiti ufficialmente e chissà, nei meandri di questa città quanti ce ne sono ancora. Trenta, quaranta scuole di teatro, frequentate non da chi vuol diventare attore di teatro, ma da chi riconosce nel lavoro che facciamo, nei confini che noi ritagliamo del mondo, nello spazio del teatro, la possibilità di riattraversare l'esperienza, l'esistenza, l'insieme delle emozioni e dell'immaginazione con una libertà che non è consentita altrove. La

scuola di teatro è una scuola di libertà, è la capacità di rientrare in contatto con il sé profondo e attraverso questo sé profondo, attraverso la corporeità, il gesto, l'azione - tutto quello che di volta in volta rimettiamo dentro il fuoco vivo dell'esperienza teatrale - rientrare in contatto con il resto del gruppo.

Da questo punto di vista io non tenterei neppure l'estrapolazione di modelli, di esemplificazioni che non corrispondono alla quantità delle esperienze che avete prodotto e sulle quali non mi permetterei di cercare una griglia unificante. Credo che sia bene che le cose camminino e che si svolgano in questi termini. Ma credo che quello che è importante è che c'è gente che viene dal teatro, dalle arti figurative, dalla danza, dalla storia del teatro perfino. Operatori più diversi. Siamo di fronte ad una molteplicità di esistenze e di esperienze che si interrogano e provano a comunicare e a restare in contatto tra di loro. Questa è giustamente sottolineata da Ruggieri, come un'istanza interdisciplinare. Questa istanza si formula in termini molto semplici: il drammaturgo (noi lo chiamiamo drammaturgo o conduttore) è in definitiva un esperto di umanità. Deve essere questo: quello che riesce a dare corso alle proprie emozioni e le utilizza (le proprie emozioni) per entrare in rapporto con gli altri e, attraverso il gioco delle emozioni, fa questa esperienza di umanità capace di comunicare. Perno forte è quello del comunicare. La nostra società parla di comunicazione in un modo imponente, esponenziale, mentre siamo di fronte a una polverizzazione di solitudini infinite, di soggetti che non entrano in rapporto con gli altri.

Penultimo passaggio di questa mia riflessione: esiste la necessità di ricostituire il setting oltre la scena all'italiana che storicamente è radicata nei nostri codici di comportamento, radicata nei tribunali, nelle cattedre, dappertutto. È la scena del potere che si esercita qualche volta in modo giusto e funzionale alla crescita della Comunità e altre volte invece è un potere che si esercita in un modo prevaricante come notiamo bene nelle scene collettive in generale.

Direi che il passaggio che noi dobbiamo fare riguarda la possibilità di estendere questa dimensione a tutto l'universo sociale e di venire incontro a una domanda generalizzata che si esprime comunque e dovunque - nelle aziende, nelle scuole, fra i bambini, tra le persone cosiddette normali (nella normalità è sempre presente questa mancanza che richiede di essere elaborata). Di qui credo che il nostro lavoro, ovunque si posizioni in questo momento la nostra specializzazione, non possa essere altro che una rieducazione alla relazione, protetta dalla dimensione immaginaria, garantita dallo spazio del 'come se'. Educazione alla relazione e a vivere in gruppo, cioè a sperimentare i conflitti, le tensioni e i crolli della soggettività nei gruppi. Non a caso le bande giovanili sono quelle che sperimentano il disagio dei singoli che non riescono a costituirsi in gruppi reali e diventano bande in cui la sofferenza, i fantasmi, il desiderio di onnipotenza dà luogo alle crisi di cui siamo spettatori. Educazione al gruppo, ai conflitti, alla capacità di attraversare la dimensione del gruppo con l'universo delle nostre esperienze e delle nostre immaginazioni, apertura verso lo spettacolo. Noi non possiamo ipotizzare delle opzioni univoche: ci sono dei momenti in cui la sovrabbondanza di vita affettiva, di vita fantastica ha bisogno di formalizzarsi e sperimentare il percorso della realizzazione scenica secondo il manifestarsi di convenzioni più o meno nuove dal punto di vista teatrale. Ci sono dei momenti in cui la spettacolarità è interna: i greci avrebbero detto "Il momento esoterico e il momento essoterico". C'è una bellissima immagine nell'ultimo spettacolo di Thomas Richards, dei monaci che realizzano nel loro quotidiano una ritualità teatrale, dal convento posizionato in alto, ogni tanto scendono a valle e si manifestano al mondo.

Da una parte, abbiamo l'autorappresentazione, non la segregazione, ma il luogo chiuso e protetto, dove la dimensione ludica del teatro spalanca possibilità infinite; e dall'altra, questa crescita che può esistere e, al di là dell'interpretazione formalizzante, al di là del dato terapeutico, tendere alla vita collettiva. Mi pare che si possa dire che

arte e teatro sono intimamente terapeutici.

Potete immaginare che un artista non abbia una nevrosi di base? Potete immaginare che non superi volta a volta la drammaticità dei suoi passaggi critici nell'esistenza senza l'arte? Perché riesce a far diventare cosmo, ordine, il caos che ha dentro. Perché riesce a dare il senso dell'universalità alle sue esperienze?

Perché va davvero in profondità, dentro le suggestioni dell'arte. Allora direi che fondamentalmente questo discorso può concludersi nel recupero, a mio modo di vedere, dei punti di integrazione tra microculture, gruppi e situazioni di margine verso un orizzonte comunitario. Sarò condizionato dalla mia formazione in senso culturale e se permettete anche in senso religioso o dalla mia formazione in senso antropologico, essendo nato e cresciuto in una cittadina di poche migliaia di abitanti, ma la mia storia è una storia che ha degli orizzonti circoscritti e carichi di un senso dell'universalità che purtroppo le comunità di oggi non hanno più. Se noi riusciamo a trovare il punto di rottura di questi equilibri e ad inserirci in quella ferita per essere uomini della parola che medica, portatori del *pharmakon* di cui parla Platone, probabilmente riusciremo anche a dare una risposta al nostro ruolo e alla responsabilità che una società ci attribuisce in questo momento. Come diceva questo passaggio del "Fedro" di Platone: "La follia è sacra, basta saperla interrogare e trasformare". Probabilmente il nostro compito è quello di situarci nel momento della follia collettiva.



I TEATRI DELLE DIVERSITÀ
 Terzo Convegno Internazionale di Studi
 CARTOCETO (Pesaro e Urbino) 12-13 Ottobre 2002

Organizzato dall'Associazione Culturale **BIENE CASARÒ**
 Rivista Europea "I TEATRI DELLE DIVERSITÀ"

PROGRAMMA
 Sabato, 12 ottobre
 Convegno del Pirelli Agostolini - Cartoceto

ore 10:00 - Il Laboratorio delle Idee
 Modera: dott. M. Lombardi - Presidente della Rivista Europea
 "I TEATRI DELLE DIVERSITÀ"

ore 11:00 - Teatro e disagio in Bari
 Modera: dott. M. Lombardi - Presidente della Rivista Europea

FRIZZIONI VIGILI su: esperienze, significati e problematiche
 "Il disagio in teatro e l'arte in teatro" - Tavola rotonda d'Avvicinamento
 al convegno degli Studi di Urbino

ore 21:00 - Teatro Commedia di Luigi
 Finotti & Paolo Grassi
 Spettacolo: *Medea* - con la Compagnia Linea 80 - spazio C. Palma

Domenica, 13 ottobre
 Convegno del Pirelli Agostolini - Cartoceto

ore 10:00 - La strada della formazione per i teatri del disagio
 Tavola rotonda conclusiva alla presenza di: quartucci, scuderi, mazzanti, carlucci

*In alto: convegnisti
 nella sala quattrocentesca
 all'interno del chiostro
 del Convento di Santa
 Maria del Soccorso.
 A sinistra: manifesto
 della terza edizione
 del convegno. In basso:
 Sisto Dalla Palma
 ed Emilio Pozzi.*



IV. Identikit dello spettatore nei teatri delle diversità

(Quarta edizione del convegno, 11-12 ottobre 2003)

Al giro di boa dei venticinque numeri, il simposio viene introdotto con la presentazione della tesi di Laura Renna, che all'Università di Ferrara si laurea con il professor Daniele Seragnoli analizzando temi ed indici della prima rivista di teatro di interazione sociale. Viene illustrata in anteprima l'agenda ragionata su Teatro e Disagio: la pubblicazione sarà succesivamente presentata a Roma presso l'Ente teatrale italiano e in diverse altre città italiane. Le relazioni tra teatro e carcere al centro dell'interesse del convegno grazie alla partecipazione del fotografo e scrittore Maurizio Buscarino autore del volume *Il teatro segreto*, del regista Gianfranco Pedullà, fautore ad Arezzo di una delle più significative esperienze, ma anche grazie all'attività avviata nella Casa circondariale di Pesaro, dove si sperimenta il *Teatro Forum* di Augusto Boal. Grazie alla collaborazione della Cooperativa "Giolli" di Parma viene ospitata a Cartoceto una sessione del progetto europeo "*Spielen Leben Lernen*" (letteralmente 'imparare a vivere recitando') alla presenza di vari partner europei provenienti da Gran Bretagna, Germania, Austria, Slovenia. Dal Teatro "Battelli" di Macerata Feltria, con Tele 2000 di Urbino, si sperimenta per la prima volta in Italia una sessione di *Teatro Forum* in diretta televisiva anche con il coinvolgimento degli spettatori da casa. Ospitiamo qui le riflessioni intorno al ruolo dello spettatore sono al centro degli interventi di Marco De Marinis e Salvo Pitrizzella.

LO SPETTATORE NEL TEATRO DEL XX SECOLO

di Marco De Marinis¹¹

“UN ATTO BIOLOGICO E SPIRITUALE”¹²: DAL TEATRO-SPETTACOLO AL LAVORO SU DI SÉ

Cominciamo subito con una precisazione. Il teatro può essere sì usato pedagogicamente, conoscitivamente, terapeuticamente, socio-politicamente e così via, purché non si perda di vista il fatto che esso è in sé, in quanto tale (cioè in quanto “al tempo stesso atto biologico e atto spirituale [...] generato dalle reazioni e dagli impulsi umani”¹²), pedagogia, formazione, terapia, azione socio-politica. Per dirla ancora meglio, è importante non dimenticare che il teatro possiede in sé, in quanto tale, un *valore* pedagogico, sociopolitico, conoscitivo, e anche, in un certo modo, curativo-terapeutico - naturalmente a patto di non svilirlo e degradarlo¹³.

Credo che si possa leggere una buona parte delle grandi esperienze innovative del teatro del Novecento in questa chiave, e cioè come ricerca di un senso e di una necessità del teatro a partire dalla valorizzazione o addirittura dalla scoperta della sua dimensione etica/conoscitiva/formativa/sociopolitica/terapeutica, riguardante in primo luogo chi lo fa, l'attore, ma anche poi, se non altro di riflesso, per induzione, lo spettatore.

Dunque si trattò - con esse - del tentativo di fare nuovamente del teatro (come in origine, come nell'antichità classica o nel Medioevo) un momento di esperienza interumana autentica (*Erlebnis*), un'occasione di conoscenza e di trasformazione, di superamento dei *cliché* della

11 Docente di Storia del teatro e dello spettacolo al DAMS-Università di Bologna.

12 Jerzy Grotowski, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970.

13 Si veda in particolare la differenza posta, da chi scrive, fra teatro terapeutico e terapia teatrale in *Io e l'altro: tra paura del diverso e desiderio dell'alterità. Prospettive teatrali*, in AA. VV., *Arte e follia*, a cura di Stefania Guerra Lisi e Gino Stefani, Roma, Armando, 2002, pp. 76-82.

nostra identità personale e culturale; di scoperta di sé e del mondo; di decondizionamento.

E deve indubbiamente far pensare il fatto che questa direzione di ricerca abbia portato quasi sempre gli uomini di teatro a approfondire l'indagine sulle tecniche, da un lato, mentre dall'altro, non di rado, questa stessa indagine tecnica finiva e finisce per oltrepassare il teatro-spettacolo, considerato non più come un fine, e tantomeno come *il* fine, ma solo alla stregua di uno strumento, come uno dei possibili veicoli dell'esperienza spirituale, per una ricerca di sé e su di sé.

Credo che tutto questo sia esemplarmente dimostrato dal percorso teatrale e post-teatrale di Grotowski, e in particolare dal suo estremo approdo: l'Arte come veicolo.

Ma non meno interessanti risultano, ad un'indagine più attenta, anche le fasi intermedie della ricerca grotowskiana, quelle che vanno sotto il nome di Parateatro e di Teatro delle Fonti, dialetticamente incentrate sulla valorizzazione delle polarità che il lavoro su di sé sottende, nella sua accezione più profonda e comprensiva di lavoro di decondizionamento percettivo e comportamentale: lavoro su di sé/relazione con l'altro, solitudine/incontro, natura/cultura, processo organico/processo artificiale, spontaneità/struttura.

Questo è, sostanzialmente, l'Arte come veicolo, ultima tappa dell'itinerario di Grotowski, che oggi conosce sviluppi originali e imprevedibili nel lavoro attuale del *Workcenter*: la ricerca dell'azione efficace, l'elaborazione di una drammaturgia oggettiva degli effetti, rivolta non più verso il suo originario bersaglio esterno, lo spettatore, ma dirottata verso la persona che la esercita, verso l'attore, e trasformata quindi in un *lavoro su se stessi*, non più finalizzato primariamente all'arte del teatro-spettacolo e tuttavia non estraneo al campo che lo stesso Grotowski chiama delle "performing arts" o delle "pratiche performative"¹⁴.

14 Cfr. Marco De Marinis, *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, "Culture Teatrali", 5, autunno, 2001 (*Arti della scena, arti della vita*), pp. 7-21.

IL DECONDIZIONAMENTO DELLO SPETTATORE: DUE (O TRE) PROPOSTE DEL NOVECENTO TEATRALE

Qui sta, indubbiamente, un nodo delicato del mio discorso. A prima vista, infatti, potrebbe sembrare che uno degli esiti del Novecento teatrale consista in una netta divaricazione fra la problematica dell'attore e quella dello spettatore o, ancora peggio, in un annullamento *tout court* della seconda. Ad esempio - come si è appena visto - sembra essere questo, con l'Arte come veicolo, l'esito finale della ricerca di Grotowski.

Quanto ho detto in precedenza dovrebbe già consentirci di valutare più correttamente la questione al di là delle apparenze e della vulgata, in particolare per quanto riguarda il maestro polacco.

Tuttavia può essere utile ripercorrere la grande rottura novecentesca, di solito indagata soprattutto dal punto di vista dell'attore, secondo una prospettiva centrata invece sullo spettatore.

In effetti la messa in discussione dello spettatore e degli statuti tradizionali della ricezione teatrale è un modo pertinente e particolarmente utile di leggere in profondità le rivoluzioni sceniche del XX secolo, le quali perseguono variamente il tentativo di ricostruire una relazione teatrale (attore-spettatore) autentica, disalienata, superando le colonne d'Ercole di una fruizione passiva ed esterna, basata sulla separatezza e la distanza fisica (teatro all'italiana), fondata sulla visione-ascolto e sul giudizio (si pensi agli spettatori-giudici degli agoni tragici ad Atene nel teatro di Dioniso del V secolo): una fruizione mentale (intellettuale) e anche emozionale ma alquanto incorporata, disincarnata si potrebbe dire, cioè costruita sulla rimozione del corpo e dei sensi bassi e sull'aprassia motoria.

Due risultano essere i principali modelli alternativi elaborati a riguardo, con tante sfumature diverse, nel corso del XX secolo: 1) lo spettatore partecipante e 2) lo spettatore testimone. Si tratta di due linee che corrono parallele lungo il Novecento, talvolta incontrandosi

e intrecciandosi (ad esempio, proprio nel lavoro di Grotowski).

1) *Lo spettatore partecipante*. Sono due gli strumenti-modalità principali cui si ricorre per cercare di fare dello spettatore un partecipante, al limite fino ad annullarlo come pubblico: a) il coinvolgimento materiale e drammaturgico; b) l'attivazione plurisensoriale, con particolare attenzione al recupero dei sensi cosiddetti bassi e anche, a volte, della prassia motoria. Questo, almeno, da un punto di vista sincronico. Vediamo invece come questa strategia, con i suoi strumenti principali, si sviluppa e articola nel corso del secolo passato.

Si parte dall'attivazione plurisensoriale, sinestesica: pensiamo alle serate futuriste e dadaiste, memori fra l'altro del Varietà e del Café-Concert, ma anche agli spettacoli simbolisti di Paul Fort o agli esperimenti di Kandinskij, con *Suono giallo*. Questa attivazione si precisa, negli anni Venti e Trenta, nel meccanismo dell'induzione cinestesica, grazie soprattutto ai Russi e in particolare a Ejzenstejn e Mejerchol'd: lo spettatore come bersaglio da "lavorare", le attrazioni, i movimenti espressivi.

Un altro momento significativo e innovativo si ha negli anni Sessanta e Settanta, quando prevale la linea del coinvolgimento fisico e drammaturgico, grazie soprattutto agli esperimenti pionieristici del *Living Theatre* e del *Teatr Laboratorium* di Grotowski (ma non dimentichiamo che già Artaud lo aveva lucidamente teorizzato negli anni Trenta per il suo I Teatro della Crudeltà, dove fra l'altro immagina uno spettatore che lo spettacolo circonda e assedia da tutti i lati).

Negli anni Ottanta e soprattutto Novanta torna invece a prevalere l'attivazione polisensoriale (mi limiterò a citare i lavori del colombiano Enrique Vargas, da *Oracoli a Memoria del vino*, o del gruppo italiano *Teatro del Lemming*, guidato da Massimo Munaro: *Edipo*, *Dioniso*, *Amore e Psiche*, *Odisseo*; ma ormai si può parlare quasi di un genere molto frequentato, con tutti gli inevitabili contraccolpi delle tendenze di moda): lo spettatore, da solo o in coppia o con pochi altri compagni d'avventura, è invitato-forzato a percorrere un itinerario,

di solito fortemente connotato in senso mitico o archetipico, lungo il quale tutti i suoi sensi vengono stimolati e talvolta aggrediti; soprattutto quelli bassi: olfatto (profumi, etc.), gusto (si mangia, si beve), tatto (si entra in contatto fisico, in genere piacevole ma non sempre, con altri spettatori e con gli attori - si può essere anche accarezzati e abbracciati da corpi nudi dell'altro sesso, nei casi migliori). Ma il premio, ammesso che sia previsto, occorre meritarselo: ed ecco quindi che prima si viene sottoposti quasi sempre a vere e proprie prove iniziatiche: attendere nel buio più totale per lunghi minuti, magari chiusi in un piccolo spazio claustrofobico stipato da molti altri spettatori; essere costretto a guardarsi in specchi deformanti dopo aver dovuto indossare ridicoli abiti femminili (per gli uomini); muoversi alla cieca in spazi sconosciuti e accidentati; diventare bersaglio del lancio di oggetti, terra, sabbia, foglie etc. etc.

In realtà qui, a ben vedere, non manca neppure il coinvolgimento materiale e drammaturgico, giacché lo spettatore diviene spesso *oggetto* e *soggetto* dello spettacolo: come nel caso, ad esempio, dell'unico spettatore bendato dell'*Edipo*, del *Teatro del Lemming*, che fra altro realizza in maniera paradigmatica ed estrema il proposito, soggiacente a tutta questa linea di ricerca, di emarginare i sensi nobili, tradizionalmente privilegiati, e in particolare la vista (alla quale, com'è noto, le parole "teatro" e "spettacolo" rimandano etimologicamente), negando quindi lo spettatore in quanto tale.

2) *Lo spettatore testimone*. Nasce nelle *enclaves* dei piccoli teatri d'arte (Copeau, etc.) ma è solo con Grotowski, negli anni Sessanta, che esso riceve una teorizzazione e una sperimentazione adeguate.

Si tratta della svolta (più esattamente, di una delle svolte) del *Principe costante* (1965): con questo celebre spettacolo, Grotowski matura in maniera definitiva un cambiamento già embrionalmente avviato nelle ultime versioni di *Akropolis* (1962-67), passando dalla ricerca dello spettatore partecipante (*Sakuntala*, *Gli Avi*, *Kordian*, *Faust*, la stessa *Akropolis* nelle prime versioni) alla ben diversa, e per

più aspetti opposta, ricerca dello spettatore testimone: uno spettatore nuovamente *separato* dallo spettacolo anche sempre molto *vicino* fisicamente ad esso.

Ma che vuol dire “testimone” per Grotowski? C’è un bellissimo e importantissimo scritto del 1968 (al solito, la trascrizione di una conferenza), intitolato *Teatro e rituale*, che lo spiega molto bene:

La vocazione dello spettatore è essere osservatore, ma soprattutto essere testimone. Testimone non è colui che mette il proprio naso ovunque, che si sforza di essere il più vicino possibile o anche di interferire nell’attività degli altri. Il testimone si tiene un po’ in disparte, non vuole intromettersi, desidera essere cosciente, guardare ciò che avviene dall’inizio alla fine e conservarlo nella memoria. [...] Respicio, questo verbo latino che indica il rispetto per le cose, ecco la funzione del testimone reale; non intromettersi con il proprio misero ruolo, con l’importuna dimostrazione “anch’io”, ma essere testimone, ossia non dimenticare, non dimenticare a nessun costo¹⁵.

Questa figura del testimone, apparentemente abbandonata da

15 Jerzy Grotowski, *Teatro e rituale*, “Il Dramma”, VI, 14-15, 1969, pp. 76-77 (ora si può leggere questo testo, in una nuova traduzione, ne *Il Teatr Laboratorium di Jerzy Grotowski 1959-1969*, testi e materiali di Jerzy Grotowski e Ludvik Flaszen con uno scritto di Eugenio Barba, a cura di Ludwik Flaszen e Carla Pollastrelli con la collaborazione di Renata Molinari, Fondazione Pontedera Teatro, Pontedera, 2001, pp. 132-153 [la citazione è a p. 138]). Si tenga presente che quella sullo spettatore come testimone è uno dei *leitmotiv* della riflessione teorica di Grotowski e quindi sono numerosi i testi a cui si può fare riferimento: cfr., ad esempio, Gabriele Vacis, *Awareness. Dieci giorni con Jerzy Grotowski*, Milano, RCS Libri, 2002, dove fra l’altro si sottolineano le condizioni necessarie perché possa esservi un testimone e in particolare perché, a teatro, uno spettatore possa trasformarsi in testimone: “Perché appaia un testimone è necessario che appaia qualcosa di vero. [...] Il testimone ha sempre una relazione diretta con l’atto, con il fatto, non con una storia, con la narrazione del fatto. [...] In casi molto speciali lo spettatore si trasforma in testimone. Dipende da due cose: gli spettatori non devono essere persone che arrivano lì per caso [...]. La seconda cosa è che l’attore deve compiere un atto, una cosa vera” (pp. 121-124).

Grotowski negli anni Settanta e Ottanta, i quali con il Parateatro e con il Teatro delle Fonti sembrano essere di nuovo all'insegna della partecipazione, anche se oramai *senza* lo spettacolo, *oltre* lo spettacolo, riemerge prepotentemente, pur se in maniera diversa, nell'Arte come veicolo.

Ma ora devo fare posto, per dovere di completezza, almeno a un terzo modello di spettatore novecentesco disalienato.

3) *Lo spettatore competente*. È quello proposto da Brecht, che ebbe a parlare - com'è noto - della necessità di dar vita a una vera e propria "arte dello spettatore" - e Dio solo sa quanto ce ne sarebbe bisogno oggi!

Chi è lo spettatore competente? Un po' paradossalmente, almeno per un acerrimo anti-aristotelico come il drammaturgo di Augusta, si tratta forse dell'ultima grande riproposizione dello spettatore-giudice del teatro ateniese del V secolo. In realtà, egli possiede tratti sia dello spettatore partecipante sia dello spettatore testimone: a) la *distanza* del testimone, che in questo caso aderisce o dovrebbe aderire, dandone dunque testimonianza, non alla storia o al personaggio, ma all'ideologia dell'autore: la visione marxista, storico-materialista, delle vicende umane; b) l'*attivazione sensoriale* del partecipante (fu Roland Barthes a sottolineare la precisione e la sensualità dei segni nelle messinscene del *Berliner Ensemble* e a parlare, in proposito, di vero e proprio *éblouissement*)¹⁶. Del resto sappiamo quale fosse per Brecht il fruitore ideale del teatro epico: lo spettatore competente di un *match* di boxe, con tanto di sigaro in bocca e magari un bicchiere di buon whisky in mano.

Tornando all'oggi, mi pare che la ricerca teatrale attuale, vista nella prospettiva dello spettatore, sia caratterizzata dal rilancio radicale,

16 Cfr. ora gli interventi su Brecht e sul Berliner Ensemble raccolti in Roland Barthes, *Sul teatro*, a cura di Marco Consolini, Roma, Meltemi, 2002.

con esiti talvolta anomali e inediti, dei due modelli appena esaminati (ai quali, come si è appena visto, anche l'ipotesi brechtiana può essere in buona parte ricondotta): lo spettatore partecipante e lo spettatore testimone.

Potremmo anzi sostenere che gli esiti anomali ed inediti dipendano in buona parte dalla radicalità del rilancio, con il quale si arriva o parrebbe che si arrivi - e l'ho già anticipato - fino, in un certo modo, a negare lo spettatore in quanto tale, tradizionalmente inteso.

Da un lato riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale dello spettatore come esperienza fondata sulla corporeità, sulla plurisensorialità, tattilità, sinestesia, cinestesi: queste sono le parole chiave di un nuovo, in realtà antichissimo, paradigma estetico che si delinea lungo tutto il Novecento e che chiamerei (con Richard Schechner o Marcel Jousse) "rasico" o "manducatorio" (potremmo parlare di un Teatro del sapore o della manducazione)¹⁷.

Dall'altro lato, riemerge, viene rilanciata con forza, la proposta di un'esperienza teatrale come un essere testimoni-fare testimonianza di un qualcosa che magari non è stato neppure creato per noi, per degli spettatori, ma che tuttavia può produrre degli effetti anche su di noi - pur essendo stato pensato e realizzato essenzialmente per produrre effetti soltanto in chi agisce, nei *performers* o *doers*. Naturalmente sto alludendo ad *Action*, la partitura anzi, le partiture cui Grotowski e Richards hanno lavorato, nell'ambito dell'Arte come veicolo, a partire dal 1985¹⁸.

17 Cfr. di chi scrive, *Lo spazio della mente e lo spazio del corpo: nuovi paradigmi per l'esperienza teatrale*, in "Drammaturgia", 10, 2003 (*Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di Stefano Mazzoni).

18 Cfr. *Grotowski e il segreto del Novecento teatrale*, cit.

LA FUNZIONE DEL PUBBLICO NEL TEATRO TERAPEUTICO

di *Salvo Pitruzzella*¹⁹

“Il pubblico è il tuo nemico”.

La ragazza esitava. Benché tutto l'apparato scenico fosse ridotto ad un semplice riflettore che inquadrava un angolo della stanza disadorna, l'emozione della “prima” c'era tutta. Il “panico da palcoscenico” era in agguato, evocato dal silenzio intenso degli altri giovani attori nell'attesa del loro provino per essere ammessi alla scuola di teatro; dallo sguardo del regista che, sotto i pesanti occhiali neri, s'immaginava freddo e giudicante, uno sguardo che invita, o forse ordina, di compiere un balzo nell'ignoto; da quello spazio nudo che era diventato la scena di un'offerta di sé, un sacrificio da compiere. Barare non era consentito, né sarebbe stato possibile.

Il regista le aveva chiesto perché volesse frequentare la scuola (era la prima scuola di teatro che nasceva, quasi vent'anni fa, nella città di Palermo, e non poteva non essere selettiva), ed era stato ad ascoltare le risposte; poi, senza aggiungere parola, si era alzato e aveva acceso il riflettore. “Adesso vai sotto la luce e fai qualcosa.”

La ragazza si era spostata al centro della stanza. “Ma così, a freddo, non saprei cosa...”

“Qualunque cosa, la prima che ti viene in mente.”

La ragazza si avvicina al regista. “Non potrebbe suggerirmi qualcosa lei?”

“Torna in scena. Fai qualunque cosa. Una persona.”

Si avvicina di nuovo. “Una persona? Che genere di persona?”

“Torna al tuo posto! Qualunque cosa. Guarda: fai un attaccapanni”.

La ragazza torna ad avvicinarsi. “Ma devo fare una persona che sembra un attaccapanni, o proprio un attaccapanni?”.

19 Teatrotapeuta e saggista.

“Torna al tuo posto, in scena! Non devi conversare col pubblico! Il pubblico è il tuo nemico!”

A questo punto, la storia si biforca, e due sviluppi sono possibili: la ragazza torna in scena/la ragazza non torna in scena.

Nel primo caso, può accadere che:

- a. la ragazza torna in scena decisa, raccoglie tutte le sue energie in un unico punto, e interpreta un attaccapanni drammaticamente straordinario, che esprime tutto il senso della rigidità, il dolore dell'essere marginale, servile e trascurato, che colpisce il regista al punto da convincerlo ad ammetterla alla scuola;
- b. la ragazza torna in scena, ma resta indecisa, in preda ai suoi pensieri, e quando fa l'attaccapanni è qualcosa che ha poco senso e ancor meno ne comunica, scialbo e insignificante, che mostra anziché essere, e il regista non la ammette.

Nel secondo caso, può accadere che:

- a. la ragazza scoppia in lacrime: “Non ce la faccio, non ce la farò mai...” Il regista la aiuta a rimettersi il cappotto e l'accompagna alla porta;
- b. la ragazza si mette ad urlare: “É una buffonata! Non sono venuta qua per farmi prendere in giro!” Insulta il regista e se ne va sbattendo la porta.

Lascio al lettore il compito di indovinare quale sia stata la reale conclusione della storia. L'episodio può nondimeno offrirci uno spunto per riflettere sulle diverse modalità in cui si esprime la relazione attore/pubblico nella *performance* drammatica.

In primo luogo, tra i due casi citati è visibile una differenza in termini di frame. Il concetto di frame, sul quale sarà necessario soffermarsi un momento, affonda le sue radici nelle importanti riflessioni di Gregory Bateson su gioco e comunicazione. Secondo Bateson (1972), metacomunicazione è una comunicazione sulla comunicazione, che definisce e istituisce il contesto in cui tale comunicazione è da intendersi, trasformandone di conseguenza il significato e lo

scopo. “Questo è un gioco” è l’esempio classico dell’enunciato meta-comunicativo: una volta stabilito (e concordemente accettato) che ci si muove all’interno di quel livello, le azioni cambiano di valore. Un’azione che nel contesto quotidiano può essere interpretata come intenzionalmente aggressiva (ad esempio i movimenti di una lotta), nel contesto del gioco perde quella connotazione e si configura come una forma d’interazione collaborativa. Erving Goffman ha sviluppato questo concetto, ponendolo alla base della sua analisi delle relazioni sociali. “Che cosa sta accadendo qui?”, è la domanda che ciascuno di noi si pone, più o meno esplicitamente, rispetto alle situazioni in cui gli accade di trovarsi. Solitamente, la risposta è immediata, e fa riferimento a

una o più strutture o schemi d’interpretazione di un certo tipo che può essere definito primario. Dico primario perché l’applicazione di una tale struttura o prospettiva interpretativa è vista da quelli che la applicano come non dipendente da o riferibile ad alcuna interpretazione precedente o ‘originale’; infatti una struttura primaria è considerata capace di tradurre ciò che altrimenti rappresenterebbe un aspetto senza significato della situazione, in qualcosa di significativo²⁰.

Le strutture primarie sono d’immediata intuizione, e immediatamente validate attraverso il consenso generale. Accade però che talvolta - e molto più spesso di quanto a prima vista possa apparire - la definizione del frame non sia poi così scontata. Può essere necessario, ad esempio, porre una serie di domande esplicite ai presenti per essere sicuri di avere ben compreso il contesto in cui ci si trova (come quando si entra nella stanza sbagliata). Spesso il frame si presta a letture diverse secondi i punti di vista soggettivi che sono compresenti nella

20 Goffman Erwin, *Frame Analysis*, Armando, Roma, 2001, p. 65.

situazione: così il *golf* è un gioco per il giocatore ma è un lavoro per il *caddy*. Questa differenza d'interpretazione è quello che Goffman, utilizzando una metafora musicale, chiama *keying* (in inglese *key* è la tonalità, l'ambiente armonico in cui si dispone la composizione musicale: la stessa sequenza di note, eseguita in tonalità differenti, produce diversi effetti espressivi). Oppure il frame può essere intenzionalmente costruito in funzione di un obiettivo, per raggiungere il quale è necessario che una o più persone siano tenute all'oscuro di tutta la faccenda. Questi sono i casi che Goffman chiama fabbricazioni; esse si collocano su un asse tra due polarità: le fabbricazioni benigne (come lo scherzo e certi tipi di test psicologici in cui i soggetti non sono informati sul reale scopo del test) che, tutto sommato, non ledono i diritti fondamentali degli individui, e le fabbricazioni strumentali (come la truffa o l'inganno) che contengono

una costruzione che chiaramente ostile ai loro interessi privati, qui definiti 'interessi privati' nel senso in cui sarebbero definiti della comunità²¹.

Naturalmente, esistono delle situazioni ambigue, la cui interpretazione, e quindi la possibilità di situarle in una o nell'altra categoria, è, una volta svelata la fabbricazione, ancora questione di *keying*. Il frame teatrale, secondo Goffman, è “qualcosa di meno di una costruzione benigna e qualcosa di più che un semplice *keying*: il teatro non simula la realtà, dichiarandosi anzi apertamente una finzione; ma al contempo il patto teatrale attribuisce a quella finzione un *surplus* di realtà, aprendo la possibilità che una fabbricazione condivisa, anche se da posizioni differenti, da attori e spettatori, diventi non un mero divertimento ma qualcosa che ha a che fare con la vita.

Tornando alla nostra storia, potremmo dire che l'azione della

21 (ibid., p. 141)

ragazza nei due sviluppi possibili si colloca all'interno di differenti frame. Nel primo dei due casi, quello in cui la ragazza va in scena, la sua azione è inscritta nella cornice della rappresentazione teatrale: ella accetta le regole del gioco, finge di essere qualcun altro (o qualcosa d'altro, in questo caso), e sottopone la sua *performance* al giudizio del pubblico. Nell'altro caso le regole del gioco non vengono accettate, e l'azione si presenta come una *performance* della vita quotidiana (secondo la definizione di Schechner): sarebbe diverso se, alla fine della sua crisi di pianto o di rabbia, la ragazza si ricomponesse e chiedesse al regista "Allora, come le è sembrato?" In questo caso, il frame sarebbe ricomposto a posteriori, mutando il senso di ciò che in prima istanza era stato inteso.

Ma ad un livello più fondamentale, non possiamo non riconoscere che tutte le possibilità sono contenute in un frame più ampio, un frame esistenziale, potremmo azzardare, definito dalla metafora esplicitata nell'enunciato del regista: il pubblico è il tuo nemico. La cornice teatrale è presente come una condizione a priori: tutti i giovani accalcati nell'anticamera e fino in strada sapevano bene che in quel luogo sarebbero stati sottoposti ad un provino, che avrebbero dovuto compiere un'azione teatrale davanti ad un pubblico giudicante. E il modo più semplice, ampiamente praticato nel mondo del teatro, per venire a patti col pubblico e uscirne indenni, è tentare di sedurlo. Mandare segnali di complicità e ammiccamenti, blandire lo spettatore evocando la promessa che gli si darà ciò che desidera, cercare di farselo amico, è un modo che da sempre gli attori usano per vendere la propria merce. Dopo tutto, è da parecchi secoli che l'aspetto della transazione economica è entrato a far parte del fatto teatrale. Un numero sempre maggiore di persone vive di teatro, e non solo in senso spirituale, e diventa quindi sempre più necessario avere un pubblico pagante (anche se, bisogna dirlo, nell'ultima metà del secolo scorso, la crescente presenza del fenomeno delle sovvenzioni statali ha in parte modificato il quadro). Contro questa modalità di seduzione del

pubblico, che fa del teatro un luogo di mercanti e farisei, e produce quello che Peter Brook ha chiamato teatro mortale (*deadly theatre*), si scaglia l'anatema del regista.

Lo sguardo dell'altro

Questo anatema è a suo modo la formulazione di un doppio legame²².

Lo sguardo dell'altro istituisce il teatro: un'idea tautologicamente contenuta nella parola stessa. Nella citatissima frase d'esordio del suo *The empty space* (Lo spazio vuoto), in cui annuncia una poetica dell'essenzialità nel teatro, Peter Brook sottolinea l'importanza della presenza dello spettatore acciocché l'evento teatrale possa compiersi²³. L'attore nel chiuso della sua stanza può provare la parte imparata a memoria, ma per dare a questa azione il senso del teatro deve almeno evocare un pubblico immaginario. L'atto teatrale, secondo il filosofo americano Bruce Wilshire, è una cerimonia di autorizzazione reciproca. L'attore in scena "sta per" il pubblico, e il pubblico in sala "sta per" l'attore. Il termine "stare per" (*to stand in for*) è usato da Wilshire per sintetizzare un vasto e complesso ambito concettuale, che mette a confronto le strutture fenomenologiche del teatro con i meccanismi che presiedono alla formazione dell'identità individuale. L'identità, secondo Wilshire, si impianta a partire da un sé-corpo originario, che, in quanto co-esistente e simile ad altri corpi che lo circondano, attiva una rete di coinvolgimenti mimetici. Questi formano la materia grezza di cui l'identità è composta; ma per articolarsi e

22 Il concetto di doppio legame, ancora in Bateson, definisce un'ingiunzione paradossale, un comando cui non si può obbedire se non disobbedendo: l'esempio più citato è la prescrizione "sii spontaneo". Nel pensiero orientale, e in particolare nel Buddismo Ch'an (Zen), è il metodo al quale si ricorre per mettere a tacere il pensiero, e di conseguenza pacificare la mente. Ma Bateson avverte che un contesto segnato da doppi legami costanti e ineludibili può condurre a stati di grande sofferenza psichica.

23 "Posso scegliere uno spazio vuoto e decidere che è un palcoscenico spoglio. Un uomo lo attraversa e un altro osserva: è sufficiente a dare inizio a un'azione teatrale" (Brook Peter, *The empty space*. Penguin, Harmondsworth, 1968).

divenire effettivamente individuale, l'identità deve conoscere separazioni e distacchi. Lo sviluppo della persona è punteggiato da crisi di discontinuità di questo tipo, che, se superate senza ostacoli, conducono la persona a sperimentare nuove soluzioni nel rapporto con se stesso e con gli altri; i coinvolgimenti mimetici non vengono recisi: essi sono piuttosto trasformati e riequilibrati. Nella fase del divezzamento, così acutamente analizzata da studiosi di ambito psicoanalitico come Melanie Klein e Winnicott, la fusione simbiotica con la madre (che Wilshire definirebbe come un caso particolare del più generale fenomeno dell'“ingolfamento mimetico”) è soggetta ad aggiustamenti e trasformazioni che preludono al riconoscimento di una relazione tra due entità separate ma connesse tra loro. Nuovi coinvolgimenti mimetici cominciano a diventare possibili, come pure la ridefinizione dei preesistenti. Il movimento ciclico tra ingolfamento e separazione è il movimento stesso della crescita. Se si resta fissati ad uno di questi due poli, la possibilità di una sana crescita è preclusa. L'altro è sempre presente in me; la sua funzione nella formazione della mia identità personale è duplice: da un lato, deve fornirmi il senso dell'appartenenza, dell'essere in quanto essere-con; dall'altro, deve offrirmi la possibilità di definirmi per differenza. Questa duplice funzione è definita dallo psicologo Felice Perussia, prendendo in prestito la terminologia dello psicodramma di Moreno, doppio e specchio. Quando questo equilibrio è raggiunto, l'altro “sta per” me, nel senso che si colloca come punto di riferimento che mi rimanda parti di me stesso, e al contempo, attraverso la sua alterità, sancisce il nostro reciproco costituirci come entità separate. In questo senso, lo “stare per” fonda la relazione, largisce una reciproca autorizzazione, il “permesso di esistere” che, come scrive Perussia nel 2000 Felice Perussia in *Storia del soggetto. La formazione mimetica della persona*,

è accettazione della spontaneità. È attivazione della persona, nel senso di facilitarla nella sua naturale disposizione ad essere attore-

autore. È sviluppare, ovvero ritrovare, la capacità naturale a cogliere oppure a rifiutare le proposte del mondo.

Nel teatro, questa autorizzazione reciproca è programmaticamente inclusa nel contratto fondativo implicito che permette che l'atto teatrale stesso esista, quello che Grainger in *The Glass of Heaven. The Faith of a Dramatherapist* definisce “il principio del come se”. Come scrive Wilshire:

Lo scintillante personaggio teatrale è il locus attraverso il quale l'attore è restituito a se stesso per tramite del pubblico, e i membri del pubblico sono restituiti a se stessi per tramite dell'attore. È un gioco di reciproco 'rispecchiamento'. Il pubblico fornisce le parti dell'attore che sono costituite comunitariamente. L'attore è autorizzato dal pubblico, il pubblico dall'attore²⁴.

Il pubblico non è quindi un dato accessorio senza il quale il teatro può esistere comunque, ma una sua componente costitutiva fondamentale: il teatro è in essenza un fenomeno relazionale.

Non è quindi un evidente paradosso il definire nemico la tua stessa fonte di autorizzazione?

Il salto creativo

Un doppio legame conduce chi vi è sottoposto ad un vicolo cieco. La possibilità di agire è preclusa, il “permesso di esistere” si ripiega su se stesso, implodendo e provocando uno stallo della situazione. A meno che il soggetto non operi una rottura, un salto di livello rispetto al livello della comunicazione. Il taglio del nodo gordiano è un processo di questo tipo: nell'impossibilità di risolvere un problema

24 Wilshire B., *Role-Playing and Identity. The limit of Theatre as Metaphor*, Indiana University press, Bloomington, 1982.

nei suoi stessi termini (sciogliere il nodo dipanandone i fili), si ricorre ad una soluzione che appartiene ad un altro ordine (eliminare il problema recidendo il nodo). Un salto siffatto genera un cambiamento per discontinuità, e può avere una direzione involutiva o evolutiva. È involutiva quando il cambiamento si risolve in una rottura che conduce il soggetto al ritiro in un mondo chiuso e incomunicabile. È evolutiva quando il cambiamento produce una novità che può essere negoziata e ricompresa nel contesto precedente, che modifica i suoi confini per accoglierla. In *Creatività. La sintesi magica*, il delirio dello schizofrenico, secondo Stefano Arieti, è in qualche modo un atto creativo: lo stesso Bateson sottolinea come la schizofrenia sia una delle possibili risposte al doppio legame. Ma il delirio è idiosincratico, il suo linguaggio non è solo incomunicabile, ma anche non codificabile. L'atto creativo dell'artista, invece, crea un nuovo codice, e forza l'altro a modificare le proprie strutture di ricezione per accettarlo. Scriveva William Blake: "Devo creare un mio Sistema o essere schiavo di quello di un Altro. /Non voglio Ragionare e Confrontare. Il mio compito è Creare".

Se dunque un doppio legame può essere sia una trappola inestricabile, sia un attivatore del processo creativo, possiamo considerare la frase incriminata sotto una luce diversa. Lo sguardo dell'altro può essere fonte di autorizzazione, ma anche negarla: "L'inferno sono gli altri", sosteneva Jean-Paul Sartre. Quello che il regista chiede è di porsi di fronte a questa contraddizione, e trascenderla con uno sforzo eroico, o con un atto disperato.

Quante volte nella nostra vita ci siamo trovati a confrontarci con un "pubblico nemico"? Non solo quando la nostra fragilità è sottoposta al giudizio implacabile degli altri, ma anche quando l'autorizzazione è negata. Nella relazione madre-bambino l'autorizzazione reciproca è cruciale: la madre fornisce al piccolo, attraverso le risposte ai suoi bisogni, tanto fisici quanto emozionali, il senso del mondo come luogo "abbastanza buono" in cui vivere; il bambino, con la progressiva arti-

colazione dei suoi contributi alla relazione, restituisce alla madre il senso e l'importanza di quell'esperienza nel suo essere persona. Ma quando l'accudimento è carente, o peggio quando si oscilla tra un accudimento assente o solo mimato (privo cioè di reale consistenza affettiva) e un accudimento ossessivo e invadente (segnato dai sensi di colpa), il ciclo dell'autorizzazione reciproca s'interrompe. Ad esso si sostituisce un circolo vizioso: più il bambino piange, più la madre lo rifiuta, e viceversa; e quando l'angoscia della madre la spinge ad un tentativo di riavvicinamento, il bambino reagisce negativamente, aumentando l'ansia e la frustrazione materna. Lo "stare per" da fattore di crescita si trasforma in una minaccia per la crescita stessa: un ingolfamento mimetico provoca il declino dell'autorizzazione reciproca. Ma anche al di fuori di queste situazioni estreme, che spesso sono generatrici di patologie, ciascuno di noi si porta dentro un "pubblico nemico"; è quella parte di noi che ci giudica, ci disprezza e ci deride, che a volte viene fuori nei momenti meno opportuni, mettendo a dura prova la nostra capacità di costruire relazioni con gli altri e col mondo, e rendendoci inadeguati a sostenere situazioni difficili.

La fonte interna

Nel *Nō* giapponese, il protagonista del dramma è chiamato *shite*; a lui sono affidate le parti cantate e danzate che formano il cuore di questa forma d'arte teatrale (o forse sarebbe meglio definirla col termine più comprensivo di *performance*, nell'accezione di Richard Schechner). Lo *shite* è affiancato da numerosi altri attori con diverse funzioni. Tra essi il più importante è il *waki*, che introduce l'azione e crea il contesto in cui essa può prendere forma. Scrive Sieffert:

Il waki agisce solo nella misura in cui è necessario provocare un'azione dello shite, sia con una parola, sia con un gesto. Per il resto del tempo, il waki non è altro che uno spettatore impassibile. Eppure la sua presenza è indispensabile: egli è lo spettatore che rende possibile,

*o meglio, che provoca la venuta dello shite. Lo shite, nella maggior parte dei casi, non è altro, infatti, che una visione del waki*²⁵.

Il waki può dunque essere visto come un'interfaccia tra il dramma e il pubblico: partecipa dell'essenza di ambedue le condizioni. Nel suo ruolo di spettatore, condivide con il pubblico la presenza che evoca ed autorizza: nel suo ruolo di attore, condivide con lo *shite* e con gli altri attori l'atto della creazione scenica. Il *waki* "sta per" lo spettatore, o per meglio dire per quella parte della persona dello spettatore la cui funzione è osservare e testimoniare. Ma al contempo "sta per" lo *shite* (che è in qualche modo la sua creazione), fornendo la cornice dell'azione e stimoli per il suo sviluppo. Ma anche lo *shite* "sta per" lo spettatore, per quella parte della sua persona la cui funzione è agire, essere il protagonista della propria vita.

La relazione tra *waki* e *shite* può essere immaginata come metafora dei due principi interni della persona: azione e testimonianza. Il nostro essere costantemente nel fuoco dell'azione, assumendo e giocando ruoli sulla scena del mondo, e il nostro essere osservatori (e a volte severi giudici) di noi stessi e delle nostre *performance*. Quando questi due principi entrano in conflitto, o quando uno dei due predomina sull'altro, l'equilibrio della persona è compromesso. Ristabilire quest'equilibrio è uno degli obiettivi della Drammaterapia. Quest'obiettivo viene perseguito esercitando da un lato la spontaneità, la capacità di essere nel flusso degli eventi interagendo con gli altri e con l'ambiente circostante senza che l'intermediazione del pensiero blocchi l'azione, vivendo quindi i sentimenti e le emozioni e attivando le nostre connessioni mimetiche; dall'altro sviluppando la presenza di un osservatore interno, che non solo riflette e giudica, ma anche accetta e nutre. Non un "pubblico nemico" da combattere o cui

25 Sieffert R., *Introduzione*, in: *Zeami il segreto del Teatro No*, Adelphi, Milano, 1966.

soccombere, ma una fonte interna d'autorizzazione, che ci sostenga nel nostro sforzo teso verso la piena realizzazione di noi stessi e delle nostre potenzialità, evitando scorciatoie e senza scivolare sulla china dell'autoindulgenza e dell'autoinganno.

In altre parole, la Drammaterapia considera la relazione attore/pubblico come funzione e non come un mero dato materiale; questo principio implica non solo la reversibilità dei ruoli di attore e spettatore, ma anche un lavoro teso ad attivare questa funzione interna alla persona. Per conseguire questo risultato, il frame della Drammaterapia, pur rimanendo sostanzialmente un frame teatrale, si caratterizza per una particolarità rispetto a questo specifico argomento. Goffman si sofferma a esaminare la duplice qualità del pubblico teatrale. Goffman parte dalla considerazione che:

un individuo impegnato sul palcoscenico mostrerà almeno un self duale, come attore di teatro (che cerca aiuto dal suggeritore, cooperazione dagli altri membri della compagnia, risposta dal pubblico) e come personaggio del palcoscenico²⁶.

Naturalmente, questa è un'affermazione di carattere generale (parzialmente attenuata da quell'almeno) che è solo una parziale analogia del complesso rapporto tra attore e personaggio²⁷. Può essere comunque utile per analizzare specularmente le qualità del pubblico, che Goffman sintetizza in due elementi: lo spettatore e il frequentatore di teatro. Quest'ultimo legato alla realtà quotidiana, è:

una persona che prenota il posto e paga il biglietto, arriva in ritardo o è puntuale, e reagisce alla chiamata alla ribalta dopo lo spettacolo. È anche la persona che prende parte alla pausa tra il

26 Goffman Erwin, op.cit., pag. 169.

27 Per un'analisi approfondita di questo tema, rimando al già citato Wilshire.

*primo e il secondo atto. [...] Il frequentatore di teatro è il numero opposto a quello dell'attore in scena*²⁸.

A questo ruolo si affianca quello dello spettatore, che collabora alla costruzione dell'altra realtà, quella della finzione teatrale. Goffman sottolinea di questo ruolo soprattutto la dimensione della complicità. Lo spettatore:

*in modo simpatetico e in modo vicario partecipa del mondo irreale generato dall'azione drammatica reciproca dei personaggi della sceneggiatura. Egli vi si abbandona*²⁹.

Sembra che Goffman attribuisca la funzione del giudizio solo all'altro ruolo, quello del frequentatore di teatro; attribuzione che se per un verso è fondata - il giudizio critico rispetto alla qualità della messa in scena, inclusi i suoi aspetti più formali e tecnici è "compreso nel prezzo" del teatro-, per un altro verso lascia aperto qualche dubbio: probabilmente lo spettatore critico auspicato da Brecht, coinvolto nell'azione scenica non attraverso l'emozione e il sentimento ma attraverso il pensiero, partecipa di ambedue i ruoli.

Il lavoro della Drammaterapia è centrato sul processo e non sul prodotto, al punto che il prodotto (lo spettacolo) diventa irrilevante rispetto agli obiettivi fissati, e, di fatto, poco praticato. Il ruolo che Goffman definisce del frequentatore di teatro è sostituito da quello, più presente nella psicoterapia, di membro del gruppo. Come tale, condivide un progetto di rinnovamento fondato sull'altruismo, l'infusione della speranza, l'universalità. La persona che prende parte ad un processo di Drammaterapia è attore nel momento in cui incarna sulla scena un costrutto immaginativo, è spettatore nel momento in

28 Goffman Erwin, op.cit., pag. 167.

29 Goffman Erwin, op.cit., pag. 168.

cui è testimone attivo di questa incarnazione, è membro del gruppo nel momento in cui acquisisce delle nuove consapevolezze scaturite dal processo drammatico ed è in grado di “portarsele a casa”, integrandole nella globalità della propria personalità. Potere disporre a piacimento di questi ruoli fa parte del progetto creativo della Drammaterapia, e si traduce, rispetto agli effetti sulla vita di ciascuno, in termini di agire, essere testimone e rendere testimonianza. Essere testimone vuol dire conferire con la propria presenza consapevole all’azione di un altro verità e pienezza di senso; rendere testimonianza vuol dire cogliere intimamente questo senso e trasformarlo ancora in azione, dentro e fuori dal frame teatrale, attivando un ciclo creativo che spezza i circoli viziosi in cui il nostro rapporto con gli altri si imprigiona, lasciando fluire l’energia trasformativa che ci permette di immaginare e costruire il mondo e noi stessi.



*In alto: Emilio Pozzi intervista
Maurizio Buscarino.
A fianco: Gianfranco Pedullà.
In basso: Roberto Mazzini
conduce nel Teatro Battelli
di Macerata Feltria
lo spettacolo di Teatro Forum
“Così lontani, così vicini”.*



V. Teatri delle diversità e Media

(Quinta edizione del convegno, 9-10 ottobre 2004)

In una tavola rotonda sul rapporto tra teatro e disagio psichico si confrontano operatori che si raccolgono poi intorno allo spettacolo di Danilo Reschigna "Prove di documentazione psichiatrica" ispirato a materiali raccolti al "Paolo Pini" di Milano.

"Per una maggiore e migliore visibilità del teatro" è invece il titolo della tavola rotonda conclusiva finalizzata ad approfondire il tema delle difficoltà da parte della critica teatrale italiana a scrivere su opere teatrali nelle quali svolgono un lavoro artistico attori diversamente abili. La mancanza di spazio offerta dai Media, l'analisi della partecipazione emotiva e le forme di pietismo che possono generarsi sono solo alcuni dei temi, trattati da Valeria Ottolenghi con una nota fatta pervenire al convegno e da Claudio Facchinelli e Sergio Buttiglieri, ripresi poi dalle pagine della rivista.

A Cartoceto nel 2004 si assiste nell'arco di due giorni a ben altri tre spettacoli teatrali: "Dedicato a Gigi" del Cada Die Teatro di Cagliari, regia di Alessandro Mascià, "Incontri" dello Stalker Teatro di Torino, regia di Gabriele Boccacini, "Il Pianeta Irritabile" del Teatro Aenigma di Urbino, regia di Vito Minoia, che nel Teatro Comunale di San Costanzo ricorda Paolo Volponi, autore del romanzo al quale è ispirata l'opera, a dieci anni dalla scomparsa.

TEATRI DEL DISAGIO - SUPERARE I VECCHI SCHEMI E DARE MAGGIORE VISIBILITÀ

di Valeria Ottolenghi ³⁰

Il tema delle buone pratiche - l'incontro promosso da *Ateatro* di Oliviero Ponte di Pino in programma a Milano nei prossimi mesi, data ancora da definire - s'intreccia a quello della visibilità del teatro in una concezione etica (ma anche funzionale) che auspica e, per quanto possibile, attiva un equo utilizzo delle risorse, così da valorizzare le opere di qualità, facilitarne la distribuzione, far crescere un pubblico sensibile, ben disposto ai mutamenti, all'estetica della contemporaneità. In questa direzione ben si inserisce l'impegno della rivista *Teatri delle diversità*, le molte ricerche avviate, il convegno di Cartoceto, la rete degli artisti, degli operatori, delle compagnie che lavorano nel proprio territorio coinvolgendo con cura e intelligenza anche chi ha concrete difficoltà di vita nel nostro mondo, per deficit fisici e psicologici, per gli ostacoli che la stessa realtà circostante sa produrre. Molte le persone presenti all'incontro in luglio di Castiglioncello/Armunia dedicato a *Parola di teatro*, "sinergie di competenze per una maggiore e migliore visibilità del teatro" - e numerose sono state le questioni raccolte, anche solo in un veloce discorrere, legate alla mancanza di spazi per l'informazione teatrale (e ancor più per le recensioni) su giornali e TV, alla necessità di una migliore collaborazione tra responsabili degli uffici stampa, artisti, critici, al superamento di vecchi schemi deontologici (ancora preziosi da un verso, ma ingiustamente puntivi dall'altro), alla diffusione della cultura teatrale che deve trovare il modo di arricchirsi sì localmente, ma sapendo anche dialogare all'esterno, con altre discipline, altre ricerche artistiche, e con le maggiori esperienze teatrali nazionali e internazionali. Inevitabile la messa in luce dei molteplici riflessi

30 Vice presidente dell'ANCT (Associazione Nazionale Critici di Teatro).

politici in un alternarsi di buio pessimismo e rinnovate energie (bene in particolare il moltiplicarsi di stagioni e festival anche in centri minori, in periferia, una nuova “geografia del teatro”, un sano coinvolgimento delle province). Molte, moltissime per fortuna le ipotesi di lavoro, con un’ulteriore progettualità nel successivo appuntamento a Volterra. Tra gli intervenuti a Castiglioncello Vito Minoia, che ha ricordato lo specifico campo d’intervento di *Teatri delle diversità*: come leggere gli spettacoli del disagio? Come favorirne - lì dove c’è una potente valenza artistica - la distribuzione? Come formare gli spettatori attraverso l’informazione per evitare atteggiamenti genericamente buonisti? E così via. Qui il discorso delle buone pratiche e della “maggiore e migliore visibilità” si fa in qualche modo anche più urgente. Gli incontri di Castiglioncello e di Volterra sono stati fondamentali momenti di raccolta problematica per successivi appuntamenti in teatri, in località diverse. Cartoceto è il primo di questi approfondimenti: davvero molto importante.

COME DEVE COMPORTARSI IL RECENSORE TEATRALE DI FRONTE ALLA DIVERSITÀ?

di Claudio Facchinelli³¹

A cercare di capire con quale sguardo il recensore teatrale deve porsi nei confronti di uno spettacolo con attori portatori di handicap psicofisico, so di correre il rischio di essere contraddittorio e banale, ed anche politicamente scorretto.

E la prima contraddizione cerco di metterla sul tavolo con la massima onestà di cui sono capace. Confesso che provo un estremo disagio nell'avvicinare l'handicap, forse perché mi obbliga a fare i conti con i miei limiti psicofisici, col mio inevitabile, progressivo decadimento, forse addirittura con la morte. Peraltro sono profondamente convinto del valore etico e civile della visibilità del diverso. Chi ha frequentazione con gli spettacoli dei centri socioeducativi, che per lo più non hanno alcuna pretesa artistica od espressiva, sa quanto sia importante il dopo spettacolo, un momento che gli attori non vorrebbero mai concludere perché, così come anche nelle carceri, rappresenta una delle poche occasioni nelle quali cadono, almeno per un momento, le paratie stagne che separano il mondo normale e rassicurante da quello che vorremmo non esistesse, e la cui esistenza preferiremmo negare, o almeno circoscrivere, allontanare dalla nostra vista. Proprio per questo è salutare che la diversità (fisica, psichica, sociale) abbia dei momenti di visibilità pubblica. E il teatro li può fornire.

Anche il cinema lo ha fatto, con film famosi e, a volte, scandalosi. Credo che il primo sia stato *Freaks*, di Tod Browning, nel '32, poi *Viridiana*, di Luis Buñuel, nel '61 e, qualche anno più tardi, anche Jodorowski. Ma più spesso la diversità era finta, costruita, recitata. Fra gli esempi più recenti, *Elephant Man*, di David Lynch, e *L'ottavo giorno*, di Jaco Van Dormal, ambedue del '96. Di qualche anno

31 Saggista e critico teatrale.

prima, nel '91, *Buon compleanno Mr. Grape*, di Lasse Hallström, con uno strepitoso Leonardo Di Caprio ai suoi esordi. Ma bisogna arrivare a *Le chiavi di casa*, del 2004, perché un artista della finezza e della sensibilità di Gianni Amelio abbia il coraggio di portare sullo schermo, con poesia e pudore, il disagio psicofisico vero.

In questi casi, al cinema e ancora di più a teatro, il pericolo di un ricatto emotivo è fortissimo, spesso indotto e giustificato dall'osservanza del *politically correct*, che costituisce, a mio vedere - e mi scuso con chi la pensa diversamente - uno dei più nefasti ed ipocriti miti dei nostri tempi.

Il recensore ha quindi difficoltà a mantenere uno sguardo sereno, spiazzato com'è fra due tendenze di segno opposto che, come Scilla e Cariddi, stanno in agguato sulle rotte del teatro del disagio: da un lato una impossibile omologazione; dall'altro l'esibizione provocatoria.

Nel primo caso la diversità viene nascosta, negata, travestita: facciamo finta che il disabile sia normodotato; facciamolo agire, vestire, parlare, come se non fosse un diverso. Il risultato di tale operazione è patetico, ma rilevarlo è come dire che il re è nudo, e non si può: si rischia di apparire cinici e privi di carità. Nel secondo, la diversità si sbatte in faccia allo spettatore in tutta la sua spietata evidenza: si esibisce il mostro come nel baraccone della donna con due teste. L'impatto emotivo è fortissimo e, anche in questo caso, ti paralizza, inibisce qualsiasi valutazione critica. Sono due trappole nelle quali incorrono anche istituzioni apprezzate e stimate per l'attività sociale, o compagini artistiche riconosciute e premiate.

Nel teatro della scuola, che frequento con una certa assiduità, la presenza del disabile è ormai abituale. E a volte mi capita - e ne sono felice - di apprendere solo alla fine dello spettacolo che, sulla scena, c'erano un paio di ragazzini portatori di handicap, dei quali non mi ero accorto. Non per una mia disattenzione, o perché erano stati nascosti o camuffati, ma perché un operatore o un insegnante intelligente era riuscito a trovare uno spazio nel quale la loro alterità

si era espressa in un gesto aggraziato e fantasioso, che aveva trovato coerenza e necessità in un'azione corale, collettiva, che si arricchiva con il loro contributo.

Ho un altro ricordo, durante una festa in un centro socioeducativo. Sul palco, Roberto Piumini stava cantando una delle sue canzoni, accompagnato da un chitarrista. In prima fila un ospite del centro seguiva la melodia, disegnandola nell'aria. Non stava mimando il direttore d'orchestra, né eseguendo alcuno dei gesti convenzionali con i quali si segna il tempo: semplicemente stava creando un contrappunto visivo a quelle note, con un'originalità che nessuno di noi sarebbe in grado di riprodurre.

Oggi, sulla scia di un'inarrestabile rincorsa dell'eufemismo ("quell'ipocrita figura retorica", come la chiamava Manzoni), non si parla più di "handicappati" o di "disabili", bensì di "diversamente abili". Ma in proposito io vorrei avanzare una proposta, o forse una provocazione. Vorrei che questo termine, invece di essere usato per buona educazione, o in omaggio al *politically correct*, venisse preso sul serio, specialmente in teatro; che ci credessero specialmente coloro che mettono in scena la diversità; che si convincessero, quando portano sul palcoscenico un diverso, che l'individuazione e la valorizzazione delle sue abilità altre, estranee al repertorio gestuale ed espressivo del cosiddetto normodotato, sono la condizione necessaria per la sua presenza, il criterio primario di ogni scelta drammaturgica e registica.

E, per chi guarda e valuta uno spettacolo, vorrei che l'attenzione a come le diverse abilità diventano momento espressivo, gesto poetico alternativo, fossero assunte a parametro critico di riferimento.

Forse, proprio nella rivalutazione di quell'espressione, del concetto che ci sta a monte, nell'impegno a conferirgli spessore e contenuto, si può trovare una risposta all'interrogativo posto in partenza su quale sia lo sguardo col quale il recensore teatrale deve porsi di fronte al teatro delle diversità.

ESERCITAZIONI E STILI

di Sergio Buttiglieri³²

Il tema che *Teatri delle diversità* propone a noi recensori mi fa subito venire in mente il lavoro di Pippo Delbono e quello parmense di Lenz Rifrazioni.

Quest'ultima formazione, pur peccando di una sorta di autoreferenzialità, sia nei testi sia nella drammaturgia, spesso volutamente criptica e snobisticamente distante da un pubblico che non sempre desidera essere fustigato con rebus insolubili e con recitazioni ancora in parte acerbe e da plasmare, prigioniera di uno schema appesantito da una recitazione troppo monocorde, lavora da sempre con indubbio successo con una formazione attoriale in cui i diversi, i non omologati, quelli che una volta chiamavamo mongoloidi (quando la "vera" umanità, quella pura e priva di difetti, per alcuni era ancora più radicata nella sola Europa occidentale) fanno parte integrante del *cast* assieme ad attori del tutto "normali". Il lavoro di Maria Federica Maestri e Francesco Pititto, fondatori del Lenz, su Calderon, Goethe, Kleist, Grimm, Buchner, Holderlin, Rilke, Dostoevskij, Majakovskij è ricco di suggestioni e densamente stratificato di citazioni pittoriche attuate con mezzi poveri, ma efficaci, che rendono esperienziale l'assistervi. Gli occorrerebbe, forse, semplicemente una maggiore ironia rabelesiana per sfondare il muro ipnotico dei loro neologismi drammaturgici.

Con Pippo, invece, e la sua visionaria Compagnia intrisa di marginalità e asimmetrie non puoi sonnacchiare, o ti lasci travolgere, tramortire dalla visionaria potenza dei suoi testi, oppure ti senti comunque scosso e scontento di non aver visto il solito bollito misto delle Compagnie di Giro istituzionali. E non vedi l'ora di uscire o di gridargli buffone.

32 Critico teatrale.

Ma non puoi rimanere indifferente alla sua regia. Non puoi non notare la sua capacità di muovere un'umanità che non finge.

Bobo, che ha vissuto tutta una vita rinchiuso in un manicomio, perché microcefalo e sordomuto, rifiutato dalla famiglia e per alcuni non degno di essere lasciato vivere se non a vegetare al chiuso di una di quelle orrende istituzioni totali che sono i manicomi, ora vive in casa di Pippo e gira il mondo ed è acclamato per la sua straordinaria presenza. I suoi silenzi, i suoi gesti hanno una profondità che raramente trovi negli attori più consumati. Bobo è diventato l'icona più vera del Teatro di Pippo Delbono.

Lui, assieme a Mister Puma, Armando, Nelson, Gianluca rivoluzionano il modo di fare teatro.

Non sono icone di sofferenza, ma sono in scena per quello che fanno, per le loro azioni e le loro parole. Non sono qui per stuzzicare il fascino del bizzarro e del diverso. C'è invece tanta dignità, ironia e autoironia nella loro presenza. C'è tanta bellezza, quella meno codificata, in loro. Attraverso la loro diversità Pippo Delbono ci fa trascendere dai nostri luoghi comuni e ci fa intuire un'altra possibile realtà, aiutato magari dalle oniriche atmosfere felliniane che sempre pervadono i suoi lavori.

Pippo Delbono ama Rimbaud e Verlaine, le loro poesie che scardinano e sconvolgono, per il loro clamoroso inno alla libertà e all'impossibile che contengono. Una poesia che con lui diventa l'ingenua e illuminante parodia della libertà che è il teatro. Un teatro che ti fa capire che "Io posso essere un altro".

C'è una poesia di Borges in *Guerra* che Pippo dedica a Bobo:

Io sono stato fanciullo, fanciulla, sono stato qualcuno che sorge dal mare, una stella luccicante, un re, una regina, uno schiavo, una parola in un libro, una mano in una spada, un capitano in una battaglia, un ponte che attraversa migliaia di fiumi, uno scudo in una guerra.

Guerra, che in fondo è una lunga struggente partitura antinaturalistica, finisce con una bellissima scena di grande emozione, con Bobo e Gianluca stretti per mano e con il sottofondo della canzone di Guccini *Il Vecchio e il Bambino*. Raccontava Pippo che quando andò a prendere Bobo per portarlo via dal manicomio, i medici gli dissero che Bobo era destinato a rimanere per sempre un bambino. E lui ricordandosi di Dostoevskij e dei Fratelli Karamazov si chiede:

... se tutti devono soffrire per comprare con la sofferenza l'armonia eterna, che c'entrano i bambini? Rispondimi per favore. È del tutto incomprensibile il motivo per cui dovrebbero soffrire anche loro e perché tocca pure a loro comprare l'armonia con la sofferenza.

Solo dopo aver attraversato il deserto, solo dopo essere stati irrevocabilmente segnati, è possibile iniziare a cercare la bellezza. O meglio, è a questo punto che la bellezza ci visita e ci sorprende. È una scoperta straordinaria, vitale. Genera una felicità autentica. E per questo motivo che, pur segnati dall'atrocità, certi spettacoli possono essere così allegri. È per questo, in fondo, che sono così semplici e pieni di poesia.

Perché *Guerra* di Pippo Delbono attua una rivoluzione: quella della poesia e della bellezza in esistenze emarginate e offese che cercano e trovano uno spazio di espressione gioiosa e autentica della propria diversità. Una distanza che è assunta come valore in contrapposizione alle trasmutazioni che la guerra opera in ognuno di noi trasformandoci in mostri, come diceva al regista quel ragazzo di Sarajevo: "ho visto che io diventavo un mostro". Che potevo uccidere. Che potevo uccidermi.

Guerra mi ricorda quello che diceva Julian Beck del *Living Theatre* a proposito del suo Teatro: "faccio teatro perché questa è la bellezza che ho da offrire contro la distruzione del mondo".

C'è un'altra bellissima frase che ci recita Pippo nel suo monologo

autobiografico:

Non voglio più saper niente della guerra. Ho visto una foto in un libro. Hiroshima era completamente coperta di fiori

e attorno a Bobo fermo immobile, inerme, con un mazzo di fiori in braccia, contrappuntisticamente rotea in maniera vorticosa, allucinata, sacrale e intimistica, Pippo Delbono. Citando quell'altra panica danza che il regista compiva nell'Enrico V con un magnetico trasporto corporale fatto di rotazioni e contorsioni delle mani e delle braccia che tanto ricordavano il fluire del tempo e l'allontanamento delle paure interiori che anche i sovrani shakesperiani possiedono.

Lui che in fondo è il figlio virtuale del teatro crudele e visionario di Artaud, epigono magnifico del suo teatro del delirio, che come Artaud sa scuotere la nostra apatia, il nostro mimetismo di comodo.

Lui che si produce in queste macabre devastazioni dell'anima mettendo in moto tutti i nostri sensi per trafiggerci il cuore e scuoterci come voleva scuotere Artaud il suo eterogeneo pubblico.

Il suo è un teatro fatto di membra sudate, di corpi reali che trasfigurano emozioni, di concetti cerebrali contaminati da una disperazione animale che ogni sera inchiodano il pubblico alle sedie, quasi incredulo di quanto la finzione del teatro possa generare, con umili mezzi, grandi e vere emozioni.

Guerra, che debuttò al CRT di Milano nel '98, è una significativa esperienza di cosa possa ancora comunicare il teatro (rappresentando attraverso il grido, la danza e il gioco, la vita che nasce dalla marginalità, dalla malattia e dal dolore), a noi spettatori assuefatti dalla pseudo informazione. A noi che abbiamo, senza quasi che ce ne accorgessimo, reso normalmente banale lo stare in guerra. A noi che abbiamo imparato ad ascoltare i quotidiani bollettini di morte tra il primo e il *dessert*. Che abbiamo accantonato la nostra Costituzione, e cominciamo a disquisire con convinzione se è meglio inviare elicot-

teri Mangusta o pincopallino, che riteniamo normale vendere armi a paesi dove tutt'ora impera la pena di morte, perché così l'economia e il Made in Italy avanza. A noi che ci stiamo sottilmente modificando nel cervello, grazie ai subdoli esperimenti mediatici distillati 24 ore su 24 ore, lo spettacolo di Pippo Delbono è un salutare antidoto a questa mutazione in corso. Perché il teatro deve scuotere, deve fare male, e allo stesso tempo emozionarci attraverso la bellezza melodrammatica delle scene e la maieutica capacità del regista, sempre presente come fosse un nuovo indimenticato Kantor. *Guerra* è uno spettacolo che rimarrà nella memoria di ognuno, che si sedimenterà con le proprie gioie e sofferenze e che ci farà riscoprire la potenza di questo strumento nato come rituale elaboratore di miti e di tragedie, facendoci magari, infine, inorridire della nostra assuefazione allo stato delle cose.

Con Pippo non sai mai veramente quando finisce la realtà e inizia la rappresentazione, quanto ci sia di personale nell'azione del regista e quanto di programmato a tavolino. Quello che intuisci alla fine dei suoi spettacoli è che può esserci un altro modo di percepire la vita, un altro modo di rapportarsi con l'altro. Perché la normalità a volte è più inquietante di quello che riteniamo diverso e fuori dai canoni.

E di questo sono infinitamente grato a Pippo e a tutta la sua straordinaria Compagnia.



*In grande in alto:
Michalis Traitsis
e Marcello Camilli
in Il pianeta irritabile,
Teatro Aenigma.
A sinistra: attori e
spettatori in Incontri
dello Stalker Teatro.
In piccolo: Mauro Mereu
e Alessandro Mascia in
Dedicato a Gigi,
Cada Die Teatro.*

VI. Poesia, teatro, diversità I

(Sesta edizione del convegno, 15-16 ottobre 2005)

Dedicato al rapporto tra teatro, poesia e diversità il sesto convegno è aperto da un intervento di Gastone Mosci su Mario Luzi, poeta e critico letterario scomparso il 28 febbraio di quell'anno e che solo un mese prima della sua morte scriveva alla nostra rivista le seguenti parole: "Nello sbriciolamento di tante iniziative, una rivista come *Teatri delle diversità* è da incoraggiare: tiene alti i valori dello spirito solidale, utilizzando le più diverse forme di teatro per unire gli esclusi al mondo, nel nome dell'arte".

A Luzi è dedicato il contributo del Maestro Luciano Sampaoli che ha messo in musica i suoi versi e che a Cartoceto ha presentato, insieme al soprano Angelica Battaglia, un lavoro ispirato anche ai versi di Alda Merini. Altre figure, ricordate da Luigi Santoro, Cathy Marchand, Gualtiero De Santi sono state Carmelo Bene, Julian Beck, Pier Paolo Pasolini.

Oltre ad appassionati interventi di John Schranz e Loredana Perissinotto, Giorgio Testa, Alessandro Pecini sul teatro educativo, è da segnalare lo spettacolo "L'ombra delle parole" ispirato a *Elegie Duinesi* di Rainer Maria Rilke della compagnia catanese "Teatro Scalo Dittaino", con la regia di Piero Ristagno e Monica Felloni e la partecipazione dello scultore nonvedente Felice Tagliaferri. Ristagno inaugura un percorso di formazione triennale con i fruitori dei servizi di sollievo nel campo della salute mentale degli ambiti territoriali sociali di Fano e Fossombrone.

I SUONI E IL TEMPO DELLA TORRE DELLE ORE

di Luciano Sampaoli³³

Cosa può aver fatto pensare a Mario Luzi di concepire il quartetto di testi poetici come *Lieder*? Certamente il *Lied* si configura come una forma ritmico - espressiva parca e delicata, la cui preziosità è data dal rapido delinearci di una situazione lirica che può svilupparsi o no, ma che è comunque condensata intorno a un sentimento centrale, ad un'ispirazione monocorde. Il che sembra verificarsi quando l'esigenza e la motivazione dell'artista risultano eccezionalmente intime, ragione per cui il modo del dire viene ad essere più un prolungamento della situazione interiore che un momento di conoscenza e di rivelazione.

L'io, insomma, si auto contempla e, perché si dia ciò, è necessario che si dispogli così di ogni istanza comunicativa come di ogni domanda etica e filosofica. È necessario che assolutizzi il momento primo e ultimo in cui esso si genera al semplice ascolto di sé, al semplice esserci, con, o meglio, nel suo sentire.

L'ultimo Luzi, da *Fondamenti invisibili* in poi, che siamo abituati a frequentare, è l'uomo nella cui risonanza e nella cui voce si manifesta l'altro da sé, il «fuoco della metamorfosi» o il riflesso del mito, fino a giungere al suo semplice essere pronunzia, parola-verbo. In specie nelle due raccolte più recenti (*Per il battesimo dei nostri frammenti e Frasi e incisi*) la struttura dialogica del testo cedeva al monologante colloquio con il divino, come a concludere la parabola della vita nella parabola della parola.

La confidenza che Mario Luzi mi fece qualche tempo fa del suo progetto di vedere musicato un gruppetto di testi, scritti per diventare dei *Lieder*, mi colse perciò con tutta la novità e tutta la gioia dell'occa-

33 Compositore, docente della Musica moderna e contemporanea all'Università di Urbino "Carlo Bo".

sione. Più o meno consapevolmente, questo suo pensiero mi appariva come l'inevitabile riverbero dell'esperienza che avevamo percorso insieme con la cantata *La lite*. Come se, in quel tessuto musicale a mosaico e in quella dizione sostenuta e continua, si fosse veramente incarnato il fantasma del dio. Parevano, peraltro, ricongiungersi più direttamente, tanto la materia quanto l'ispirazione, a quella che era stata la fonte del nostro primo incontro con le composizioni cameristiche (*A un compagno, Il tempo futuro, Le briciole*). E non doveva essere estraneo questo sentimento al fatto che si era per me compiuta, con l'oratorio *Secondo il Padre* su testo di Bruno Sacchini (1990), la perlustrazione del paesaggio, dei moventi e della problematicità della creazione e della rivelazione, di modo che era già tornata in campo (anche attraverso la figura dell'incarnazione) la creatura con la sua dimensione lirica.

Quando Mario mi sottopose, qualche tempo dopo, i quattro testi liederistici, fu la conferma: ancora per vie indecifrabili, eravamo di nuovo a un evento di risonanza e di sincronicità paragonabile a quelli che avevamo già conosciuto. Quello che subito mi colpì fu il tono «a parte» dei testi, un certo clima già respirato, una certa musicalità già udita, che tuttavia restavano non facilmente identificabili. Solamente più tardi cominciai ad avvertire qualcosa di antico, che mi rimandava al primo Luzi: qualche cadenza, qualche andamento ritmico riscontrabile nella diversità della contestualizzazione, qualche ricorrenza di immagini risolte in altra atmosfera. Qualcosa che rian dava a quella iniziale inclinazione al canto, la quale non era se non la trascrizione del soffio vitale, che di per sé legittimava l'io oltre la parola. Era l'aura di *Avvento notturno* rinfrescata dall'onda de *La barca* e «limata» dal ritmo di *Onore del vero* e di *Nel magma*. E ciò mi induceva a domandarmi perché vibrasse così distintamente dentro di me, e non trovavo altra strada per rispondere se non il considerare che il punto di contatto dovesse risiedere nella forza mitopoietica di quel canto. Quasi che entrambi avessimo attraversato la simbologia

sacra, la sua oscurità e la sua necessità, non per altro se non per attingere ancora alla vita, alla sua trepidante verità. E mi commuoveva che questa riattinta condizione lirica giungesse a Luzi dalla meditazione sul giorno, la quale meditazione quasi inavvertitamente apre al cielo e alle immagini astrali.

Non erano tali immagini (così le sentivamo ora) transeunti, tendeva bensì il loro movimento a sciogliersi e a placarsi in essere e contemplazione. Dove l'unico indizio di presenza alla quotidianità è il cane (molto vicino al cane di *Onore del vero, In un punto*) e tuttavia disperso nella medesima rarefazione di *Avvento notturno*, pur attenuata dalla dolcezza de *La barca*. Mi riportava il «cautamente» del terzo *Lied* l'eco del primo modo luziano, librato e assoluto, di tendere le immagini e di lasciarle irrisolte, dal «divinamente» de *La barca, Ragazze* all'«umanamente» che scolpisce due momenti altissimi di *Avvento notturno*, in *Cuma* e in *Terra*.

Ma l'esito dell'intonazione e del ritmo sapeva qui, nella *Torre delle ore*, di una compostezza sottile che incomincia le scene e contribuisce a trattenere l'atmosfera, a saturarne lo spazio. Anche i verbi, arditi e rari, vengono a perdere ogni contenuto di moto e ad esaurirsi interamente nella dimensione visiva. È da essa che tutto viene ricondotto alla presenza e alla durata; è in essa che il mutamento o il trapasso si fa continuità nel ritorno. È il «turno», acuirsi della vista, affinamento del pensiero: è il rendersi percepibile e avvertito di ciò che alla prima vista non appare. Lo svolgersi del discorso, così architettato intorno al movimento del guardare, sembra in esso, anche, trovare compimento.

Piuttosto che architrave della frase musicale tale nucleo sonoro mi si presentò come una cellula tematica che, nel suo ripetersi, elargiva uno stupore inconsueto e vivo.

Dalla icastica novità di quello stupore derivava ai quattro quadri una suggestione intensa e acuta. Il tremore, al primo apparire malinconico, del primo *Lied* (così sottolineato dalla rudezza di quell'«albume»

del primo verso) cedeva al tenue crescendo di chiarezza e di risonanza degli ultimi due *Lieder*. Tanto più in quanto la trama lirica andava, dall'espandersi del dire nei primi due movimenti, verso un dilatarsi degli intervalli nei secondi.

C'era in questa ispirazione liederistica luziana un'«obliquità» di toni e di luci, uno sciogliersi progressivo del discorso entro una misura breve e colma del verso, che risultavano consonanti con il sentimento più genuino del Lied. Era il canto di un animo attutito e tuttavia desto, presente al dilatarsi della tensione emotiva in una dolce e quieta attitudine contemplativa. Ma di contro c'era (e mi attraeva, quasi mi assillava) tutta quella rete di numeri: sei versi per ogni movimento, per quattro, un numero complessivo di ventiquattro versi che dà ancora (sommando due e quattro) sei. Se questa rete numerica sembrava richiarsi a una tessitura di ricorrenze e di corrispondenze, che potesse rendere ragione della preziosità dell'impianto poetico, mi induceva d'altro canto a ricercare uno sviluppo ulteriormente complesso della frase musicale. Mi lavoravano dentro quei numeri e mi rievocavano lampi convulsi della loro passata frequentazione. Mi martellava, in particolare, il sei, che era sempre stato per me quel numero perfetto quasi irraggiungibile. Erano stati il numero sei e l'esagono i chiodi su cui si erano assemblati gli strumenti e le voci de *La morte meditata*, scritta nel 1978 sui *Sei canti* di G. Ungaretti.

Era stata quell'invenzione un momento demonico molto potente che mi aveva visitato nella mia giovinezza e che mi aveva condotto all'incontro con Pierre Boulez e alla mia esperienza parigina. Tutto sembrava congiungersi, diacronia e sincronia, colore e suono, linea e parola, in un flusso unico e continuo. Ora mi si ripresentava il sei e pareva sfidarmi, proponendosi nei suoi componenti della dualità e della quaternità. Anche il ventiquattro mi assordava: due volte dodici, quattro volte sei. Un intero mondo simbolico mi precipitava addosso: le sei giornate della Genesi, la ruota del karma (4 x 6), le dodici note della serie dodecafonica e della scala cromatica. Mi pareva, la nume-

rologia luziana, una grande sinfonia della creazione.

Ma sempre l'elemento centrale era una sorta di composizione continua tra i quattro *Lieder*, che questa volta non si manifestava in una scrittura unica ma in una progressiva ripresa e variazione del tema, che desse più il senso di una diversa ricognizione della stessa materia piuttosto che quello di un'espansione. La materia si dipartiva da una singola nota per proliferare a poco a poco fino a che l'innesto della voce determinava il dispiegarsi dell'intero spazio sonoro.

Anche l'ossimoro luziano, quel prevalere di segni notturni nell'alba e nel mezzogiorno, che andava dissolvendosi nella sera e nella notte, si ripercuoteva nella necessità di utilizzare tutta la gamma dei suoni, anche quelli più gravi, per toccare il limite dell'estensione. E tuttavia l'atmosfera dei *Lieder* doveva risolversi in una medietà sonora ed emotiva, quale spirava nel testo poetico.

Fu così che mi misi a individuare dei nuclei sonori omogenei nei testi, che, a loro volta, mi riportavano al numero sei. C'era una fitta trama di parole di sei lettere nei primi due componimenti che si diradava a due sole presenze nel terzo e alla sola presenza del «guarda» nel quarto.

Mentre sentivo più distintamente la cadenza a tutto tondo della parola di tre sillabe a sei lettere, che coniugava spesso all'intervallo di sesta, mi colpiva quel ritmo più franto e più sospeso degli ultimi due *Lieder*. La dominanza qui delle parole di cinque, quattro e tre lettere creava un rapporto anch'esso ossimorico tra la pienezza delle immagini della notte e la forte frammentazione prodotta dalla brevità della parola e del verso. Brevità che, tuttavia, giungeva a un esito di conclusione e di placamento piuttosto che di inquietudine o di sospensione.

Conclusione tutta contenuta nell'epilogo dei due ultimi *Lieder*:

Acume. Guarda come, Entra nel suo nome.

TORRE DELLE ORE

1

*Quell'indeciso albume
che profila le ancora nere imposte,
futuro argento
che presto listerà la buia stanza.
Il giorno, guarda come, scioglie il suo mistero
mentre avanza.*

2

*È al culmine, ma sente già l'azzurro
la fuga di qualche obliquità
dal suo splendore. Si smaglia
appena la lucentezza di questo mezzogiorno.
Guarda come entra
nel cielo il vespertino turno. Guarda.*

3

*Il fiore della tarda sera
s'apre cautamente
ai pensieri dell'uomo e del suo cane
già meno diurni,
di più vago
acume. Guarda come.*

4

*Ascende al suo reame
lei notte di luna.
Luna - guarda come
da presagio
diventa luna,
entra nel suo nome*

5

*La notte alla sua fine
oppure al suo primo principio l'alba
l'incredibile primizia?*

*Lavora il primo
ancora quasi taciturno coro
il filo di una vocale lana
di grave torcitura...*

*Sì, è opera
sudore e canto delle sue creature
questo giorno che nasce... così pare,
penosamente, no, gioiosamente.*

POESIA E MUSICA

di Mario Luzi³⁴

La poesia nacque come canto, unita alla musica - che cosa le ha poi separate, e come, e quando? Ci sono molti libri da leggere, molti e in molte lingue per avere una risposta che non è mai del tutto convincente perché il cammino della divaricazione è malcerto e non porta a nulla di definitivo e di irreversibile. Il *melos* scompare, è vero, dai componimenti poetici complessi, organizzati secondo retorica; ma solo quanto alla partitura visibile della musica. Pur nella specificità letteraria che assume l'armonia della composizione, la musica fa sentire il suo potere, impone il suo antico dettame. Il divorzio è risoluto; ma non è netto.

L'evoluzione dell'arte musicale ha fatto da parte sua un cammino analogo verso la pienezza delle autonome e specifiche possibilità d'espressione. Anche da questo lato la dissociazione ha trovato ogni incremento; specialmente nei secoli XVIII e XIX, all'apogeo dell'orchestra, della tecnica, dello strumentalismo.

In apparenza i legami non si vanificano: provvede a tenerli annodati il melodramma. Ma tutti sappiamo a quali riduzioni e subordinazioni fu chiamato il testo della poesia per corrispondere a questa funzione. In realtà il musicista cercò soprattutto una macchina verbale e ritmica che si innestasse nel suo spartito: e a meno che non avesse già pronte le offerte di Metastasio, fu tirannico nel volerlo a suo modo. Il libretto d'opera divenne una sottospecie che, una volta riconosciuta per tale, non fu del tutto avara di godimento. Ma la fortuna del «genere» è, di suo, la conferma della separazione avvenuta tra musica e poesia: una specie di luogo d'incontro pattuito e garantito da regole convenzionali sanziona la distanza reciproca.

34 Docente di letteratura, critico letterario, poeta, saggista, morto a Firenze il 28 febbraio 2005. Il 24 ottobre 2004 era stato nominato Senatore a vita dal Presidente della Repubblica Aurelio Ciampi.

Ma i ponti non sono, dicevo, mai stati veramente tagliati; l'implicazione musicale è sempre forte nella poesia, in qualunque tipo di poesia e in qualunque suo aspetto: una conveniente musicalità è intrinseca alla composizione del testo. Il richiamo a un passato, mitico forse più che storico, di collaborazione tra poesia e musica non ha mai cessato di agire né tra i musicisti né tra i poeti. Episodi anche recenti come quello di D'Annunzio e Debussy, dopo l'altro di Debussy e Mallarmé ne sono le testimonianze più vistose. Il Novecento ha calcolato forse più criticamente le sue forze e ha sfidato più cautamente i limiti e le vere impotenze, profittando *ad abundantiam* del salvacondotto dell'ironia. Questa diviene infatti un vero *passé-par-tout*. Per quanto diminutiva possa apparire la sua musa, essa ha consentito inedite acquisizioni di fervore e qualche felice simbiosi poetico-musicale... Rigeneratrice della passione? Forse è troppo, ma il fatto è proprio questo: che negli anni più vicini a noi la cooperazione programmata tra poeti e musicisti o l'assunzione di testi poetici ad opera di compositori ha riacquisito una qualche centralità.

Questo (e ben più di questo, e meno timidamente) è accaduto in passato in periodi di fondazione dell'una o dell'altra arte o di rifondazione reciproca e comune della poesia e della musica (lirica corale o monodica, stil nuovo, recitar cantando, nascita della polifonia ecc. potrebbero essere evocate come momenti vivi di questa storia).

Credo dunque sia meritevole di attenzione l'ancora incerto fenomeno.

Personalmente ho anche io qualcosa da raccontare, uno scarno racconto che può essere indicativo. Interessamento di compositori a qualche lirica mia non è mancato: a cominciare da Luigi Dallapiccola che aveva, mi confidò molti anni dopo, preso a musicare un testo di *Avvento notturno*. Il lavoro che avrebbe voluto portare a termine dovette rimanere tra i progetti, gli abbozzi, le intenzioni. Altri sporadicamente si sono ispirati a qualche mio testo in Italia e anche all'estero. Un concorso che si organizza periodicamente a Messina è

stato una volta centrato sulla mia poesia.

Non so se ho mai del tutto superato lo scetticismo che come altri mi porto dietro dalla lunga tradizione di separatezza: se cioè davvero sia convinto che l'autonomia, anche musicale, del testo poetico consenta una musica altra la quale anch'essa aspira all'autonomia e alla propria assolutezza. Su questo tema ho avuto anche la prova di *Ipazia* che partì nelle mie prime intenzioni come testo per musica e si concluse come testo che escludeva ogni altra musica se non la propria implicita; e ammetteva solo quella di scena negli intervalli.

Ma devo per contrasto ricordare la felice eccitazione provata per merito di un gruppo di giovani compositori organizzato da Luciano Sampaoli il quale in un concerto riminese, più puntualmente a Sant'Agata Feltria, presentarono ciascuno una o più composizioni che movevano da versi miei. Pur se la varietà dei talenti era grande, e la differenza di tecniche non meno rilevata, tuttavia l'operazione era comune in questo che, scomposto e ricomposto, il testo veniva a inserirsi direttamente nella materia sonora e ritmica della musicalità come uno dei suoi componenti: non era né un commento né un'interpretazione, ma una appropriazione e una compenetrazione di forte e vivo effetto.

Questo episodio mi ha confortato nella fiducia di incontri nuovi e efficaci di cooperazione tra musica e poesia.

La varietà di tecniche e di procedimenti e la indeterminata molteplicità di stili che presenta a un «profano» la produzione musicale dei nostri giorni sono tali da lasciare adito a qualunque progetto di collaborazione e combinazione operativa con altre espressioni, la poesia per esempio. Tuttavia il progetto vagamente incubato dal desiderio è divenuto per me eccitante solo quando ho incontrato Luciano Sampaoli. Aveva già musicato un mio testo.

Riconoscemmo di essere in sintonia nella ricerca di un linguaggio acceso e vivificato in ogni molecola della sua materia, scandito e rilevato sul fondo non inerte del silenzio, al quale viene anzi ricono-

sciuto intrinseco valore espressivo all'interno del testo letterario e di quello musicale.

Mi pare che la nostra intesa, che fu da principio l'effetto spontaneo di una concordanza di orientamenti, abbia dato frutti originali nella realtà delle composizioni firmate da Sampaoli.

Che c'è di nuovo e di invogliante in questa giovane *ars*? Prima di tutto essa scende molto addentro alla consistenza materica del linguaggio poetico e reciprocamente di quello musicale. Il verso, per esempio, è trattato scomposto e accolto cellularmente nella materia verbale e ritmica come una componente viva della musicalità. La simbiosi tuttavia non arriva a un'indiscriminata emulsione. Le componenti non si annullano ma si esaltano l'una per l'altra, ciascuna nei suoi peculiari valori primi.

Siamo lontani dal commento, dall'interpretazione o da altre equivalenze approssimative. Si è piuttosto risucchiati in un episodio di con-creazione.

PAROLE SULL'ACQUA PER CARMELO BENE

di Luigi Santoro³⁵

Al centro della lettura pubblica dei versi giovanili di Carmelo Bene che la sorella Maria Luisa ha voluto proporre per l'anniversario della nascita del grande artista, c'è una parola instabile, ricca di echi e metamorfica: *incanto*. Una parola che dal principio del mondo tresca, cioè intreccia danze, col tempo e lo spazio, mondo reale e regno dei sogni, concavo e convesso, essere e nulla.

“Viviamo in incantesimo, tra palazzi di tufo, sulle rive del nulla, spiando le caverne di noi stessi” - scriveva Bodini - ; ognuno con la sua caverna dove si svolge ogni notte il teatro del sogno, sospeso tra delirio e coscienza. Ma anche le grotte-santuari, dove i popoli trescano con i posterì e i trapassati, le ombre dei demoni e lo sfavillio delle divinità.

Affacciarsi sulla Grotta Poesia a Roca e lasciarsi avvolgere dai vapori della poesia del giovanissimo (12/20 anni) Carmelo Bene significa anche questo: disporsi a nuotare nel fiume incantato delle frequentazioni degli uomini nel grembo della terra, laddove lo scia-bordio del pensiero accarezza ora la sponda dell'istinto, ora la sponda della coscienza.

Nei giorni degli sguardi acerbi Carmelo s'incanta; si mette in un canto per tessere canti. In un canto delle feste, laddove tacciono le luminarie. In un canto delle compagnie di coetanei, laddove si spengono le voci e le risate. In un canto dei paesaggi d'albe, laddove può “schiodare gli occhi sui tramonti”. In un canto delle tresche d'amore, laddove lo schianto è “cadere da un bacio”. In un canto dei canti che tentano il cielo a cercare “la canzone caduta nel pozzo”.

A Roca, nel grande pozzo della Poesia, per millenni sono cadute

35 Docente di Discipline teatrali all'Università di Lecce.

canzoni in forma di preghiere per incantare un dio. Gli uomini le hanno grattate sulle pareti di giorno. Forse. Ma di notte il mare le ripete da sempre in un “bisbigliare fitto di mille voci” per incantare coloro che attraversano il Canale d’Otranto.

Servono le mani sapienti e delicate di Cosimo Pagliara per sollevare la coperta di muschio che copre gl’incantesimi incisi sulle pareti di Grotta Poesia.

E la voce piagata di Maria Luisa Bene per ripercorrere le pieghe degli incanti di un fratello che lasciò la sua terra e il suo mare per troppo amore e per l’ultimo appassionato abbraccio si fece soffio di cenere.

E le note di cupe trasparenze di Francesco Libetta per tessere la tela di una tresca fra le parole di roccia e d’acqua e i riflessi d’inchiostro sulla carta.

Parole sull’acqua. Per una sera.

Per sempre.

Una straordinaria intuizione.

JULIAN BECK NEL RICORDO

di Cathy Marchand³⁶

Alla morte di Julian Beck nel settembre del 1985, il quotidiano tedesco *Die Zeit* titolò “Der heilige Schauspieler” (Il santo teatrante) ed il francese *Liberation*, con spietato gusto giornalistico, scrisse “Mister living is dead” (il signor vivo è morto).

Julian diceva e scriveva: “Il *living*, la mia vera vita, vita nella dimensione dell’arte, della poesia e degli ideali, quindi per sua natura immortale”.

Infatti la vita - *Living* e lo “sguardo” di Julian in questi venti anni sono continuati a esistere dentro e fuori il teatro, nel pensiero e nel lavoro di tutte quelle persone che dall’incontro con Beck hanno tratto stimolo ed ispirazione. Questi anni hanno levigato come una pietra preziosa la mia esperienza di attrice-*Living*: lavorando da anni alla formazione di giovani attori attraverso seminari e *stages* la mia attenzione è molto sensibile all’evoluzione che il corpo ha avuto in questo inizio di terzo millennio. Si può dire che si è passati da corpo strumento di poesia, dal quale il gesto e l’architettura dei corpi esaltava una possibile via di liberazione dalle sovrastrutture dell’artificio, ad un “corpo ologramma” che esiste nel momento desiderato e sparisce quando non è più visibile: dove ostentazione e *glamour* sono la costruzione di un *dandysme faussement dècontractè*, lasciando il corpo gioioso in sospeso. Il lavorare con gli strumenti della memoria ci può far perpetrare il lavoro del *Living*, trovare sempre quell’urgenza di esistere dunque rappresentare attraverso il linguaggio del corpo la *traversée à travers le miroir*, portando il Cristo iconoclasta a redimere il mondo con il suo sacrificio sulla scena da questo meccanico e “autistico” mondo.

36 Attrice e pedagoga teatrale.

Meditazione II, 1963

*Quanto sta succedendo succede perché il nostro teatro
accetta le modalità di procedura di una società omicida
e le fa apparire meravigliose
fa gran caso di banalità
in una vita di tribolazioni
fa apparire tollerabile l'intollerabile
fa sembrare la vita piacevole e divertente e dà facili risposte
e quando chiedo perché il pubblico permetta a ciò di accadere
mi accorgo tristemente che è davvero
perché questa vita che meniamo sta diventando insopportabile
e l'inganno delle scene
è una consolazione
anche se nessuno ci crede
ma la gente preferisce far finta che sia vero perché allora le cose
forse non sono tanto brutte
così il teatro del nostro tempo diventa un luogo di frode e travisa-
mento
quel che succede lì è inganno
per chi ama essere ingannato
se vuoi vedere la verità devi essere pazzo abbastanza pazzo
da affrontare l'orrore.*

Julian Beck

L'ALTERITÀ INCOMPRESA DI PIER PAOLO PASOLINI

di Gualtiero De Santis³⁷

Non fa dubbio che sia il desiderio omosessuale a offrire un forte pretesto di figura alla creatività pasoliniana. Ma non è ugualmente vero l'inverso: che cioè tale creatività - e congiuntamente la figura intellettuale dell'autore di *Scritti corsari* e di *Poesia in forma di rosa* - si risolvano al completo in quella semantica dell'omosessualità che ad esempio per un Dario Bellezza, che di Pasolini fu sodale ed allievo, almeno sino a una certa fase, era in concreto la chiave essenziale per entrare all'interno dell'universo pasoliniano.

La "diversità" non tanto di Pasolini ma nell'opera di Pasolini è infatti composta di molteplici piani, tutti egualmente importanti e reali. Forse quella dei sensi è l'influenza di maggiore intensità, ma essa si contempera e si incontra e scontra, nel sistema della contraddizione, con ulteriori tonalità ed inflessioni. Come mostra appieno lo stesso celebre poemetto de *Le ceneri di Gramsci* (ma in fondo tutta l'opera del grande regista-scrittore).

Del resto, se la stessa diversità pasoliniana appare legata alla sua condizione omosessuale e alla nozione di coscienza infelice, la scelta di usarla in un modo politico sposta il problema in avanti. Perciò nel sistema pasoliniano essa diviene la metafora rappresentativa di tutte le esclusioni e revulsioni. Incrociandosi volta a volta con la negritudine, l'ebraicità, la subordinazione contadina e operaia; poi estensivamente e progressivamente identificandosi con i proletari illuminati dalla fede nella redenzione sociale, e con le grandi masse depredate e affamate dei Terzi e Quarti Mondi del nostro pianeta. Infine stringendosi - già con *Pilade*, con *Porcile* - nella irriducibilità ad ogni legge o norma imposte da un potere che tendeva incessantemente a riprodursi e ad agire arbitrariamente.

37 Docente di Letterature comparate all'Università di Urbino "Carlo Bo".

La metafora della lotta dei figli contro i padri, desunta dal partitario classico (Sofocle) e moderno (Freud), e tendente ad unificare il passato col presente, a ricercare nella colpa dell'origine le tracce dell'infelicità moderna e anche dell'alienazione esplicita da Karl Marx, dunque anche collocata nelle prospettive dell'analisi marxiana, diventa alla fine rivelatrice. Essendo il dissidio con la natura e col mondo incomponibile, la diversità è l'argine che si oppone alla distruzione e consumazione di tutto: è lo scandalo vissuto con coscienza civile, sino alla tragica scomparsa.

E i ragionamenti e sentimenti che la sostengono - sia quelli esemplati su un umanesimo novecentesco e socialista sia quelli portati a indagare la tragicità della condizione umana - sono destinati dal potere a rimanere "considerazioni" sì "inattuali", per dirla con Friedrich Nietzsche, ma quanto vere e sconvolgenti. E quanto capaci di incidere sulla realtà e insieme di cogliere la condizione antropologica dell'italiano contemporaneo (in questo solo accostabili alle riflessioni intellettuali di un Giacomo Leopardi, come qualcuno ha osservato).

La concezione e la prassi espressiva di Pasolini - in breve il suo pensiero affidato emblematicamente alla forza della poesia, cioè a qualcosa che è simbolico e in congiunzione una forma del discorso - pertengono dunque a quegli spazi dell'alterità che la *ratio* borghese e la cosiddetta normalità non sanno ricomprendere nelle loro regole (ma che anche non debbono venirvi integrati).

Una tale impostazione ha guidato Pasolini all'analisi una per una delle molte espressioni della differenza moderna: il ventre naturale e per così dire materno delle piccole ma feconde comunità sociali, in quel Friuli contadino e cristiano che è al centro degli scritti dell'adolescenza e della prima giovinezza (a cominciare da quel capolavoro che sono le *Poesie a Casarsa*); le borgate romane indagate e percorse - in *Ragazzi di vita*, in *Accattone* o *Mamma Roma* - con una grammatica e una sintassi narrativa e filmica in oscillazione tra il profano e il sacro (caratteristica presso che unica nell'arte contemporanea e

appartenente quasi esclusivamente a Pasolini, come di recente ha ricordato Martin Scorsese nella sua “lectio” all’Università di Bologna nell’occasione del conferimento della laurea *honoris causa* al regista statunitense).

E poi l’Africa, il Terzo Mondo, la preistoria, sentiti e descritti in una loro purezza originaria - in quella desolazione che li fa comunque esistere dentro una verità e una letizia pre-borghesi - e insieme nella miseria e nel dolore. Termini volta a volta di sconfitta e di speranza, di attesa di futuro (come in *Appunti per un’Orestiade africana*) e di futuro negato da quell’omologazione culturale che già antivedeva profeticamente i processi dell’attuale globalizzazione.

Bisogna possedere gambe capaci per accettare questa condizione di solitudine, per assumerla sino in fondo. Tale il concetto espresso da Pasolini in un suo passaggio lirico. Perciò la diversità non è unicamente il prodotto della reiezione e discriminazione razzista indotte dallo sfruttamento neo-capitalistico e dalla divisione della società in classi. Ma, nell’universo grigio delle merci e del pensiero unico, anche la rivendicazione della poesia. Ed è diversità l’abito intellettuale e critico esercitato nel presente da pochi (dalle avanguardie culturali oppure operaie), e nella prospettiva comunista dai molti.

Essere diversi è infine pensare oppositivamente, spingendosi al limite del dicibile e del rappresentabile. Il Pasolini visionario dell’ultima sua stagione risponde in fondo a questa figura. Nell’apocalisse moderna - già presentita con *Pilade* e poi esplosa in *Salò*, in *Petrolio* - lo sguardo dell’artista contravviene al senso comune campendo sulla pagina, oppure su uno schermo cinematografico o in una sala per teatro o conferenze, quelle immagini che delineano emblematicamente la nostra condizione di moderni e che sono anche parte del tempo.

Questo fa sì che Pasolini non sfugga mai verso la tangente metafisica rimanendo nei solchi della nostra storia italiana della ricostruzione capitalista e dell’ideologia negativa del progresso. In questo senso la diversità rappresenta finalmente l’opposto di tutto ciò.



*In alto:
dimostrazione di
lavoro conclusiva
del laboratorio diretto
da Piero Ristagno.*

*A fianco:
L'ombra delle parole,
Teatro Scalo Dittaino.*

*Sotto:
John Schranz
con Emilio Pozzi.
Alle spalle di Pozzi,
Claudio Facchinelli
e Gastone Mosci.*



VII. Poesia, teatro, diversità II

(Settima edizione del convegno, 21-22 ottobre 2006)

Nel tentativo di approfondire la conoscenza degli accostamenti creativi tra poesia, teatro e diversità, "Il coraggio è una cosa" è il titolo che Piero Ristagno suggerisce per il suo secondo seminario a Cartoceto, prendendo a prestito un verso di Roberto Roversi dalla raccolta "L'Italia sepolta sotto la neve". Il poeta Giancarlo Sissa dedica a Roversi un incontro rivolto ad allievi della Scuola "Marco Polo" di Lucrezia.

"Il teatro sociale è teatro popolare nel senso più alto e poetico del termine" suggerisce il regista Enzo Toma in un seminario di formazione. Parallelamente il burattinaio Mariano Dolci si riferisce alla "Metafora concreta" per i linguaggi del Teatro di Animazione offrendo una esemplificazione attraverso lo spettacolo "Le sensate esperienze" dedicato a Galilei. Il Centro Teatro Universitario di Ferrara presenta *Indignitas*, spettacolo con la regia di Daniele Seragnoli ispirato ad alcune poesie di Gian Pietro Testa per il venticinquesimo anniversario della strage alla stazione di Bologna. Grande partecipazione emotiva, inoltre, intorno ai due interventi di Giuliano Scabia su "Il Tremito. Che cos'è la poesia?" e di Gianfranco de Bosio su "Il fiume della poesia".

IL FIUME DELLA POESIA

di Gianfranco de Bosio³⁸

*Or se' tu quel Virgilio e quella fonte
Che spandi di parlar sì largo fiume?*

Flumen, fluëre, scorrere, fluire, così la vita, “panta rei”, così la poesia, impetuosa, irruenta, profonda, tortuosa, maestosa, solenne, violenta, inarrestabile.

Procederemo da una citazione all'altra, e il percorso si chiarirà alla fine. Inizieremo da Omero, che con la Bibbia e i grandi poemi d'Oriente, sono le sorgenti della poesia, le cime più alte, l'Everest, il monte Ararat dove si salvò Noè con l'Arca, le vette del patrimonio poetico dell'umanità. Dal canto VI dell'Odissea, nella traduzione di Giuseppe Tonna.

LETTURA 1

*E intanto Atena andò al paese e alla città dei Feaci. [...]
E allora regnava Alcino, prudente e saggio per dono degli dei.
Alla casa di lui si recò la dea dagli occhi lucenti, Atena: pensava al ritorno del magnanimo Odisseo. E si mosse per andare nella stanza ricca di ornamenti, dove dormiva una fanciulla eguale alle dee immortali nella persona e nell'aspetto: era Nausicaa, la figlia del magnanimo Alcino. [...]
Ella come un soffio di vento si lanciò sul letto della fanciulla, e si*

38 Docente allo IULM e al Piccolo di Milano, Maestro del teatro contemporaneo e presidente del comitato scientifico dell'Istituto sull'Opera e la Poesia dell'UNESCO.

fermò in alto, sopra la testa. Le rivolgeva parole [...]:

«Nausicaa, le vesti ti giacciono là trascurate, e per te le nozze sono ormai vicine. E in quel giorno tu devi vestirne di belle. [...] Su andiamo a lavare con l'apparire dell'aurora! Anch'io verrò con te, ti sarò compagna di lavoro. Devi al più presto essere pronta, perché non starai ancora a lungo ragazza». [...]

Ella così parlava, la dea dagli occhi lucenti Atena, e se ne andò all'Olimpo, dove, dicono, è la sede degli dei. [...]

Ben presto giunse Aurora che la svegliò, Nausicaa. Subito ella si stupiva vivamente del sogno.

Si mosse per andare attraverso la casa a darne notizia ai genitori, al padre caro e alla madre. [...]

E parlò a suo padre: «Babbo caro, non me lo vorresti preparare un carro alto, dalle buone ruote, da portar le vesti al fiume? Mi giacciono là sporche. Io andrei a lavare». [...]

Così i servi preparavano il carro dalle belle ruote là fuori nel cortile: spingevan sotto le mule, le aggiogarono.

La fanciulla portava dalla stanza le vesti: le dispose sul carro di legno liscio. E la madre metteva in una cesta gustose vivande di ogni sorta e vi metteva cibi cotti: e anche il vino versò in un otre di pelle caprina. La fanciulla salì sul carro.

E le diede, la madre, in un'ampolla d'oro, fluido olio perché si ungesse dopo il bagno con le ancelle.

Ella prese in mano la frusta e le lucide briglie, e sferzò per avviarsi. Uno strepito di passi si levava dalle due mule. Esse senza posa si distendevano nella corsa, portavano le vesti e Nausicaa. Ma non era sola: con lei andavano anche le ancelle.

E quando arrivarono alla corrente bellissima del fiume, dove erano i lavatoi perenni e molta acqua correva via di sotto, limpida, tanto da lavare ogni sporco, sciolsero le mule dal carro e le spinsero lungo il fiume vorticoso a pascolar la dolce erba.

Poi esse presero dal carro tra le braccia le vesti e le portavano dentro

*l'acqua bruna. Qui le pestavano nelle fosse rapidamente a gara.
E dopo che le ebbero lavate e ripulite da ogni sporco, le stesero in
fila lungo la riva del mare, dove più l'onda solleva detergere sul lido
la ghiaia.*

*Esse facevano il bagno e si ungevano di lucente olio, e poi presero
cibo sulle sponde del fiume, e aspettavano che le vesti si asciugas-
sero ai raggi del sole.*

*Quando furono sazie di mangiare, le ancelle e lei, giocavano alla
palla: si erano tolte i veli.*

*E tra loro Nausicaa dalle bianche braccia cominciava il canto e la
danza.*

Nel 1995 un poeta spagnolo, Federico Mayor, rieletto a Direttore Generale dell'Unesco, l'organismo internazionale delle Nazioni Unite che si preoccupa delle comunicazioni culturali fra i popoli, - e molte nazioni vi erano rappresentate da poeti, mai l'Italia - Federico Mayor volle che a Verona nascesse un Istituto Internazionale per l'Opera e la Poesia, con il patrocinio dell'Unesco, proprio a Verona, città dell'Opera lirica per l'Arena Romana. E diede il titolo al primo Convegno Internazionale: "Quale futuro per Nausicaa?"

Il canto, la musica, la danza, la poesia di Omero. E le vesti si lavano nella "corrente bellissima del fiume".

Molte furono le iniziative che si seguirono; la più significativa fu la nostra proposta all'Unesco di indire anche per la poesia, come già per la musica e il teatro, la Giornata Mondiale, che ne ricordi nel mondo il nome e la sconcertante presenza e ricchezza. Decisione unanime dell'Unesco fu di scegliere la data, il 21 marzo, l'inizio della primavera.

Un altro evento desidero ricordare: che organizzammo con Giorgio Pressburger, scrittore poeta e regista, sul grande fiume che attraversa l'Europa, il Danubio. Per celebrare la Giornata Mondiale della poesia all'inizio del nuovo millennio, fu noleggiata una nave a Budapest, e

per tutta la giornata cinquanta poeti di molte nazioni navigarono sul grande fiume, recitando le proprie poesie ai colleghi e discutendo dell'arte. Né mancarono la musica, il canto e un folto pubblico di appassionati.

Nella babele linguistica che ne derivò, - l'ungherese, il boeme, lo slovacco e il serbo, il rumeno e il polacco, il russo, l'italiano, il francese, lo spagnolo, l'inglese, l'arabo e l'indiano, il cinese e il giapponese - emerse ovviamente l'eterno problema della traduzione, inglese e francese, le lingue ufficiali dell'Unesco. Ma il problema della traduzione è alla base della comunicabilità della poesia, che è indissolubilmente legata alla lingua propria del poeta, in tutti i suoi aspetti, ma non può prescindere, per essere conosciuta, dalle traduzioni, che auspicabili siano fatte da poeti delle altre lingue.

Dall'arabo un breve esempio:

Che cosa è la parola?

È un evento che passa...

E chi può incatenarla?

La scrittura.

Così rispondeva Al-Kalkhashiand alle domande del discepolo.

È un epigramma del poeta Shams Nador, tunisino, letto sulla nave. Un altro epigramma del grande poeta Teofilo Folenge, autore del poema maccheronico *Baldus*, che leggemmo integralmente a Mantova due anni or sono, in quattro giorni nella traduzione del traduttore d'Omero, Giuseppe Tonna. "De Morte Tonelli", un contadino. Traduzione di Stefano Gulizia.

LETTURA 2

Morte di Tonello

*È in punto di morte, Tonello per febbre terzana
e, nell'accudirlo lo attorniano madre e sorella.
Lumeggia una candela di sego da quattro soldi,
che regge nella propria mano la propria vecchia;
bruciando, la fiamma ormai ne intacca il sedere.
“Fiolit, ora muori, ti prego! ”, sbotta mamma,
“così non muori tu e non filo io, triste che sono,
e già si consuma, se brusa, il culo della candela”.*

Fulminante ritratto della miseria.

Ardue le traduzioni, eppure necessarie. Si pensi al mio Ruzante, che pure abbiamo portato nel linguaggio originale in tutto il mondo, dall'Europa all'Africa, alle Americhe alla Cina, per le forti possibilità di comunicazione che dà l'azione dell'attore. Ne dò un breve esempio dalla *Moscheta*, atto primo, *incipit* del personaggio di Menato.

LETTURA 3

Atto primo - Scena prima

Menato

Menato (solo) - *Puttana del vivere, ma son pur disgraziato. Credo che fossi generato quando Satanasso si pettinava la coda. Dir che non abbia mai riposo né quieto; più tormento, più rabbia, più rodimento, più cancri, che avesse mai cristiano del rovescio mondo. Mo l'è pur vera, Menato, cancaro che l'è vera. Ma a dire la verità, non m'ho da lamentare che solo di me, perché non mi dovevo mai*

innamorare d'una mia comare, come ho fatto, né cercar di far becco un mio compare. Che maledetto sia l'amore, e chi l'ha piantato, e suo padre, e sua madre, e la puttana che oggi l'ha mandato. Mi ci ha ben tirato a Padova, e ho lasciato buoi, vacche, cavalle, pecore, porci, e scrofe, con tutto, per venire, dove poi? Dietro una femmina, a far che, poi? Niente, che non farò niente. Poh. Ma hanno pur 'na gran potenza, 'ste femmine, che tirano gli uomini dove vogliono loro, al loro dispetto. Dicono poi che ci abbiamo il libero arbitrio. Ci abbiamo il cancro che ci mangia, che ci meriteremmo un maglio dietro la coppa, a lasciarci governare a 'sto modo.

L'apparizione del Ruzante, dopo secoli d'oblio, nel linguaggio pavano, a partire dal 1950 e per una ventina d'anni provocò entusiasmo e reazioni indispettite. Ne cito una per tutte: a Ferrara nel 1955, l'Arcivescovo annunciò con manifesti la sospensione "a divinis" per gli spettatori che avessero assistito alla rappresentazione di *La Moscheta*; la proibizione non fermò il pubblico, soltanto gli autobus organizzati dalla CIGL che avrebbero dovuto portare spettatori dalle campagne limitrofe.

Lo spettacolo era organizzato da Paolo Grassi con la mia regia, interpreti Cesco Baseggio, Antonio Battistella, Elsa Vaztoler, Giulio Bosetti. Irene di Mislea Scandella.

Continuammo con la traduzione del prologo di *Agamennone* di Eschilo, del poeta Pierpaolo Pasolini.

LETTURA 4

Guardiano

*Dio, fa' che finisca presto questa pena!
Da anni e anni sto qui, senza pace,
come un cane, in questo lettuccio*

*della casa degli Atridi, ad aspettare.
Conosco ormai tutti i segni delle stelle,
specie di quelle che ritornano
con l'estate e l'inverno, e in cui traspare, di fuoco, l'altro mondo. So
tutto, di loro,
le nascite, i crepuscoli... e sono
sempre qui: ad aspettare il segno
della lampada, la fiammata che porti
notizie da Troia, la parola vittoria!
La stessa angoscia che prova una donna
quando cerca l'amore. Ah, mentre sto qui,
in questo letto bagnato di rugiada,
che mi tiene, la notte, lontano dai miei,
in questo letto che non conosce i sogni
(è la paura, lei sola - e non il sonno -
che vive, che non mi lascia mai chiudere
le palpebre al sonno), se ho voglia
di cantare, o di fischiettare, e così
cercare, col canto, di vincere il sonno,
invece, piango: perché penso al destino
di questa casa, alla sua gioia di un tempo.
Ah, vendessi oggi la fine della mia pena,
e splendesse il fuoco, segnale di gioia!
Evviva! Fuoco, che fai giorno della notte,
un giorno di festa, nella città di Argo!*

Il guardiano si alza dal letto.

*Evviva, evviva!
A chiamare, corro, a chiamare Clitennestra,
perché si metta a gridare, alzandosi dal letto,
rispondendo a quel fuoco, con grida di gioia!*

*Troia è vinta, lo dice quel segnale di fuoco!
Io per primo aprirò, ballando, la festa!
Il dado gettato dal mio padrone ha vinto la sorte,
e il mio lavoro sarà compensato mille volte!
Che io possa, come rientrerà il padrone,
con la mia mano toccare la sua amata mano...
Ma sarò muto, su tutto il resto, come una tomba...
Che parlino questi muri, se possono: loro
la sanno tutta la verità! Io, per chi sa,
parlo, per chi non sa, ho dimenticato..."*

Nel monologo della guardia, il motivo più inquietante, che si proietta nel seguito della tragedia, è l'allusione circospetta ai segreti della casa del Re. La famiglia reale è insidiata dai tradimenti, come spesso avviene nelle famiglie dei potenti. Valga la grande lezione dell'*Amleto*, fra le opere più celebri di Shakespeare.

La traduzione di Shakespeare! Quale problema irrisolvibile, eppure costantemente risolto. Una traduzione esemplare, a nostro avviso, del verso di Shakespeariano fu quello di Mario Luzi, poeta eccelso, del *Riccardo I*. Ve ne leggerò una pagina: quando Riccardo è ormai imprigionato, con la salita al potere di Bolingbroke, Enrico IV.

LETTURA 5

Atto quinto - Scena quinta

*[...] La miglior specie,
come i pensieri del divino, sono misti di scrupoli
e mettono il Verbo contro il Verbo; per esempio:
«Lasciate che i piccoli vengano» e poi ancora:
«È così difficile venire nel Regno come per un cammello
Passare per la cruna di un ago». Pensieri*

*mossi dall'ambizione complottano
imprese inverosimili; come queste unghie vane e fragili
si aprano un passaggio nelle costole di pietra
di questo duro mondo che è il mio carcere;
poiché non ci riescono, muoiono nella loro superbia.
Pensieri di rassegnazione si lusingano
che non sono i primi né saranno
gli ultimi schiavi di fortuna;
al modo di sciocchi mendicanti
che messi alla gogna si consolano nella loro infamia
col pensiero che molti già dovettero e altri dovranno passarvi.
E in questi pensieri trovano una specie di sollievo
addossando le loro disgrazie sulla schiena
di chi ne ha patite di simili.
Così recito in un solo personaggio
la parte di molti, e nessuno contento.
Talvolta sono re, allora il tradimento
mi fa desiderare d'essere un povero,
e tale divengo. Allora l'opprimente miseria
mi convince che stavo meglio da re.
Ed eccomi di nuovo fatto re. Di lì a poco
penso che sono un re disfatto da Bolingbroke
e subito non sono più nulla. Ma qualunque cosa sia,
né io, né alcuno che sia uomo soltanto
sarà contento di nulla.*

(Musica)

*È musica che ascolto?
Ah, ah! Andate a tempo. Come stride la dolce musica,
quando il ritmo è spezzato e non se ne osserva la misura!
Così è della musica del vivere.*

*E qui ho tanta squisitezza d'orecchio
che avverto stonature
in una corda non bene registrata;
ma nell'accordo del mio potere al tempo
non ebbi orecchio per sentire le mie stecche.
Ho fatto scempio del tempo e ora il tempo fa scempio di me.
Il tempo ha fatto di me
l'orologio che gli batte le ore.
I miei pensieri sono i minuti; e con i sospiri
accompagnano il loro tic-tac nei miei occhi - il quadrante -
dove il mio dito, simile a lancetta,
segna il tempo, asciugandoli di lacrime.
Inoltre, mio signore, i colpi che dicono che ora è
sono i rumorosi gemiti che battono sul mio cuore,
che è la campana. Così i sospiri, lacrime e lamenti
indicano minuti ed ore; ma il mio tempo
corre di gran carriera a rallegrare il superbo Bolingbroke
mentre io sto qui stupidamente,
pupazzo del suo orologio. Questa musica
mi fa impazzire. Fatela smettere!
Se pure ha ricondotto pazzi alla ragione,
quanto a me, sembra la faccia perdere.
Pure sia benedetto chi me la propina
perché è un segno d'amore, e l'amore a Riccardo
è un gioiello raro in questo mondo di vipere.*

Durante gli anni di vita di Shakespeare, il re Giacomo Stuart, sul trono dopo la grande Elisabetta Tudor, diede nuovo impulso alla nuova traduzione della Bibbia, a cominciare dal Pentateuco, dei primi cinque libri della sapienza ebraica.

Un esegeta nostro contemporaneo, Haim Bahaviev, che vive in Italia,

ha pubblicato in questi giorni un breve libro, *La Genesi spiegata da mia figlia*, editore Garzanti, che bene s'inserisce in questo programma dei teatri delle diversità, perché la figlia era nata down.

LETTURA 6

“Aggiungere è sottrarre”, sostengono i Maestri del Talmud, facendola presentire, questa regola, come un'evidenza universale.

Ci pensai anche quel giorno in ostetricia, nell'ospedale dove nacque mia figlia. Il dottore mi prese per un braccio, mi disse che quel “più” che aspettavo, sarebbe stato un “meno”.

E lì, non so come, avevo risposto che tanto, tanto più mi sarebbe venuto dal quel “meno”.

L'amore dei genitori ne ha fatto una creatura straordinaria, quel che manca è soverchiato dalla luce dell'intelligenza.

LETTURA 7

Leggi, Avigail, leggi il primo versetto della Genesi. Come ogni versetto della Torà, va letto piano, senza correre. Lui, il Divino, crea veloce, noi invece camminiamo lenti, claudichiamo. Avigail legge e traduce.

*Bereshit barà El(o)hìm et hashamàyim ve'èt ha'àrets.
In principio El(o)hìm creò et i cieli e et la terra. (Genesi, 1, 1)
In principio: per mezzo del principio.*

Nel trattato talmudico Meghillà, si racconta della prima grande traduzione della Torà, quella operata dai Settanta. Loro traducono:

«El(o)hìim credè in principio i cieli e la terra».

Il Divino, il soggetto per eccellenza, viene messo per primo, all'inizio del racconto. Per rispetto.

Perché allora, si chiedono i Maestri della tradizione ebraica, Mosè nostro Maestro, lui prima di ogni altro, non ha messo per primo il Divino?

Reshìt, 'principio', dicono il Talmud e il Midràsh, è un nome proprio ed è il nome della Torà. Per via della Torà, che si chiama *Reshìt*, Dio credè.

La Torà diventa condizione della Creazione. La clausola essenziale di questo contratto è posta sin dall'inizio. Se la si accetta si va avanti.

Il Talmud insegna come la condizione di ogni contratto vada esplicitata subito. Niente asterischi, niente clausole a margine.

Quando leggi, Avigail, quando leggiamo, dimostriamo di conoscere le condizioni; e solo dopo averle accettate possono compiersi i cieli e la terra.

Per alcuni saggi *Reshìt* è anche il nome di Mosè, un essere umano che rappresenta la motivazione strutturale della creazione.

Il mondo è stato creato per il significato che Mosè ha dato a tutto quel processo che ha incarnato. Perché senza la Torà, che Mosè ha insegnato con tutta la sua vita, il mondo non sarebbe stato creato.

Forse i Settanta - ribatte Avigail - hanno messo El(o)hìim per primo non solo per rispetto. Forse anche per cautela. Si sono tenuti lontani da tutte queste complicazioni! ”

Delle diversità è sovraccarico il mondo. In questo divenire fluviale, eracliteo, della poesia, diamo un breve spazio al grande poeta della negritudine, il senegalese Senghor, tradotto da Roberto Sanesi.

LETTURA 8

Donna nera

*Donna nuda, donna nera
Vestita col colore della vita, con la tua forma bellezza! !
Sono cresciuto alla tua ombra; la dolcezza delle tue
mani mi bendava gli occhi.
Ed ecco che nel cuore dell'Estate e del Meriggio ti
scopro Terra Promessa, dall'alto di un colle
calcinato ed alto
E la tua bellezza mi folgora al centro del cuore come
il fulmine di un'acquila.*

*Donna nuda, donna oscura
Frutto maturo di carne piena, estasi cupa di vino nero,
bocca che rendi la mia bocca lirica,
Savana di puri orizzonti, savana che fremiti alle carezze
ardenti del Vento dell'Est
Tamtam scolpito, tamtam in tensione che tuoni sotto
le dita del Vincitore
La tua voce severa di contralto è il canto spirituale
dell'Amata.*

*Donna nuda, donna oscura
Olio che alcun respiro riesce a increspare, olio calmo
sui fianchi dell'atleta, sui fianchi dei principi
dei Mali
Gazzella dalle giunture celesti, le perle sono stelle sulla
notte della tua pelle
Delizie per i giochi della mente i riflessi dell'oro che
rosseggia sulla tua pelle di macule
All'ombra della tua capigliatura si rasserena l'angoscia*

per il sole vicino dei tuoi occhi.

*Donna nuda, donna nera
Canto la tua bellezza che passa, forma che guardo
fisso nell'Eterno, prima
Che il Destino geloso ti riduca in cenere per nutrire le
radici della vita.*

Ancora un fiume, un fiume di Boemia, immaginato da un poeta italiano, dove si rifugia un suo *alter ego*, Jan; è l'incipit di *Bestia da stile*, un'opera teatrale in versi, la cui scrittura l'impegnò per dieci anni, con continui aggiornamenti, fino alla morte annunciata. Come in una sacra rappresentazione, si scontrano le personificazioni dei miti, nel finale il Capitale o la Rivoluzione.

LETTURA 9

I Episodio

Sulla Vlatava

CORO

*Versi senza metrica
Intonati da una voce che mente onestamente
Vengono destinati
A rendere riconoscibile l'irricoscibile*

*Liberi versi non-liberi
Ornano qualcosa che non può essere che disadorno*

*Se la conoscenza della lingua
Tiene il posto della sua necessità,*

*Istituisce nuove forme:
Lasciare che essa si illuda,
E aspettare che ciò che vuole si esprima.*

*Nel villaggio di Semice è la stagione
in cui i ragazzi portano in giro il Morto di Paglia
infilato in un bastone, e poi lo gettano in acqua,
scherzando, e così nel villaggio di Tábor,
e in tutto il distretto di Königgratz: è
una domenica di primavera. Da contadini
e piccoli borghesi, come Lenin ci definì, e siamo,
guardiamo con simpatia quella tradizione.*

JAN

*Vent'anni in terra di Boemia!
Sono agonizzante nel sangue del bosco.*

*Ah, miei coetanei,
dal piede misterioso,
ubriachi di vino rituale!*

*Questo fiume,
poiché son figlio di possidenti
dovrebbe essere più mio che vostro
e, invece, appartiene completamente a voi.*

*Io vengo qui,
dove non c'è nessuno perché è solo primavera,
per stringere nella mano
il mio sesso, così diverso dal vostro.
L'erba giallognola che resta in ogni stagione,
e i sassi lisci, sono il mio teatro.*

*Posso parlare anche solo.
La casa di mio padre possidente è lontana,
e là impazzisce mia madre, mentre io stiro
i muscoli delle gambe e agito a tratti il pugno
- parlando forte con gli alberi -
per gettare fuori il mio seme.
Vent'anni in terra di Boemia!
I calzoni di tela solida, gli stessi
che coprono i grembi, di cui non si sa nulla,
dei miei compagni; il ciuffo
con le stesse radici, sano e capriccioso,
come una bandiera stracciata sopra
le orecchie di lieto cane,
sulla nuca svelta
sulle spalle spartane.
E perché proprio oggi questa recita?
Questa recita qui sul fiume abbandonato
Fin dall'altra estate, da chi lo frequenta,
cioè dalle bande dei miei compagni?
Perché qui sul fiume ancora fuori stagione,
a stirare le gambe, e muovere il pugno,
promulgando di dieci, di cento volte
il meccanismo del maschio che si libera,
mentre potrei ottenerlo subito
anche premendo soltanto un poco?
Proprio perché è festa.
E per protesta voglio morire di umiliazione.
Voglio che mi trovino morto col sesso fuori,
coi calzoni macchiati di seme bianco, tra
le saggine laccate di liquido color sangue.
Mi sono convinto che anche gli atti estremi
di cui io solo, attore, sono testimone,*

*in un fiume che nessuno raggiunge -
avranno avuto alla fine un loro senso.*

Di questo poeta sulfureo, mi diverte leggervi la prefazione alla *Bestia*, una pagina di commovente anticonformismo, e nelle condanne fui compreso anch'io, quando misi in scena "Il mondo è quello che è" di Moravia, protagonista Franco Parenti.

LETTURA 10

L'Italia è un paese che diventa sempre più stupido e ignorante. Vi si coltivano retoriche sempre più insopportabili. Non c'è del resto conformismo peggiore di quello di sinistra: soprattutto naturalmente viene fatto proprio anche dalla destra. Il teatro italiano, in questo contesto (in cui l'ufficialità è la protesta), si trova sotto culturalmente al limite più basso. Il vecchio teatro tradizionale è sempre più ributtante. Il teatro nuovo - che in altro non consiste che nel lungo marciare del modello del Living Theatre (escludendo Carmelo Bene, autonomo e originale) - è riuscito a divenire altrettanto ributtante che il teatro tradizionale. È la feccia della avanguardia e del '68.

Come tutti i grandi fiumi, anche il fiume della poesia è vorticoso, si trasforma in rapida e cascata, e poi si allarga come i fiumi della Cina e diventa quasi un mare, con tantissime navi, quasi quante le stelle.

Ma non dimentichiamo il vortice mortale, anche i poeti vengono assassinati, e non penso a Pasolini. Diciamo invece Lorca fondatore del Teatro Universitario *La Baracca*, fucilato il 18 agosto 1936 e seppellito sotto un albero d'ulivo. Ramon Ruiz Alonso, fanatico fascista, lo arrestò accusandolo di essere spia dei russi e omosessuale.

Tuttavia il caso più incredibile fu la morte d'uno dei maggiori poeti ungheresi moderni, Miklos Radnòti. Arrestato come ebreo nel 1944, fu deportato in vari campi d'eliminazione fino a Bar, in Serbia,

dove fu ucciso con un colpo alla nuca e buttato in una fossa comune. Ritrovato il corpo, fra i miserandi resti insanguinati, fu ritrovato un quadernetto scolastico, nascosto nel giubbotto di pelle, che conteneva le sue ultime poesie. La scritta in serbo croato diceva: *Razgledniche*, cartoline postali.

Leggiamone alcune.

LETTURE 11

Razgledniche³⁹

1

*Rotola il tuono di grossi cannoni feroci di Bulgaria,
tonfano sulla cresta delle montagne, esitano precipitano;
uomini e bestie, carri e pensieri si ammassano,
e la strada si impenna annitrendo e fuggono le criniere dei cieli.
E tu sei salda in me, in questa mobile confusione,
nel fondo della mia coscienza, perennemente immota
e silenziosa fai luce come un angelo che si meraviglia dei massacri
o l'insetto che si seppellisce nell'incavo di un albero parlato.*

(30 agosto 1944, tra le montagne)

2

*A soli nove chilometri da qui bruciano
le biche e le case
e, seduti sull'orlo dei prati, fumano la pipa
silenziosi e atterriti i contadini.
Qui, ancora, una piccola pastora increspa l'acqua se
il piede immerge nel lago*

39 In serbo-croato: cartoline postali (che Radnòti non spedì mai, ma che immaginava di spedire. A noi, adesso, che leggiamo...).

*e, curvo, beve nuvole
il suo gregge ricciuto.*

(6 ottobre, Cservenka)

3

*Dalla bocca dei buoi gronda una bava di sangue,
e sangue orinano gli uomini, la «compagnia»
qui sosta in gruppi puzzolenti e feroci.
Ci soffia addosso una morte mostruosa.
(24 ottobre 1944, Mohàcs)*

4

*Al fianco gli sono caduto, al suo corpo rovesciato,
tesi ormai, come una sibilante corda.
Colpo alla nuca. - Anche tu finirai così, dunque, -
sussurrai a me stesso, - continua a giacere tranquillo.
Dalla pazienza fiorirà la morte.
Der springt noch auf⁴⁰ - si udì sopra di me.
Già si seccava sulle mie orecchie sangue mescolato a fango.
(31 ottobre 1944, Szentkiralyszabadja)⁴¹*

Un brivido d'orrore.

Ma il fiume della storia, l'orrore della storia, il grande meccanismo svelato da Shakespeare, come chiarì Jan Kott, nel suo "Shakespeare nostro contemporaneo", non cessa di scorrere, si nasconde nel mare, sembra infinito, ma il fiume della poesia lo incalza.

Vogliamo concludere con un altro poeta perseguitato, ossessionato da orrendi fantasmi fino al suicidio, il nostro Primo Levi, di cui

40 La voce dei soldati tedeschi che sorvegliavano la marcia dei deportati (la spaventosa marcia degli ebrei ungheresi organizzata da Eichmann): - Quello si muove ancora - o: - quello ancora sussulta..

41 Sotto ogni «cartolina» le date e le località della tragica odissea del poeta.

leggeremo alcune brevi acuminate poesie.

LETTURA 12

Il tramonto di Fòssoli

*Io so cosa vuol dire non tornare.
A traverso il filo spinato
Ho visto il sole scendere e morire;
Ho sentito lacerarmi la carne
Le parole del vecchio poeta:
«Possono i soli cadere e tornare:
A noi, quando la breve luce è spenta,
Una notte infinita è da dormire».*

(7 febbraio 1946)

LETTURA 13

Ostjuden

*Padri nostri di questa terra,
Mercanti di molteplice ingegno,
Savi arguti dalla molta prole
Che Dio seminò per il mondo
Come nei solchi Ulisse folle il sale:
Vi ho ritrovati per ogni dove,
Molti come la rena del mare,
Voi popolo di altera cervice,
Tenace povero seme umano.*

(7 febbraio 1946)

LETTURA 14

Congedo

*Si è fatto tardi, cari;
Così non accetterò da voi pane né vino
Ma soltanto qualche ora di silenzio,
I racconti di Pietro il pescatore,
Il profumo muschiato di questo lago,
L'odore antico dei sarmenti bruciati,
Lo squittire pettegolo dei gabbiani,
L'oro gratis dei licheni sui coppi,
E un letto, per dormirci solo.
In cambio, vi lascerò versi nebbich⁴² come questi,
Fatti per essere letti da cinque o sette lettori:
Poi andremo, ciascuno dietro alla sua cura,
Poiché, come dicevo, si è fatto tardi.*

(Anguillara, 28 dicembre 1974)

LETTURA 15

Il superstite⁴³

*Since then, at an uncertain hour,
Dopo di allora, ad ora incerta,
Quella pena ritorna,
E se non trova chi lo ascolti
Gli brucia in petto il cuore.
Rivede i visi dei suoi compagni
Lividi nella prima luce,
Grigi di polvere di cemento,*

42 «Nebich» è voce jiddish. Significa «sciocco, inutile, incerto».

43 Cfr. S. T. Coleridge, *The Rime of the Ancient Mariner*, v. 582, e Inf. XXXIII 141.

*Indistinti per nebbia,
Tinti di morte nei sonni inquieti:
A notte menano le mascelle
Sotto la mora greve dei sogni
Masticando una rapa che non c'è.
«Indietro, via di qui, gente sommersa,
Andate. Non ho soppiantato nessuno,
Nessuno è morto invece mia. Nessuno.
Ritornate alla vostra nebbia.
Non è mia colpa se vivo e respiro
E mangio e bevo e dormo e vesto panni».*

(4 febbraio 1984)

LETTURA 16

Se questo è un uomo

*Voi che vivete sicuri
Nelle vostre tiepide case,
Voi che trovate tornando a sera
Il cibo caldo e visi amici:
Considerate se questo è un uomo
Che lavora nel fango
Che non conosce pace
Che lotta per mezzo pane
Che muore per un sì o per un no.
Considerate se questa è una donna,
Senza capelli e senza nome
Senza più forza di ricordare
Vuoti gli occhi e freddo il grembo
Come una rana d'inverno
Meditate che questo è stato:*

*Vi comando queste parole,
Scolpitele nel vostro cuore
Stando in casa andando per via,
Coricandovi alzandovi;
Ripetetele ai vostri figli.
O vi si sfaccia la casa,
La malattia vi impedisca,
I vostri nati torcano il viso da voi.*

L'ammonimento dell'amico Primo: non dimenticare.
La poesia ci aiuta.

TERAPIA

di Piero Ristagno⁴⁴

Terapèia (ancora il greco, benedetta lingua!)

Costeggia i sensi che vanno
dal corteggiamento..... all'assistenza,
(benedetta lingua)!

Per una ferita disperata
una rabbia d'uomini (spesso inconsapevole).
Rimescolamento delle cose. Comunicazione.
Commutazione dei codici.
(Vedi Monica dentro lavoro - teatro).

Rappresentare - catturare le cose, le persone
dentro e con le parole.

Incipit

La rabbia del giusto.

La parola alla fine?
Ma a quel punto l'unica
parola non è FINE?
Le parole le respiriamo
(che lì sono, nell'aria
brillanti o pietre di grandine)
ci attraversano colpendoci
quando camminiamo o stiamo fermi.

Rito di passaggio.

Noi grandine o corpi pestati
Spiriti appestati dai troppi trapassi
(possibile non esista più il dio pietoso).

44 Poeta e regista teatrale. Ristagno ha scritto questi versi per il Convegno di Cartoceto.

Prima? Durante? Dopo?
Tanta distanza? Nessuna distanza?
“Meta del viaggio è il viaggio”.
È questo tempo
il tempo della Distruzione.

Sbalordimento sentire tutti noi
dire parole, le stesse parole.
Ospiti delle parole. Può essere gioia
comunanza fratellanza di famiglia.
Dice Claudio: Tre gusti sono
meglio di due. Tre è più di due.
(Ma, fa notare Giuseppe, è il retrogusto
che spesso disgusta, melassa).

Sciamani segni
melodie danze
per le istanze più profonde
equilibrio rituale equilibrio
cogliere nella realtà
cogliere in pieno.

Tra figli e figliastri
di padri e maestri putativi
tra riflessioni e incarnazioni
parole limpide e concetti opachi
alcune piccole malizie piccole trappole
nel pieno delle forze, per così dire,
di un ottuagenario
(ricordare: in francese ottanta
è quattro volte venti: che impressione!)
dentro fili di discorsi tesi.

Il valore più alto è la presenza (minuscolo).
Creatura Dubitante - Sigillo di verità
Rito propiziatorio - Risonanza
Danza D'Amore - Incanto (tutto maiuscolo).
Alte parole non sono le altre parole
(le prendo le abbraccio potessi le amerei
ma scivolano oleose fangose dubbiose).

La forza è estranea nella risonanza,
la modificazione reciproca, paritaria.
Prendi le campane, prendi due lingue,
prendi lo stretto di Messina, prendi il tuono.
Incontrarsi è potenza che si esprime.

Rivisitare credenze, pietre filosofali.
Le parole in fila come tutti i giorni
per via dell'eternità, così in fila
in fila tutti i giorni sono nuovi
e necessitano parole nuove.

Quale rimando interno?
In che senso e fino a che punto?
Scandaglio e avvicinamento.
Progressivo?

Incipit

Melograno. Melagrana. Persefone
amante. Hermes mediatore. Sette chicchi.
Sette chicchi. Sette paia di scarpe.
Sette paia di piedi ho consumato.
Sette cuori e settanta furori.
Amico di sempre anche tu, amico

dei settanta furori al giorno
ti chiedo: chi guida il viaggio?
L'azione accade entro i limiti
dello spazio e del tempo. Lastroni e vetro.
Spazio e tempo imperfetti quindi
azione imperfetta.
Come regolarizzare (normalizzare?)
la solitudine fino alla condivisione.

Sette paia di piedi. Ho da consumare.
Senza te speranza non c'è.
La soglia è un corpo o
il fantasma di un corpo.
Armadi, valigie, bauli.
Ancora viaggiare. Biscotti duri
o sbriciolati nelle tasche. Buccie
d'arance gusci di noce e un bacio
sospeso per goccia di rugiada.

Giocare a fare civiltà.
Per essere parte imparare
le parole, imparare la parte.
Date "le circostanze date"
(checosaquandoeperché) cosa è accaduto
cosa accadrebbe se
cosa potrebbe ancora accadere.

Claudio dalle braccia lunghe
mentre rema cercando una nuvola
dove approdare, a voce spiegata avverte
- le vele, attenti alle vele nere! -
Ha ragione, Non credere ai vaticini, alle promesse, alle profezie ecc.

I più nefasti sono accaduti
o semplicemente non accadranno.

Realtà e Vita. Resa realistica.

La Vita sarebbe più grande della Realtà.

Le parole d'amore immaginate più vere
delle ingiurie elargite a piena lingua...

Miscelare secondo i gusti e darla a bere,
(nell'eccezione della dabbenaggine
dentro la quale starebbe istupidito l'assetato).

Storie di scoiattoli in scatole nere
schiacciati dal buio fino a sparire
sparisce lo scoiattolo sparisce, la scatola
vola Pipino, vola Pipetto
ritorna Pipino, ritorna Pipetto.

Poi arriva il tempo delle domande.

Chi ha detto questo lo sa:

la passione è il valore aggiunto
all'azione del coraggio.

Documenti visivi di storia.

Scorrono immagini: il miliziano con la bandiera

prima di morire, il presidente ucciso,

la grande pancia del piccolo Biafra,

stasera quando tornate a casa date un bacio ai vostri bambini...

Cose di un secolo fa. Lo scorso millennio.

(Documento - Monumento.

Altre argomentazioni si succederanno.

Nel frattempo ricordare oggi).

Ogni ragionamento porta al Dubbio.

Rinunciare a ogni orgogliosa presunzione.
Una possibile sintesi accadrà altrove
altri vedranno veleggiare nelle loro stanze
parole concetti sentimenti a cuore aperto e
troveranno il modo di vivere, inventeranno
gli strumenti
per tenere gli occhi meno affollati
e la mente sobria. Epperò...

La rabbia del giusto
non produce per sua propria natura
giustizia. (Maschere: torneremo sull'argomento).

Si può guarire. Polifonicamente
(che poi il senso delle parole è nella voce)
prefiche dentro un grandinare
(finto dialogo - sopraffazione - stupro)
scontro fra cielo e terra, dichiarano
di non avere fiducia nelle parole che raccontano,
nel racconto parlato mai più fiducia.
Si può guarire.

Dice: Abbiamo vissuto mesi come se
uno spirito ci guidasse verso non si sa cosa.
Dice: Abbiamo limiti da superare.
Ben detto. Tutti e due.
Avete limiti da superare.
I limiti non sono in comune.
Soprattutto è sempre un'altra persona il limite.

Cioè: Io sono il Limite di un'altra persona?
Ebbene, sì.

Limite è bastone fra le ruote, o il recinto.
Ma limite è anche Orizzonte. Ne consegue:
Quale persona scelgo come orizzonte?
Quale orizzonte segnalo, marco?
Che orizzonte sono?

Dopo le parole di alcuni
altre parole di altri concludono
tirano somme per il bilancio finale.
- Chi vive il problema sappia che il suo
è un problema sociale - . Così, come roba da ridere,
con tanto buon cuore che viene pudore ad essere lì.
Si può guarire, coraggio.

La passione rovina, distrugge.
Più confuso che persuaso, incautamente
si espone l'uomo all'Impossibile.
La paura dell'ombra è desiderio
di conoscenza del corpo.
(Ricordarsi che un piccolo corpo può
produrre una grande ombra ecc.).
Come pure "l'uomo è tale al di là
dei confini geografici". A maggior ragione
quando dimora sul confine. Il sapere
di uno si confronta col sapere di un altro.
E tanti saperi non compongono il Grande Sapere.

"Gridare vendetta al cielo". È compito,
missione di alcune voci. A tal fine
è bene qui registrare che
costruirono cupole perché meglio risuonassero
vendette e preghiere. E spesso le vendette

del cielo erano risposte alle preghiere.
Cessare le preghiere. Spegnerle le parole-preghiere.
Canzoni napoletane. Ecco, sì. Le canzoni napoletane
sono la soluzione. Alternativa.

Una società a misura del più debole.
Modificare il pensare è importante.
Moltiplicare le differenze e le diversità
è importante. Maschere. Eccoci sull'argomento:

Maschere è opportunità
tutte le altre identità possibili
che ognuno è, eccetera eccetera.
La maschera del dio è d'oro. Sempre.
Sempre scegliere le mille maschere
del dio che fa le maschere, tutte d'oro.

La rabbia del giusto è solo rabbiosa,
conseguono azioni dannose come le ingiuste.

Quindi: (didascalicamente):

- 1) Imparare l'attesa spietata.
- 2) Disattendere ogni vendetta.
- 3) Coppia di giovani amanti fa tenerezza.
- 4) Coppia di anziani amanti fa tenerezza.

Incipit

Si può guarire dalla Salute Mentale.
Vero, Emilio?



*In alto:
Indignitas,
Centro Teatrale
Universitario di Ferrara.
A fianco:
Gianfranco de Bosio
con Vito Minoia.
Nella pagina seguente:
Mariano Dolci
in Le sensate esperienze.*



VIII. Teatro e Follia

(Ottava edizione del convegno, 27-28 ottobre 2007)

Dopo una riflessione sulla "Convenzione internazionale per la difesa e la salvaguardia dei diritti e della dignità delle persone con disabilità" insieme a Urbano Stenta, consulente per le politiche della cooperazione allo sviluppo del Ministero degli esteri, si entra subito nel vivo del tema principale del convegno con l'intervento di Sergio Piro su "Teatro, disagio psichico, antropologia trasformativa". Ancora una comunicazione di Gianfranco de Bosio su "La possessione da Dioniso ad Artaud" e due testimonianze su teatro e disagio psichico della regista greca Tania Kitsu di Thessaloniki e di Mariano Dolci, del quale era stata già ospitata nell'ambito del convegno 2005 una mostra dal titolo "La parentesi" su trent'anni di burattini in contesti di cura a Reggio Emilia. Lasciando spazio anche ad altre tematiche, nel 2007 si consolida l'esperimento del Festival *Le Visioni del Cambiamento*, con spettacoli promossi all'Università di Urbino: *Visioni contemporanee della marionetta* della Compagnia italo-francese Stultifera Navis, *Antigone* della Compagnia Bagnati di Luna dell'Associazione Italiana persone Down di Catania, *L'isola sconosciuta* con attori del Teatro Aenigma e dell'AIPD. Ancora un seminario di formazione curato dall'attore Massimo Ranieri esperto in ricerche di antropologia teatrale applicata.

TEATRO, DISAGIO PSICHICO, ANTROPOLOGIA TRASFORMAZIONALE

di Sergio Piro⁴⁵

- I In Italia, già a partire dagli anni cinquanta, si sviluppò in psichiatria e in psicopatologia generale un'opposizione sempre più forte all'oppressione manicomiale e alla totale mancanza di una cultura della cura nel campo della sofferenza malamente detta psichiatrica. In Italia negli anni cinquanta vi furono molti studi nuovi sui rapporti fra arte e follia e nel 1958 fu fondata la *Società italiana di psicopatologia dell'espressione*, in cui confluirono molti psichiatri giovani italiani fra cui Maccagnani, Basaglia, Pirella, Jervis e chi Vi parla; la successiva fondazione di una *Società internazionale di psicopatologia dell'espressione* con la convergenza di nomi altissimi della migliore psichiatria antropologica internazionale (da Minkowski a Racamier, da Lacan a Irene Jakáb, da Benedetti a von Gebattel, etc.). Gli studi sull'espressione pittorica, poetica, musicale dei malati mentali videro presto la trasformazione delle attività dei pazienti in *atelier* protetti a favore della loro attiva partecipazione ad attività artistiche complesse, teatrali e musicali, non più come spettatori, ma sempre più come protagonisti e, più tardi, come autori e registi. Di tutto ciò vi è documentazione estesa.
- II La decisione italiana, dapprima di movimento e poi anche politica nel suo farsi concreta proposta di riforma, di abolire il manicomio e porre fine alla condizione di abbruttimento e di maltrattamento di massa che vi era connessa, favorì la vampata d'interesse per i malati mentali, per le loro attività spontanee, per la loro capacità

45 Psichiatra, direttore del Centro sperimentale di antropologia trasformativa a Napoli. Documento trasmesso dall'autore impossibilitato a raggiungere Cartoceto per motivi di salute. Piro, protagonista insieme a Basaglia della riforma psichiatrica italiana, è morto a Napoli il 7 gennaio 2009 all'età di 81 anni.

partecipativa artistica, per il valore terapeutico di un'attività che implicava una trasformazione esistenziale profonda, un ritorno alla vita, un vantaggio terapeutico senza precedenti, singolare e plurale, dei sofferenti e degli altri che erano con loro. Non v'è qui bisogno di spiegare perché in una siffatta situazione, l'attività connessa al teatro divenne centrale, praticabile, fertilissima.

III Si fa qui un breve *excursus* della ricerca di chi Vi parla sull'argomento.

- 1. Se si approfondisce lo studio del rapporto fra antropologia generale e studio dell'accadere teatrale, la pratica sociale dei singoli o dei gruppi è sempre un'*azione scenica*; così essa dà alla conoscenza scientifica intesa come *narrazione accurata dell'accadere*.
- 2. La potenza trasformazionale della scena ha il suo correlato antropologico diretto nell'*ineludibile teatralità* di ogni accadimento umano (culturale, didattico, «terapeutico», politico, etc.), proteso ad ottenere trasformazioni in altre donne e in altri uomini.
- 3. Le parole *trasformazionalità* e *teatralità* sono modi diversi per parlare di una stessa fluente caratterizzazione della comunità umana.
- 4. Nella pratica sociale, come nella vita, il testo letterario non è scritto da una sola «persona» o «maschera» prevalente di un singolo, bensì da tutte le «persone» che vanno configurandosi come attori: il testo letterario dell'attività trasformazionale è così anche un aggregato di copioni personali.
- 5. Mentre nel teatro il copione deriva dal *testo*, nella vita il testo letterario è la risultante di una serie di copioni aggregati stocasticamente.
- 6. La *scena trasformazionale della vita* contiene tutti i copioni testuali come elementi di compresenza progettuale e linguistica

nel flusso degli eventi trasformativi nuovi che senza posa si costituiscono nello svolgimento scenico (degli incontri, degli interventi nel sociale, della «cura», etc.).

- 7. Nelle scene trasformativi della vita, dell'insegnamento e della «cura», un singolo può essere portatore protensionale di un unico copione personale oppure di una molteplicità di copioni personali, in accordo con l'ipotesi antropologico-trasformativa che la singolarità coincida con una molteplicità intrasingolare di «persone» o «maschere».
- 8. Così, contro ogni forma di falsa innocenza ideologica e di limitazione d'orizzonte, *la ricerca trasformativa* che chi Vi parla ha svolto per molti anni, *postula la fondamentale teatralità degli accadimenti antropici plurali*.
- 9. Questa *fondamentale teatralità* variamente e incessantemente si combina con il *lirismo*, l'*oratorietà*, la *retoricità* e l'*interrogatività* dell'espressione, in uno svolgimento temporale multidimensionale che non ha mai fine.
- 10. Fare teatro è allargamento senza posa e senza limiti dell'interiorità alonare. Alonare significa qui che non v'è moto interiore che non abbia conseguenza all'esterno, nel campo antropico continuo che è intorno a noi e che continuamente muta.

IV Per la necessaria brevità qui non si fa accenno ad altre attività ad elevata attività trasformativa, come la musica che pure chi Vi parla ha intensamente approfondito e delle arti che vi sono connesse. Si ritorna invece al punto di partenza: tutte le attività trasformativi, che coinvolgono la persona sofferente o nelle quali chi soffre autonomamente si getta, hanno un'enorme potenza di «cura». Esse possono generare un turbine trasformativa che getta la donna e l'uomo al di là dell'immobilità vitale, della resa alla malattia, della nullificazione esistenziale.

V Di tutto ciò si sarebbe dovuto parlare più estesamente. Al rapporto fra trasformazione e prassi, fra trasformazione e cura, fra trasformazione e arte era necessario dar maggiore spazio. Era necessario dire più estesamente che cosa significa in senso antropologico generale il termine *trasformazione*.

TRENT'ANNI DI VITA TRA BURATTINI E PAZIENTI PSICHICI

di *Mariano Dolci*⁴⁶

Le attività con i burattini nell'allora "Ospedale Psichiatrico San Lazzaro" di Reggio Emilia, ebbero inizio nel 1973 e continuarono fino al suo completo dissolvimento. Tuttavia i burattini accompagnarono i pazienti (sempre adulti) nel loro trasferimento in Centri Diurni e vi si installarono stabilmente per molti anni. Entrarono anche nell'Ospedale Psichiatrico Giudiziario. A Reggio Emilia gli *atelier* di burattini nei contesti di cura, si sono chiusi definitivamente nel 2004.

Per trent'anni decine di pazienti adulti e di operatori, hanno partecipato settimanalmente con continuità a sedute di costruzione e di animazione in contesti diversi: dai reparti chiusi, a quelli "aperti", dall'ospedale ai centri diurni, a volte sotto attenta tutela medica, a volte seguiti da una semplice supervisione.

All'inizio, negli anni settanta, avendo ricevuto carta bianca dalla Direzione del "San Lazzaro", iniziammo a proporre la costruzione e l'animazione di burattini, sperimentando vari materiali e procedimenti. Provammo vari giochi possibili ed allestimmo anche uno spettacolo insieme ai pazienti, ma, per lo più, li stimolavamo ad animare regolarmente i burattini a guanto da loro costruiti, in giochi di espressione spontanea.

I materiali esposti sono una minima parte di quanto non è andato disperso o che non è stato portato via da chi li aveva costruiti. Nell'estate del 1980 una ventina di burattini prodotti dai pazienti dell'Ospedale Psichiatrico San Lazzaro furono esposti al palazzo reale di Milano in occasione di una grande mostra sui burattini e le marionette in Italia. Anche questo materiale degli anni Settanta è andato perduto. Restano alcune fotografie.

46 Maestro burattinaio e pedagoga teatrale.

La tecnica con la quale sono costruiti sia i burattini a bastone (*marotte*), sia le marionette a filo che presentiamo nella mostra, si è stabilizzata dopo vari e diversi tentativi a metà degli anni Settanta.

Essa rispecchia la nostra preoccupazione di limitare il più possibile le operazioni complesse o poco gratificanti. Gradualmente, e del tutto empiricamente, sono state selezionate le tecniche di costruzione e di animazione suscettibili di meglio adattarsi alle particolari esigenze dei pazienti e di stimolare la loro espressione; si sono delineati i procedimenti, i metodi, le gradualità più congeniali ai pazienti gravemente psicotici.

Di fronte a persone del tutto regredite e deprivate, dalla comunicazione ridottissima, rinchiusi da anni nel loro torpore, si trattava di selezionare delle tecniche di costruzione che fossero gratificanti, che non richiedessero operazioni difficili, o incomprensibili, ma che tuttavia permettessero la formazione di prodotti maneggevoli, solidi e duraturi, pur lasciando intera libertà espressiva agli autori per la loro caratterizzazione. Alcuni di questi burattini sono stati utilizzati dalle medesime persone per una decina d'anni.

Altre tecniche di animazione furono sperimentate (burattini a guanto, burattini a mano vera, maschere, ecc.) per finalmente rivolgerci ai burattini a bastone muniti di stecca ad un braccio solo. L'animatore impugna il bastone che sorregge tutto il corpo, e con l'altra mano manovra la stecca che dà movimento al braccio. L'animazione non esige un particolare coordinamento delle dita e non ostacola dunque l'espressione verbale. Nei primi anni Novanta, si ripresero le marionette a filo e, con pazienti meno regrediti, si sperimentarono con successo le sagome del teatro delle ombre.

Di fronte a pazienti con ridottissime possibilità di comunicazione (la maggior parte ospedalizzati da più di vent'anni), con mani rimaste a lungo inoperose, persone alle quali non si riusciva sempre a trasmettere la proposta, o che non erano in grado di portarla avanti, abbiamo dovuto a volte sostituirci a loro, almeno in parte, cercando di rispettare

le loro indicazioni. Difficile proporre delle tecniche che richiedono attenzione e concentrazione. A volte, anche incollare due fogli risulta una operazione fuori dalla portata di persone che da tempo non sono più abituate a progettare. In alcuni gruppi si sono però individuate altre persone in grado di cucire a macchina, di servirsi dell'uncinetto, di adoperare la sega, il succhiello, la fustellatrice, in breve, di contribuire ad aiutare gli altri partecipanti o anche gli operatori.

Sperimentando direttamente ed osservando attentamente il comportamento dei pazienti, è stata selezionata e riproposta per anni, la seguente tecnica di costruzione che poi abbiamo riproposto in vari altri contesti, sempre con pazienti adulti.

Con l'aiuto di altri animatori o di qualche paziente, delle palle di polistirolo vengono ricoperte incollandovi sopra alcuni strati di carta di giornale, in modo da ottenere, quando asciutta, una superficie dura e solida. La palla viene poi solidamente e fissata su di una stecca (un tubo di plastica). Questa stecca attraversa tutto il corpo di gommapiuma e serve per sorreggere il personaggio. Da questo corpo, ancora senza arti, fuoriescono degli spaghi, all'altezza delle spalle e del bacino per fissare gli elementi delle braccia e delle gambe.

Il corpo così preparato, è pronto per essere consegnato ad ogni paziente insieme ad 8 pezzi di tubo di plastica, tutti della medesima lunghezza, anch'essi muniti di spaghi alle estremità, che costituiscono gli elementi degli arti (due per ognuno).

La consegna della prima seduta è quella di annodare questi elementi fra di loro e al corpo del pupazzo, in modo da dotarlo di braccia e gambe. Dal punto di vista della animazione, le gambe sarebbero superflue, poiché in scena non saranno visibili, ma invitare a metterle è stato importante per rivelare eventuali sfasature nello schema corporeo dell'autore.

Nella seconda seduta, viene fornita della carta pesta, già pronta. Deve essere applicata sulla testa per modellare il naso, la bocca, le

orecchie. Oltre ai pazienti, anche alcuni operatori costruiscono il loro burattino. Questo è opportuno, sia per disporre di un numero maggiore di personaggi per i momenti di animazione, sia per mostrare direttamente le varie operazioni manuali da effettuare. Inoltre, alcune persone, per quanto affette da gravi carenze, partecipano in qualche modo alla cultura comune con i suoi noti pregiudizi riguardo ai burattini ed è opportuno rassicurarle, dimostrando che anche persone come il medico o lo psicologo possono dedicarsi a questa attività.

Nella terza seduta si passa alla colorazione delle teste. Di fronte ad ogni partecipante vengono disposti pennelli, vasetti con tempere già pronte e altri vuoti per eventuali combinazioni.

Nella quarta si scelgono, si tagliano e si incollano i capelli.

Nelle seguenti si tagliano e cuciono le stoffe per i vestiti.

Nell'ultimo incontro di costruzione (che ha interesse a coincidere con quello in cui si iniziano le prime animazioni), si sistemano le mani, eventualmente i piedi se richiesti, ed infine si fissa una bacchetta per i movimenti di un braccio. Non vengono date consegne su come caratterizzare i personaggi, nè ovviamente nessuno esprime giudizi di valore.

Fin dal momento della costruzione, si evidenziano dei processi di identificazione. È facile osservare che la stragrande maggioranza delle persone (bambini o adulti), che per la prima volta costruiscono un burattino, hanno la tendenza di attribuire loro il proprio sesso.

La sedimentazione degli elementi caratterizzanti, sembra seguire un andamento oscillante, tra poli diversi, tra l'inserire tratti della propria identità e tratti di altre persone affettivamente significative o dotate di ambite qualità. La risultante di questa "contrattazione" tra due o più identità si manifesta successivamente anche durante le fasi dell'animazione. Ad esempio, il personaggio può avere il colore dei capelli del suo costruttore ma avere il nome di un suo congiunto e svolgere il lavoro di un altro. Frequentemente all'Ospedale Psichiatrico, al personaggio era attribuita l'età in cui era avvenuto il primo

ricovero del suo costruttore.

Frequentemente appaiono nel personaggio riflessi dell'aspetto esteriore dell'autore come nella ricerca di un vestito o di un gioiello che richiami quelli del suo autore. Le acconciature, il colore dei capelli, la presenza di orecchini, la barba ed i baffi, hanno spesso una origine facilmente riconoscibile. Non mancano anche i personaggi completamente deprivati di tutto, che esprimono solitudine, povertà e una penosa, profonda, estremamente negativa valutazione di se stessi ("Dire il mio nome è come dire una sciocchezza", dalla prima presentazione di un personaggio).

Già nella costruzione e nella caratterizzazione dei personaggi costruiti si rivelano molti tratti che anticipano e illuminano quello che poi apparirà meglio nelle animazioni spontanee. Una buona parte dei burattini ottenuti non è mediamente molto diversa da quella che per decenni ho potuto osservare in persone quali insegnanti o genitori. Persone gravemente affette hanno inaspettatamente prodotto personaggi sufficientemente strutturati. Riteniamo che questo risultato sia da attribuire, almeno in parte, al rispetto dei loro tempi, enormemente dilatati. Ricordiamo una paziente che in ogni seduta, incollava un solo filo di lana per formare la capigliatura. Vi abbiamo visto rispecchiato fedelmente il massimo disinvestimento di ogni attività caratteristico delle fasi psicotiche.

Tuttavia, alcuni personaggi si distaccano da questo quadro e si presentano particolarità francamente diverse. È presumibile che la loro originale caratterizzazione esprima in qualche modo tratti psicotici, ma è certo che non è possibile ricavarne un sistema interpretativo. Non può esistere una semiologia plastico-pittorica esatta. Tuttavia, i dati che emergono dalla caratterizzazione del burattino qualora si intreccino con quelli provenienti da altre fonti, si collocano in un quadro di riferimento che li illumina, e che, a loro volta, possono contribuire a conoscere meglio. Più che il prodotto finale, il processo, o meglio, l'osservazione dei vari micro-processi presenti

nel corso delle operazioni, può fornire elementi di conoscenza sulla personalità dell'autore.

Il prodotto di cui disponiamo alla fine di un processo espressivo come quello della costruzione di un burattino, è una risultante tra varie componenti di intensità e natura diverse, intrecciate tra di loro. Prima di tutto sono presenti le influenze dovute alle resistenze e agli stimoli presenti nei materiali, nell'uso degli strumenti, nei procedimenti, nei gesti della mano. Queste influenze appaiono molto spesso sottovalutate. C'è poi l'influenza dovuta alla presenza degli altri con la possibilità di ispirazione, di imitazione, di collaborazione, di censura. Vi è poi una influenza inconsapevole dovuta alla elaborazione primaria ed infine anche quella (invece) imposta dalla progettazione cosciente. Il diverso peso delle varie influenze è funzione di diversi fattori. L'adesione più o meno sentita alla proposta, ha la sua importanza: meno l'autore è motivato e maggiore sarà l'elaborazione secondaria con la comparsa di stereotipi. Ogni confronto tra vari prodotti nel tentativo di ricavare generalizzazioni non può che essere parziale. Anche l'atteggiamento dell'animatore è importante per illuminare il senso di alcuni processi: adottare un atteggiamento distante e silenzioso per la preoccupazione di non voler influenzare, ossia di obiettività, sterilizza una comunicazione che presuppone uno scambio. Per fare un solo esempio, di fronte ad un tratto preciso come quello dell'assenza delle orecchie, come stabilire se si tratta di una dimenticanza, di un'omissione cosciente variamente motivata, di quello che potremmo definire un "lapsus" plastico-pittorico (che testimonierebbe una infiltrazione improvvisa dei processi primari in una elaborazione guidata da processi secondari), o al contrario, di una forte resistenza per la presenza di questi organi, al punto da scotomizzarli nella confezione di una testa (nella mia esperienza non sono mancati questi casi), senza interagire con il suo autore?

Costruito il burattino, la famigliarizzazione con l'animazione avviene gradualmente. Nelle prime sedute per riscaldare un poco

l'atmosfera e per rassicurare, si invitano i partecipanti ad andare, da soli, o in coppia con l'animatore, dietro la baracca per fare ballare i burattini al suono di musiche fortemente ritmate. Queste semplicissime esibizioni non provocavano particolare ansietà. Successivamente si comincia a richiedere che i personaggi si presentino e rispondano a qualche domanda del burattino dell'animatore. Infine si propongono temi e situazioni e si invitano i personaggi a relazionarsi con essi improvvisando.

Anche se non è una consegna, di regola ognuno di noi anima solo il personaggio che ha costruito. Con il passare del tempo, alcuni di questi personaggi hanno acquistato un loro nome, una loro identità stabile, una situazione familiare, uno stato sociale. Ricordo ancora i più loquaci come se fossero state persone vere. Altri avevano una identità mutabile, confusa o indefinibile, mentre altri ancora non riuscivano a formarne nessuna. In quelli dall'identità più formata erano riconoscibili elementi personali autobiografici: potevano infatti mostrare tratti dei loro autori come erano o come pensavano di essere, oppure come erano stati, come avrebbero invece voluto essere, o invece come avevano paura di essere... Erano a volte riconoscibili anche tratti provenienti da altre persone significative nella storia di chi dava loro vita. L'identità del personaggio, che col tempo si andava definendo attraverso le sue interazioni con gli altri nel corso delle scenette, illuminava vivacemente quella del paziente proprio per non esserne una sua copia conforme.

Il tema della seduta, che si chiede di rispettare nei dialoghi improvvisati, è generalmente proposto dall'animatore o dal suo personaggio, oppure da uno dei curanti o, più eccezionalmente, da un paziente. Può anche essere introdotto non verbalmente, ossia attraverso l'apparizione in scena di un nuovo elemento (un bambino che reclama assistenza, un gatto abbandonato, un pacco misterioso, un'arma, un portafoglio pieno o un biglietto vincente della lotteria, ecc). Quindi

si invitano i partecipanti a venire dietro il paravento dove il burattino dell'animatore tenta di condurre il loro personaggio a collegarsi con il tema concordato. Naturalmente qualsiasi altra espressione, per quanto possa apparire "fuori tema", è accettata. Il personaggio dell'animatore si impegna a sostenere e rilanciare la conversazione, se possibile a invitare e coinvolgere altri personaggi nell'azione, ma anche eventualmente a sapersi mettere in ombra. Moltissime volte ci siamo dovuti accontentare di un monologo sconnesso o delirante, di una canzone o di un ballo appena abbozzato.

Personalmente lo sforzo dell'animatore dovrebbe consistere nell'invogliare ogni partecipante a compiere un qualche piccolo sforzo in più che si ritiene possa essere alla sua portata. Si tratta prima di tutto di convincere tutti a partecipare. Chi ha sempre fatto solo ballare il burattino, è invitato a fargli dire qualche parola o a cantare una canzone. Per chi è in grado di dialogare, si può ricorrere ad una serie di giochi di ruolo con difficoltà progressive, da proporre gradualmente dal più semplice (interpretare se stessi in una situazione già vissuta) ai più complessi (per esempio la ripetizione di una scenetta con l'inversione dei ruoli). I pazienti possono stabilire relazioni diversificate con i loro personaggi: ricordo che c'era chi non era in grado di uscire dal *hic et nunc* e rispondeva sempre in prima persona, chi svincolava male la propria identità da quella del burattino, ma sembrava in grado di porla nel passato o di prospettare una situazione futura, chi invece era in grado di assumere ruoli diversi ma solo se gratificanti, chi, quasi fosse un attore, era capace di accettare e mantenere qualsiasi ruolo con una certa coerenza, ecc.

Grazie al nostro rispetto per i tempi dei malati al costituirsi sia di una parentesi spaziale, delimitata dall'interno del teatrino, sia di una temporale, costituita dalla periodicità delle sedute, il periodico appartarsi dietro il paravento, ha potuto costituire un "altro mondo", condiviso da tutto il gruppo. Un mondo all'incrocio tra immaginazione e realtà condivisa, una specie di palestra dove sgranchire

il proprio “io”, in ambiente protetto, attraverso l’illimitato arco di identificazioni, proiezioni e situazioni, che i personaggi disponibili possono evocare.

In questo “altro mondo” dove era possibile spaziare con l’immaginazione, non per questo era del tutto assente un nesso con la realtà. Alcuni hanno saputo occupare questa “altra scena”, rievocando più o meno confusamente il passato o dando forma ad un desiderio, o ancora, esprimendo una preoccupazione, il tutto per interposto burattino, quale una specie di “corpo ausiliario”. Col tempo la successione delle sedute ha certamente attenuato il timore di esprimersi e in qualche caso, anche provocato qualche piccola presa di coscienza.

Di solito, pazienti sono condotti rapidamente, e spontaneamente, ad evocare le condizioni del loro ricovero che è stato effettuato in un clima angoscioso e, a quanto pare, possono nel teatrino, prenderne in qualche modo le distanze.

A parte qualche violento, ma rarissimo “passaggio all’atto” da parte del personaggio di chi attraversava un momento di crisi, i burattini dei pazienti si sono rivelati in genere di una moralità ferrea e sembrava del tutto escluso, anche qualora la situazione di gioco fosse stata ben compresa e accettata, che essi si potessero risolvere a compiere azioni riprovevoli, come per esempio stampare soldi falsi, imbrogliare, dire bugie, tradire l’amicizia, venire alle mani, commettere adulterio, ecc. A quanto pare non avrebbero neanche pestato le aiuole. Chi prestava loro autonomia e vita era visibilmente a disagio quando in scena si delineavano simili prospettive. La tendenza sembrava quella di estrarre e presentare all’esterno una parte di sé considerata strutturata, positiva. Nulla a che vedere con quanto invece emergeva nelle animazioni di insegnanti o genitori che da decenni frequentavano il mio “Laboratorio”. I loro personaggi esprimevano immancabilmente una moralità dubbia o molto meno convenzionale, ricorrevano ad un linguaggio fortemente colorito, ad un umorismo spregiudicato.

Che bilancio trarre da questa esperienza? Da parte mia conservo

la sensazione che queste modalità d'incontro non siano state inutili: ricordo l'emozione per la comparsa insperata di un sorriso su un viso solitamente inespressivo, o per il sentire qualche parola mormorata da chi era quasi sempre chiuso in un ostinato mutismo. Queste emozioni, difficili da trasmettere a chi non ha idea del contesto, mi hanno convinto fino a oggi a riproporre i miei strumenti in altre situazioni.

Per conto mio la finalità principale nel proporre burattini e marionette mi appare essenzialmente lontana sia dalla creazione di un nuovo test proiettivo, sia dal teatro dilettantesco. Si tratta di trasmettere un linguaggio in vista di aumentare il livello di comunicazione attraverso modalità espressive, tratte dai linguaggi teatrali. Ma si tratta pur sempre di vie traverse per tentare di favorire la comunicazione, favorire la relazione e non si può chiamare questo teatro. La finalità mi è parsa invece quella di giocare (ossia fare qualcosa di molto serio), rivolgendo l'attenzione principalmente ai processi piuttosto che ai prodotti finali. Giocare per giocare, giocare per scoprire, e rafforzare l'immaginazione, la fantasia creatrice di cui ci parla Vygotskij:

l'immaginazione creatrice non scompare completamente in nessuno: diviene, soltanto, una rara eventualità.

In questo senso, i linguaggi del teatro di animazione hanno delle particolarità che potrebbero essere sfruttate. Ricordiamo che nel teatrino è possibile sperimentare e mettere in scena con una libertà infinita tutti i "se..." e i "facciamo finta che..." possibili ed immaginabili. Possono anche prendere corpo (alla lettera) idee astratte, sentimenti, emozioni. I procedimenti per oggettivare sensazioni soggettive sono caratteristici di questo genere di spettacoli. Come riconosceva George Sand, burattinaia provetta:

Con il teatro di burattini si può maneggiare il fantastico bene al di là di quello che comportano i teatri di attori vivi.

Questi “linguaggi”, con le loro “grammatiche” possono produrre senso con una libertà infinita, preclusa all’attore umano. Possono anche descrivere efficacemente il reale proprio quando rinunciano a copiarlo.

Nel contesto dichiaratamente terapeutico, per sostenere e stimolare i pazienti nella loro espressione, curanti e animatori non possono per di più porsi anche il problema di un’educazione artistica; essi, tentando di entrare in relazione con il paziente attraverso le sue realizzazioni, sono tesi a prendere spunto da ogni elemento percepibile che questi appaia originale o stereotipato, coerente o incongruo, “bello” o “brutto”, ricco di significato o banale, per strumentalizzarlo in funzione del rilancio della comunicazione. Le caratterizzazioni presenti nelle manifestazioni di un paziente, dovrebbero dunque essere viste in positivo, come una fortunata possibilità offertaci per tentare di stabilire un inizio di dialogo con il suo mondo, accettando previamente se necessario i suoi “linguaggi”. Il rispetto non proprio assoluto delle consegne o delle aspettative del paziente da parte dei personaggi animati dai curanti o da altri pazienti, possono a volte anche provocare piccole prese di coscienza.

Le sedute di espressione spontanea con i burattini si costituiscono e acquistano dunque un loro senso nella relazione e la contrattazione tra due spazi: da una parte il contesto reale e, dall’altro, il mondo immaginario che si è venuto a creare all’interno della baracca.

A dire il vero, non sono state numerose le esperienze in cui le condizioni ci hanno permesso di assistere alla formazione di questo “altro mondo” dove poter esercitare e sgranchire, come in una palestra, il proprio “io”. Ma quando ciò si è verificato, era evidente che si determinava un’attesa del giorno stabilito ed un’impazienza per finalmente passare dietro al telo. In più di un’occasione i partecipanti ci hanno riferito che le scenette da loro rappresentate li avevano fortemente sorpresi. Forse, in qualche caso, erano diventati consapevoli di quante più cose sapessero di quello che pensavano. Il mettere in scena

piccole storie ci addestra ad immaginare i vari: “che cosa potrebbe succedere se...” anche nella vita di tutti i giorni.

Lo spostarsi fisicamente per recarsi nel ristretto e scarsamente illuminato spazio dietro il telo provoca la sensazione di varcare l'ingresso verso un altro mondo e ci porta ad immaginare di trovarci nel suo centro. Sebbene strettamente delimitato, l'interno del teatrino ambisce di rappresentare la totalità, l'immensità dell'universo e non solo di quello reale. Il macrocosmo, che si offre disperso e confuso all'esterno, si concentra con tutte le sue varietà dietro le frontiere di stoffa.

Il passo da compiere materialmente, per recarsi all'interno, simboleggia il passaggio tra due stati, tra due mondi, tra il dato e il possibile, tra il reale e l'immaginario. Il varco sistemato tra i teli per permettere l'accesso, ha un valore dinamico e psicologico poiché non soltanto indica un passaggio ma invita a superarlo. L'apertura permette di entrare, ma anche di uscire, e dunque di avvertire la sensazione di transitare da un dominio all'altro senza confonderli.

In realtà, stabilita l'abitudine attraverso la regolare reiterazione del gioco, pur sempre diverso per le imprevedibili interazioni provocate dalla presenza e le reazioni degli altri, si viene a capire l'impossibilità del sogno di racchiudere realmente tutto il cosmo in uno spazio ristretto: e che questi viaggi in un mondo ipotetico o del tutto immaginario, non si compiono, in realtà, che all'interno di se stessi, anche se il concreto piccolo spostamento del corpo verso un luogo chiuso è apparso necessario per iniziarlo.

Per quanto alcuni dialoghi e scenette ci possano apparire elementari e spoglie, il trasferimento dietro il telo sembra esprimere sempre una uscita dal mondo quotidiano e una ricerca di un qualche “tesoro”, ma questa ricerca non è per lo più che una fuga da se stessi. Infatti non si trova mai altra cosa che quello da cui si è voluto fuggire: noi stessi.



Sopra:
Antigone,
Compagnia Bagnati di Luna
dell'A.I.P.D. di Catania.

A fianco:
Visioni contemporanee
della marionetta,
Compagnia Stultufera Navis.

In basso:
Massimo Ranieri.



IX. Franco Basaglia, Marco Cavallo e la legge 180

(Nona edizione del convegno, 25-26 ottobre 2008)

Nel 2008 è forte il desiderio di non dimenticare Franco Basaglia in occasione del trentennale della legge 180 che decretò in Italia l'abolizione dell'istituto manicomiale.

Lo si è fatto insieme a Giuliano Scabia, presentato da Claudio Meldolesi. Con Basaglia, Scabia fu l'artefice di *Marco Cavallo* quella che è ricordata come l'esperienza madre del teatro contro l'emarginazione e il pregiudizio in Italia. L'Accademia della Follia di Claudio Misculin, diretta da Scabia, presenta nel Teatro Sociale di Novafeltria lo spettacolo *La luce di dentro, viva Franco Basaglia* ricostruendo le vicende che portarono per la prima volta i matti dell'ospedale San Giovanni a superare l'isolamento del Manicomio, manifestando per le vie della città di Trieste insieme al loro "cavallo di Troia all'incontrario".

Anche Gianni Tibaldi, Piero Ricci, Vito Inserra ricordano con passione il pensiero dello psichiatra veneto morto prematuramente nel 1980. La Compagnia Fuorixcaso di Cuneo presenta la *performance E tu?*.

L'attrice Annet Hennemann interviene sul teatro con i rifugiati politici e il clown Ginevra Sanguigno, sulla propria esperienza di ambasciatrice del sorriso nel mondo insieme a Patch Adams. Straordinaria la testimonianza di Lambert Zabré, regista della Compagnia La Parole, giunto dal Burkina Faso per raccontare come attraverso il *Teatro Forum* di Augusto Boal si possa coscientizzare ed educare al rispetto dei diritti dei più deboli.

LA “LEGGE BASAGLIA”: DIRITTI UMANI E SALUTE MENTALE

di Gianni Tibaldi⁴⁷

A trent'anni dalla entrata in vigore della Legge 13 maggio 1978, n. 180 nota come “Legge Basaglia” il dibattito è ancora aperto, le valutazioni sono ancora contrastanti e, soprattutto, il quadro normativo e applicativo è ancora difettoso e incompleto.

Ci si deve chiedere, per questo, se ci troviamo di fronte soltanto alla difettosa o lacunosa applicazione di una legge o piuttosto ad una Legge che è, in realtà, una “Dichiarazione di Principi” che per trovare applicazione richiederebbe un adeguato completamento legislativo.

La problematica è, in sostanza, affine a quella posta dalla “Dichiarazione Universale dei Diritti dell’Uomo” proclamata dalle NU e da tutte le Convenzioni Internazionali sui Diritti Umani che sappiamo destinate a rimanere “lettera morta” fino a quando non vengano tradotte dai singoli Stati Membri in leggi che ne applichino con coerenza i contenuti.

Ciò non toglie valore alla “Legge Basaglia” ma, al contrario, pone l’atteggiamento di critici, riformatori, sostenitori in una prospettiva di maggiore concretezza.

Questa prospettiva, infatti, conferma la validità e l’attualità dei “Principi” dichiarati e la necessità ineludibile che vengano efficacemente applicati attraverso adeguati complementi normativi.

I “Principi”, in realtà, sono affermati con chiarezza e manifestano senza ambiguità la precisa posizione culturale che li ispira.

Già l’affrontare il tema dei “trattamenti sanitari” citando i “diritti civili e politici garantiti dalla Costituzione” [art. 1] rappresenta, per sé, una forte affermazione di valore.

47 Rappresentante dello Stato Italiano nel Gruppo di lavoro “*Mentally Ill/Mental Health*” della “*United Nations Commission for Human Rights*”.

Non si tratta, infatti, di confondere contenuti di carattere sanitario con aspetti politici o etici ma di identificare in taluni elementi di carattere politico ed etico una risposta avanzata ed efficace a problemi di carattere sanitario.

In particolare il riferimento ai “diritti civili e politici garantiti dalla Costituzione” sottintende due “Principi” fondamentali:

- la connessione fra disagio mentale e società non intesa, come taluno ha voluto interpretare, per difetto di conoscenza o superficialità di valutazione, come una riduttiva e astratta spiegazione sociogenetica di quel disagio, ma nel senso avanzato della “Salute” come “benessere globale” (fisico, mentale, sociale ed economico) quale viene definita e promossa dall’Organizzazione Mondiale della Sanità;
- la “Salute Mentale” e, quindi, la tutela dei portatori di disagio mentale e psichico, come campo di applicazione dei “Diritti Umani” considerati non soltanto come un sostegno giuridico, politico e civile ma come un’effettiva condizione preventiva e “curativa” del disagio.

Occorre ricordare che proprio nell’anno in cui fu promulgata la “Legge Basaglia” veniva avviato nella “Commissione dei Diritti Umani delle NU” un lavoro finalizzato alla lotta contro ogni discriminazione ed alla protezione di ogni minoranza, in primo luogo quelle rappresentate dai “malati mentali”. Questo lavoro si sarebbe concluso nel dicembre 1991 con la Risoluzione 46/119 deliberata dall’Assemblea Generale dell’ONU “A protezione delle persone portatrici di disagio mentale e per il miglioramento delle cure di salute mentale”.

È importante notare la convergenza, non soltanto sulle fondamenta ma anche sui dettagli “tecnici”, della Legge emanata dal Parlamento Italiano con la deliberazione dalla maggiore Assemblea legislativa del Mondo.

Nella Risoluzione dell'ONU sono, innanzitutto, proclamati [Principio 1] come “Libertà fondamentali e diritti di base” il “diritto al miglior trattamento possibile di salute mentale, che risulterà parte del sistema di assistenza socio-sanitaria”.

Merita di venire sottolineato come punto di straordinario significato non soltanto la prescrizione di una qualità di trattamento, ma soprattutto l'integrazione di tale qualità nel “sistema” socio-sanitario.

Appare, cioè, negata con evidenza e solennità ogni possibile discriminazione: per la prima volta un documento del massimo valore giuridico e politico stabilisce che il “malato mentale” non è un “diverso”.

È in coerenza con questo principio che la Risoluzione dell'ONU stabilisce il diritto di tutte le persone portatrici di disagio mentale ad essere “trattate con umanità e rispetto per la propria dignità di persona umana”.

La Risoluzione stabilisce inoltre il diritto per ogni persona portatrice di disagio mentale ad esercitare tutti i diritti civili, politici, economici, sociali e culturali quali sono riconosciuti nella “Dichiarazione Universale dei Diritti Umani”, nella “Convenzione Internazionale sui Diritti Economici, Sociali e Culturali”, nella “Convenzione Internazionale sui Diritti Civili e Politici” e in altri atti significativi quali la “Dichiarazione sui Diritti delle Persone Disabili” e il “Corpo di Principi per la Protezione di tutte le Persone soggette ad ogni forma di Detenzione o Carcerazione”.

La riconosciuta assenza di ogni discriminazione impone come conseguenza anche il riconoscimento di un “normale” rapporto con la “Comunità” e la “Cultura” [Principi 3 e 7].

Per questo “ogni persona portatrice di disagio mentale avrà il diritto di vivere e lavorare, quanto più possibile, nella comunità” e “avrà il diritto di essere trattato e curato, per quanto possibile, nella comunità in cui vive”.

Qualora, poi, il trattamento abbia luogo in una struttura sanitaria,

“un paziente avrà il diritto, se possibile, di essere trattato vicino alla propria abitazione o a quella dei suoi parenti o amici e avrà il diritto a rientrare nella comunità il più rapidamente possibile”

Un particolare segno di rispetto per la personalità del paziente pienamente e ugualitariamente riconosciuta è testimoniato dall’affermazione del suo diritto “a un trattamento conforme al proprio *background* culturale” [Principio 7. 3].

Principi di valore e prescrizioni “vincolanti” di carattere clinico si integrano con coerenza nella Risoluzione per quanto riguarda il “Trattamento” [Principio 9] esso prevede per ogni paziente il diritto ad “essere trattato nell’ambiente meno restrittivo e con un trattamento meno invasivo” basato “su un programma individuale discusso con il paziente e revisionato regolarmente” e, soprattutto, “finalizzato a mantenere e accrescere l’autonomia personale”

La Risoluzione dell’ONU riafferma con puntualità i Valori di base quando entra nel dettaglio dei “Diritti e condizioni nelle strutture di salute mentale” [Principio 13].

La possibilità che la permanenza in una “struttura di salute mentale”, possa mettere a rischio la dignità e la condizione di assoluta parità del paziente viene concretamente scongiurata affermando il suo diritto al pieno rispetto, in particolare, della riservatezza e della “libertà di comunicazione, compresa la libertà di comunicare con altre persone all’interno della struttura, libertà di trasmettere e ricevere senza censure comunicazioni private; libertà di ricevere, in privato, visite; libertà di accesso ai servizi postali e telefonici ed a stampa, radio e televisione”.

Attenzione specifica viene, inoltre, prestata dalla Risoluzione ai fattori ambientali come prova non soltanto di un coerente rispetto per la dignità delle persona ma anche del riconoscimento di una sua “normale” sensibilità.

Pertanto [Principio 13. 2] “l’ambiente e le condizioni di vita nelle strutture di salute mentale dovranno essere le più affini possibili a

quelle della vita normale di persone della stessa età e comprendere in particolare:

1. strutture per attività di ricreazione e svago
2. strutture per l'educazione
3. strutture per acquistare o ricevere prodotti per la vita quotidiana, la ricreazione e la comunicazione
4. strutture per un impegno dei pazienti in occupazioni corrispondenti al proprio *background* sociale e culturale, e per misure riabilitative atte a favorire la reintegrazione nella comunità”.

Un confronto con il testo della “Legge 180” ne documenta una perfetta convergenza con la Risoluzione dell’ONU, seppure con minore profondità e puntualità di dettagli.

In taluni passaggi sembra quasi di essere di fronte ad un mutuo rinvio. A cominciare dal già citato Art. 1 dove si stabilisce che “possono essere disposti dall’autorità sanitaria accertamenti e trattamenti sanitari obbligatori nel rispetto della dignità della persona e dei diritti civili e politici garantiti dalla Costituzione, compreso, per quanto possibile, il li diritto alla libera scelta del medico e del luogo di cura”..

Lo stesso articolo stabilisce che “nel corso del trattamento sanitario obbligatorio chi vi è sottoposto ha diritto di comunicare con chi ritenga opportuno”.

Il riferimento agli accertamenti e trattamenti sanitari obbligatori che “devono essere accompagnati da iniziative rivolte ad assicurare il consenso e la partecipazione da parte di chi vi è obbligato” corrisponde in perfetto parallelismo a quanto viene ampiamente e dettagliatamente dedicato al “Consenso al trattamento” dalla risoluzione dell’ONU [Principio 11].

Il punto, tuttavia, della “Legge Basaglia” da molti considerato il più radicale e il meglio caratterizzante è condensato, secondo la dizione popolare, nell’espressione: “chiusura dei manicomi”.

In questo punto non dobbiamo ravvisare una divergenza con i

Principî della Risoluzione dell'ONU ma, certamente, un'originalità ed una specificità della “Legge Basaglia” che suggeriscono una riflessione.

La Risoluzione fa riferimento alle “Strutture” prevedendone, alla luce dei Principî umanitari affermati, le modalità di gestione ma non presuppone, come condizione, una particolare forma istituzionale.

Ciò non rappresenta, certamente, una sottovalutazione del fenomeno ma, in una dimensione internazionale, indica la maggiore rilevanza attribuita ai comportamenti rispetto alle forme istituzionali.

Per i promotori della “Legge 180” contavano, invece, in modo determinante, la “storia umana del malato” e l'urgenza di una sua radicale conversione.

In questa prospettiva, il nuovo assetto istituzionale previsto dalla Legge non deve essere identificato negativamente in un atto di “chiusura” ma, costruttivamente, da una volontà di cambiamento.

L'accento, cioè, veniva posto sulla creazione dei nuovi “Servizi di diagnosi e cura” che, adeguatamente gestiti, non avrebbero segnato la “morte della psichiatria” o della “malattia mentale”, come qualche interpretazione maldestra ha voluto supporre, ma l'inizio di una nuova era della psichiatria e di una nuova visione della malattia mentale.

La prima, fondata su approcci diagnostici e terapeutici più evoluti; la seconda, caratterizzata dalla non discriminazione del malato e dall'assoluto rispetto della sua dignità di persona.

La “rivoluzione” culturale e strutturale rappresentata dalla “Legge Basaglia” aggiunge, dunque, forza simbolica alla necessità di una innovazione in perfetta sintonia con i Principî affermati nella Risoluzione dell'ONU.

La convergenza e la sinergia della legislazione italiana e della legislazione internazionale si manifesta concretamente nella trasfigurazione di un atto giuridico in un atto “terapeutico”.

In realtà, la presenza pervadente e incalzante del termine “Diritto

Umano” e il suo accostamento funzionale al termine “Salute mentale”, sia nella Risoluzione dell’ONU che nella “Legge 180”, non indicano, come è stato ricordato, soltanto la volontà di tutelare il “malato mentale” da ogni discriminazione, abuso, violenza ma, affermandone l’uguaglianza assoluta dei diritti, fa dell’applicazione dei “Diritti Umani” al campo della “Salute Mentale” la via maestra di prevenzione e cura.

Questa via basata sul primato dell’Umano sul “patologico”, da un lato, e su una concezione “globalistica” della Salute, da un altro lato, non interessa soltanto il “disagio mentale”, ma la “malattia” in generale.

Di fronte alla “malattia”, la trascendente visione etico-umanitaria affermata nella Risoluzione dell’ONU e nella “Legge 180”, non svaluta o annulla gli interventi della scienza medica ma li favorisce aprendo nuove e creative soluzioni che si propongono, in piena sinergia di fini e di metodi, l’obiettivo della Salute della Persona come condizione per la Salute della Società.

La “Legge 180” e la Risoluzione dell’ONU, in conclusione, affrontando il tema della “Malattia” in una prospettiva umanitaria, trasformano, dilatandone senza limiti l’efficacia, l’intervento sul “trattamento psichiatrico” nell’emblema di una “Visione del Mondo”.

LA LUCE DI DENTRO: CAVALLI DI LUCE

di *Giuliano Scabia*⁴⁸

*Claudio Meldolesi presenta Giuliano Scabia*⁴⁹

Penso di poter contribuire soprattutto dicendo poche parole su Giuliano, perché il crocevia di scienze della psiche e teatro che ha sollevato il lavoro di Basaglia è troppo complesso per i miei attrezzi analitici. Basaglia, secondo me, è una delle grandi figure della cultura italiana che si è manifestato fuori luogo: la cultura italiana è fatta di figure fuori luogo, perché quelle che rimangono al loro posto in genere sono piccoline, sono destinate all'oblio, sono funzinarie. Invece la cultura italiana è stata fatta tutta da figure strane, che avevano percorsi imprevisi, perfino un Pirelli, Giovanni, è diventato un grande della cultura italiana per questo; Fortini, per dire, è un poeta che si è messo a fare il capopopolo e così si è realizzato, soprattutto. Penso alle nuove intelligenze del dopoguerra, penso a tante figure non prevedibili: questo è il lato che collegava, secondo me, Basaglia a Giuliano.

Basaglia era un vero medico, innanzitutto va detto questo: siamo abituati a pensare Basaglia come stregone mentre era un medico, per questo è straordinaria la sua storia, la sua presenza. Era un vero psichiatra e dall'interno di questa sua esperienza ha saputo coniugare il sapere, la volontà utopica - l'utopia concreta, come si dice, cioè l'utopia che non vaga, diventando generica, un'utopia interrata come la voleva Bloch - e ha saputo rimanifestare le cose, i rapporti interni al manicomio. Facendo questo ha trovato un altro santo come lui: Scabia. Giuliano è un santo-diavolo, come sappiamo, ma proprio per questo è stato decisivo nell'avventura di Marco Cavallo a Trieste. Però decisivo, innanzitutto, è stato il '68: se mi consentite questo mio pensiero vuole anche risarcire il '68, per la capacità di

48 Poeta e drammaturgo, già docente al DAMS-Università di Bologna.

49 Per l'intervento di Claudio Meldolesi si tratta di trascrizione di Vito Minoia non rivista dall'autore, scomparso il 12 settembre 2009.

sospensione delle decisionalità e delle interrogazioni fisse che si erano fatte in passato. La cultura cercava per linee rette e non trovava nulla, perché si trattava di elaborare linee duttili, linee..., come dire, ogive, delle linee che veramente volessero giungere a una meta ulteriore, e Giuliano è stata una delle rare figure dei primi anni Sessanta a darsi un sistema di creazione e quindi un'intelligenza capaci di renderlo anche soggetto politico e quindi analitico, e diventare poi straordinario professore, uno straordinario intellettuale. Ma perché? Anche perché con questa sua capacità di vedere, di pensare - la visione e il pensiero sono sorelle o fratelli, come volete - , sapeva che bisognava lavorare all'arricchimento delle doti umane, alla valorizzazione pluralista delle doti umane.

Se non sbaglio Giuliano è figlio di un violoncellista, no? O comunque di un musicista. Non sbaglio! Giuliano è poeta innanzitutto, credo, e quindi con una logica assolutamente impossibile dal punto di vista del sapere burocratico, diventa attore e uomo di teatro e in quanto attore diventa drammaturgo e in quanto drammaturgo diventa rinnovatore del teatro insieme a pochi altri maestri degli anni Sessanta-Settanta. Allora qual è il messaggio di Giuliano in questo caso? In questa valle di lacrime dobbiamo darci una presenza molteplice. Dobbiamo non essere soltanto uomini a una dimensione, come diceva un celebre libro, ma dobbiamo essere capaci di articolare tutte le nostre doti. Ecco, su questo trovo in Giuliano il mio maestro, perché io non sono stato in grado di farlo, ma mi coltivo di nascosto queste sue doti. E penso che davvero Giuliano riuscendo a essere poeta, musicista capace di valorizzare la musica, autore, drammaturgo, creatore scenico, coltivando tutte le doti possibili per l'incontro dell'arte con le persone di buona volontà, a mani nude, ecco, facendo questo, ha dato una continuità al '68. Marco Cavallo, quando il '68 declinava, è stato la creazione più importante, più importante ancora della Falce e Martello di Pino Spagnulo, che era molto bella, alta otto metri credo: era un giuoco, ci giuocavano i bambini su questa scultura così bella. Però il cavallo di

Giuliano era il ricongiungimento di tutto, compresa appunto la follia con la volontà di trasformazione della società, con lo spostamento della logica della salute oltre le abitudini correnti. Secondo me, dobbiamo pensarlo come la somma di questi maestri fuori luogo, Pirelli, Fortini, Basaglia, come un testimone che è riuscito a decantare tante presenze umane. E allora insieme a lui voglio lodare il teatro che è il luogo in cui il molteplice si rimanifesta unitario.

Grazie.

Giuliano Scabia

Grazie Claudio, mio compagno di viaggio in tanti anni bolognesi, ma anche da lontano prima, quando non eri ancora a Bologna. Sono parole sicuramente esagerate, ma mi è piaciuto molto il tuo collocare in una diversità le novità culturali in Italia. È vero, c'è questo guizzo diverso che accomuna varie persone. Io conoscevo molto bene Giovanni Pirelli. E l'ho conosciuto attraverso Luigi Nono uno dei miei primi lavori è stato *Diario italiano* con Luigi Nono, e Giovanni aveva, subito prima, lavorato con Nono, l'ho conosciuto lì. Stava accumulando materiali per una cantata tratta dalle lettere dei condannati a morte della Resistenza, più altri testi, fra le carte di Nono si sono trovati... Era simpaticissimo Giovanni - io non ho conosciuto suo fratello, Leopoldo, ma credo che fosse un grande, un grande italiano, di fondo era socialista, Leopoldo, e Giovanni aveva rinunciato a fare il dirigente di fabbrica, aveva scelto questa via molto umile. Poi c'era Rosellina Archinto, che era la compagna di Leopoldo, che faceva le edizioni Emme, e io con quelle edizioni pubblicai *Forse un drago nascerà*, me lo chiese proprio Rosellina. Non ho conosciuto Leopoldo, perché entrare in quella vita... avevo altri sentieri.

E Franco Fortini fu il primo poeta, a Milano, che incontrai. Lo andai a trovare, nel '60 mi trasferii a Milano, da Padova e Venezia, a Milano, e andai a casa sua a via Legnano 24, c'era Ruth Leiser, la traduttrice di Brecht, sempre con Franco. Franco era un uomo difficile,

era uno che impegnava molto il cervello nelle discussioni. Leggeva tutto, era attentissimo al nuovo, tutto ciò che sorgeva lo ascoltava, leggeva tutti i poeti e aveva tutti quegli amici: Volponi, Vittorini, Giudici, era tutta una fermentazione. Abbiamo fatto le prime riunioni dei *Quaderni Piacentini* insieme, ma quando ancora non c'era arrivata la carica di Goffredo Fofi, di Ciafaloni. I primissimi numeri, che si facevano proprio a Piacenza, e c'era un poeta ferroviere Vico Paveri, e c'era Grazia Cherchi e ci riunivamo lì con Fortini, Cesarano, che poi si suicidò, Giudici, e si discuteva con Piergiorgio Bellocchio molto arrabbiato, molto... io avevo portato dei pittori, Claudio Olivieri... poi non ho scritto più su *Quaderni Piacentini*, sono diventati un altro sentiero per me, ero molto più nelle erbe e nelle pozzanghere. Franco era proprio uno di altissimo livello. Mi ricordo un seminario di lettura su *L'anima e le forme* di Lukàcs appena tradotto, ci dividevamo i capitoli e facevamo la relazione agli altri. Ci riunivamo a Milano, a volte a casa di Fortini, a volte dal Lelio Basso, nella sede di *Problemi del socialismo*. Solo che la traduzione, purtroppo, non era buona, a un certo punto ce ne siamo accorti, era piena di strafalcioni, per cui non si capiva nulla. Per fortuna ce ne siamo accorti, sembrava un Lukàcs illeggibile, che non dicesse nulla. Per dire i sentieri, strani sono i sentieri, questo tuo evocare... hai evocato delle persone che mi sono proprio care, presenti, profonde. Poi Giovanni ha avuto quella morte, è bruciato vivo, sapete, in galleria, ha avuto un incidente in galleria fra Genova e Milano e ha avuto ustioni che lo hanno ucciso. Era un uomo ridente, un uomo magro, alto. Era stato un comandante partigiano. Aveva scritto anche un racconto, un breve romanzo per bambini, *Giovannino e Pulcerosa*, credo che fosse la sua storia con la sua sposa, non so se lo avete a casa, io ce l'ho.

Ricordando Peppe Dell'acqua, non presente per motivi di salute, Giuliano legge due brani dal suo testo *Non ho l'arma che uccide il leone*, recentemente riedito dai tipi di *Stampa Alternativa*.

La caposala

Sono passati più di otto anni da quando per la prima volta sono entrato nel manicomio di San Giovanni.

Al padiglione “Q” Maria Jelercich, la caposala, mi ha accolto con una certa diffidenza: “Sono qui da trentacinque anni” ripeteva continuamente servendosi il caffè “quando io ho cominciato a lavorare, lei, dottore, non era ancora nato”.

E ancora terribili storie di matti, di violenze, di ordine, di cure, di gabbie. Devo confessare che quelle parole mi mettevano soggezione, una certa indefinibile paura.

Nel manicomio non ci sono oggetti d’uso personali. I pochi mobili resistenti sono per tutti. Ci sono tavoli, sedie, panche, letti e solo qualche robusto armadio. E poi ci sono gli internati.

I mobili e gli internati abitano il manicomio. I mobili vanno conservati puliti, ordinati, non devono essere mai spostati, creerebbero troppa confusione. Maria Jelercich era attentissima a queste cose. Erano state la sua formazione, il suo lavoro, la sua vita per quarant’anni.

E ora cercava di farmele capire, di insegnarmele, servendomi il caffè.

“I malati anche non vanno spostati, bisogna lasciarli in pace” mi diceva. Mobili e internati a testimonianza della fissità, dell’immobilità reale e simbolica dell’istituzione. I mobili sono corpi, sono uomini in piedi, rigidi, fissi; sono seduti come fossero sedie. Gli internati sono sedie, il corpo perduto diventa panca, sedia e l’istituzione perpetua con l’internato il rapporto di manutenzione che ha con gli altri oggetti del manicomio.

Le storie che racconto cominciano da qui.

Trieste, 1980

Ancora un frammento sulla gita aerea, 11 agosto 1975, Aeroporto Ronchi dei Legionari:

Gennaro Imperatore, un assistente di volo, napoletano era il più felice di tutti. Aveva vinto la scommessa. L'idea del volo, e della scommessa, era nata qualche mese prima durante uno dei tanti viaggi sulla tratta Trieste-Roma di Franco Basaglia. Gennaro, che aveva letto di Gorizia e sapeva di Trieste, non perdeva un minuto. Appena possibile si sedeva accanto a "u' professore" e un po' sornione, col suo parlare napoletano, che a Basaglia piaceva molto, cercava di farsi raccontare le cose belle che accadevano a Trieste. "Ah! quante' me piacesse' - sospirava Gennaro, sentendosi impotente di fronte a quei racconti per lui lontani e irrealizzabili - fare qualche cosa con voi". Basaglia gli dice che sono tante le cose che può fare. Lo provoca. Far volare i matti per esempio. Gennaro accetta la sfida e per mesi lavora per spiegare quella strana cosa ai suoi superiori. Deve convincere i vertici Alitalia, il sindacato, le associazioni dei piloti, i gestori dell'aeroporto di Ronchi.

Le impressioni e l'esperienza del viaggio furono filmate da Silvano Agosti che era già stato a Parma, con Marco Bellocchio, Stefano Rulli e Sandro Petraglia. Avevano girato *Nessuno o tutti, matti da slegare*, un documentario sul manicomio di Colorno. Al termine del volo, i trasvolatori erano stati ospiti dell'amministrazione comunale di Ronchi dei Legionari e avevano partecipato a una festa popolare organizzata dall'Associazione partigiani. Un'allegria incontenibile fino a notte tarda. Alla festa insieme a Basaglia c'era sua moglie Franca Onagro e, ospite per l'occasione, David Cooper. Prima del ballo e delle grigliate, come vuole il rituale di queste sagre, dibattito. Questa volta sulla questione degli ospedali psichiatrici.

Cooper era notissimo tra noi giovani in quegli anni. Insieme a Ronald Laing, era uno degli esponenti più autorevoli del movimento dell'antipsichiatria. Uno dei suoi libri, *La morte della famiglia*, era diventato un classico. Un attacco frontale alle istituzioni, famiglia compresa, destinate a perpetuare, scriveva, una condizione da cui non si esce se non con la rivolta, o la pazzia. Cooper era molto affa-

ticato. Era rientrato dall'Argentina, stava per stabilirsi in Francia, si stava allontanando dal suo gruppo. Basaglia gli propose di fermarsi con noi, per prendere fiato.

E così qualche settimana dopo, Cooper arrivò a Villa Fulcis, preceduto da una telefonata di Basaglia che mi chiedeva di aver cura di lui e di rendergli utile e piacevole il soggiorno. Lunghissime chiacchierate nelle lunghe serate autunnali. Cooper mi coinvolgeva con le sue riflessioni sulla natura della malattia mentale e delle istituzioni. Sulla violenza delle istituzioni e dei trattamenti psichiatrici. Una sera, dopo cena, si dilungò a parlarmi della holding, del contenere, del corpo a corpo, dell'abbraccio, dello stare insieme, dell'ascoltare, del mettersi in gioco con l'altro: "Gli schizofrenici sono i poeti strangolati della nostra epoca. Forse per noi, che dovremmo essere i loro curatori, è giunto il tempo di togliere le mani dalle loro gole".

Finisce la lettura e prosegue l'intervento di Giuliano:

Ed ora una domanda a voi: Chi è la luce? Se ci pensate e mi rispondete mi fate piacere perché io non lo so.

Cerco di immaginare: Chi è la luce?

È un tema che torna di frequente e penso a quell'antica radice *vid* che contiene Budda, che contiene Dio, che contiene un nome cardine della psiche, luce è un nome, Budda, *vid*, vedere, essere illuminati.

Cos'è essere illuminati? Illuminati da che? Chi è la luce?

Si può essere illuminati da una lampada e diventare un'immagine illuminata. Tutto il cinema è fatto di immagini illuminate. Anche il teatro, da quando abbiamo inventato l'illuminotecnica. A partire dal sole, forse. Di sera non ci si vede, oppure bisogna avere le torce. Chissà se di notte facevano teatro con le torce i greci?

Ma si vede poco con le torce. Però è bellissimo.

Ad Epidauro con le torce, me lo figuro, quando ancora non c'era il teatro in quella radura acusticissima Apollo Maleata appariva in scena. Apollo Maleata è l'Apollo curatore, l'Apollo medico e quello

era il luogo dove c'era il suo culto. Ecco perché c'è il *sanatorium* con accanto il teatro. È un sistema sanativo completo. C'era il luogo delle apparizioni, il teatro, e c'era il grande ospedale, dove si curava psicanaliticamente e chirurgicamente. C'era un corridoio, dove si correva, poi si appariva alla fine, con i sacerdoti che invitavano, chiamavano, incitando dopo che c'era stata la purgazione attraverso l'ascolto dei sogni, attraverso il raccontarsi, e il teatro chissà quale funzione realmente aveva. Non ce l'hanno raccontato fino in fondo. Forse non lo capivano neanche loro. È un sistema in cui c'è il sanatorio e il teatro, nel luogo dove il dio ha lasciato la sua traccia. Perché lasci la sua traccia un essere che poi non esiste, non si capisce, ma il fatto è che la mente individua dei luoghi particolari. Sono dei nidi di presenza, degli intrecci dove è successo qualcosa, sono rimaste delle tracce, dove si è visto apparire il "ciò che non è", "ciò che si desidera", e quindi il dio, il "manifestante", il "manifesto", colui che ti indica un sentiero.

Allora chi è questa luce? Tutti noi che facciamo spettacolo siamo illuminati da fuori. Tutta la società dello spettacolo, che noi siamo, è illuminata da fuori. C'è bisogno per esistere di essere lì, in qualche luogo illuminato. Ma quel luogo sparisce quasi subito, è un luogo effimerissimo che subito non c'è più. Da centocinquant'anni esiste la fotografia che accompagna ormai, con una diffusione di massa, il nostro cammino. Il nostro sentiero ha un sentiero parallelo costituito dalle nostre immagini, fin da quando siamo feti, perché veniamo fotografati anche nella pancia. Un cammino parallelo. Ed oggi, è interessantissimo vedere ciò che fanno i ragazzi con queste macchine, cose che io non facevo, io non avevo la macchina fotografica. E invece questi ragazzi si fotografano continuamente, in affettuosi concordari, avvicinandosi, mettendosi in posa e c'è questo costruirsi una vita memoriale accanto. Io credo che questo fatto costituisca una mutazione antropologica. Non c'era questa cosa. C'erano le statue per i re, c'erano i sepolcri, i ritratti, c'erano i pittori che facevano il ritratto, ma agli

altolocati. Questa personalizzazione di massa, di miliardi di sentieri che si celebrano nel rivedersi e agiscono per essere nella forma da rivedere, è un fatto di mutazione antropologica, interessantissimo per noi che siamo nel mondo dello spettacolo. Secondo me non abbiamo ancora colto la potenza di questo fatto che spinge a comportamenti diversi, cioè ad un comportamento che richiede l'apparire, l'apparire in luce. Chi è questa luce?

È un momento di felicità, l'apparire in luce - e quindi essere memoriali oppure immortali (perché se sei memoriato, sei immortale). Foscolo affidava ai versi questo. I nostri figli lo affidano alle fotografie digitali, perché il digitale è eterno. Sembra eterno questo digitale e si può mettere in Rete, in una rete che raggiunge tutti. Lo mettono su Youtube, da qualche parte andrà: c'è un dio immenso che si chiama Web e che raccoglie le immagini di tutti. È la società della Resurrezione, è il "giorno di Ognissanti" attraverso il digitale. Ma chi è questa luce? Perché lì, c'è solo l'immagine esterna, ciò che il riflettore mostra, quando c'è buio non si vede niente. Qual è la luce? Pensateci, insomma.

Io ho incontrato delle "persone - luce", che non chiedevano di essere nell'immagine. Qualche eremita, per esempio, che rifuggiva. Questi avevano una luce immensa. Ma chi resiste? E anche i monaci (c'è un meraviglioso film, che forse avete visto, sui trappisti) non hanno resistito a farsi immortalare. Hanno trovato una gherminella per essere filmati. Hanno detto: "Siccome stiamo diminuendo, facciamo filmare perché così possiamo trasmettere il nostro messaggio". In effetti, altrimenti non sarebbe stato trasmesso. D'altra parte anche i più rifuggenti eremiti, non tutti, hanno avuto il loro narratore. Per esempio, Atanasio scrive la vita di Sant'Antonio Abate che lascia tutti i soldi, lascia il gran teatro dell'Impero di Roma e va eremita a mangiare lucertole, ortiche, sassi, vive ottant'anni. Ne viene fuori una delle storie più belle e più divertenti delle vite di santi.

Chi è la luce?

Mi domandavo anche qual è la via per chi ha bisogno di essere in scena se nessuno lo considera. Per esempio, a me sembra che Grotowski sia stato un cercatore di luce. Però, non bisogna fidarsi mai... Ha lasciato delle tracce. Si è tirato indietro dallo spettacolo, si è messo a fare una ricerca molto nascosta, in un luogo molto centrale però (non è andato in una frazione di Cartoceto). È andato nel Centro di Pontedera, con la Regione Toscana, con i Ministeri che gli hanno permesso di fare quella ricerca. Era sotto i riflettori tutto sommato. Io lo considero l'unico Maestro degli anni più recenti. Non così per Eugenio Barba, il caro amico Eugenio, che è rimasto nello spettacolo. Poi i vivi non è bene considerarli maestri. Forse non lo è ancora Eugenio un maestro, come è stato capace di esserlo radicalmente Grotowski, con quello che è riuscito ad imprimere al suo lavoro, quella caparbia ricerca di "non so bene che cosa", in fondo.

Ma chi è fortissimo? Chi non ha bisogno di apparire, quello è veramente fortissimo, è invincibile. Il medico che cura in mezzo all'Africa perché deve curare e non vuole neanche essere fotografato, forse quello è un Maestro. Questo lo insegnavano i cristiani una volta. Ti vede Dio e avrai il premio. Era sempre un'illuminazione quella di Dio. Il grande occhio, il più grande faro che ci sia. In questo viaggio, che è il sentiero del teatro e della poesia, chi è la luce?

Un'altra domanda che mi faccio è questa. C'è un'involuzione della mente, specialmente nell'Italia del Nord, c'è questo "cretinismo etnico" che è emerso. Ogni ritorno indietro è un cretinismo. Si tratta di *revival* finti e pericolosi, però il passato si può interrogare e può essere riportato in presenza, come si interroga un testo di Eschilo, così si può interrogare il passato di una città. Avendo comunque presente che si tratta di un'altra cosa, non uscendo di testa per andare "là", perché "là" non c'è e questo occorre tenerlo ben presente. Di fronte a questo "cretinismo etnico", dove possiamo mettere la luce? Adesso si fa pericolosa la situazione.

Proprio stamattina Dell'Acqua mi ha chiamato per sapere cosa

avevano fatto i ragazzi dell'Accademia della follia, se stavano bene (non so se avete visto che avevano dei grossi problemi; la Donatella che faceva la narratrice, voi eravate già partiti, uscita dal teatro, seduta sulla porta, si è pisciata addosso. Era tutta bagnata, distesa sul marciapiede: prende dei farmaci tremendi che la fanno urinare. E c'era il suo sposo che la rimproverava: "Ecco, adesso sei tutta bagnata..."). Questo è il reale, al di là di quello che si può pensare, questa è la luce, al di là di ciò che appare in scena. È il problema del tuo corpo... E allora per tornare al nostro discorso, in un momento in cui la luce, il grande Web, la grande Rete, tutta fatta di luce, ci porta lontano dal corpo, perché oggi si fa l'amore con il digitale (me lo diceva proprio l'assistente sociale che è anche assessore alla cultura: ora il corpo non è più importante, si sta nella Rete, avviene tutto in Rete, poi, ogni tanto, il corpo deflagra fuori Rete). Ecco, noi lavoriamo con il corpo. È il teatro che discende da Stanislavskij, con altri maestri accanto a lui, e fino a Grotowski, e fino a quello che fate voi, ognuno dei presenti. Il corpo è lì, il corpo è ineliminabile, il corpo è il grande tempo, il corpo è il segreto, il corpo è il mistero. Con questo "neoplatonismo webbico" la mente va e il corpo tace. Io credo che ci sia tanto da fare per dare luce non tanto alle nostre bellissime trasmissioni via Rete, ai nostri colloqui via Rete, ma al nostro corpo, che è tutto lì, sulla soglia. Questo corpo è il teatro e questo corpo è la poesia. La luce deve essere lì, se no stiamo male. Se no, si fa come le banche americane che hanno fatto troppa luce via Rete. Si sono dimenticate che c'era anche la realtà. L'economia ha detto: "No, guardate, i conti non tornano, non si può fabbricare solo con la finanza, perché è una roba della mente". C'è la realtà, che è bellissima, perché si vendica, ti dà delle legnate. Come quando Hitler ha detto "Ci arriviamo subito a Mosca..." Ci sono arrivati, ma morti. Il corpo dà questo insegnamento: se tu non lo rispetti, prima o poi lui ti uccide, che è l'insegnamento delle *Baccanti* di Euripide. Se tu non accetti dolcemente la danza che viene, di cui il tuo corpo ha bisogno, a un certo punto la danza ti

scoppia come Follia, come Malattia. E tu mangi il tuo bambino, cara regina di Tebe, lo mangi il tuo Penteo, perché non lo vedi più, perché sei drogata. Il tuo corpo non sa più distinguere, hai perso il cervello, perché non hai ascoltato il soffio che ti suggeriva “usa il tuo corpo per bene”, ascolta il nascere di Semele, ascolta che cosa è successo, ascolta il destino, ascolta il sentiero, ascolta la luce, perché poi quel delinquente di Zeus, farabutto, stupratore (gli dei greci sono tremendi, quando vedono una ragazzina se la fanno, la mettono incinta, figli di puttana, delinquenti, e perciò umani, proprio come noi...). Anche lì nasce la luce, un gran fulmine.

Mi domando sempre di più qual è lo stato di grazia, qual è lo star bene, lo star male. Ognuno di noi sa stare male, conosce i propri meccanismi dello star male, nei rapporti con gli altri, nei rapporti con se stesso. A volte si desidera stare male, c'è bisogno, c'è bisogno di punirsi, di tagliarsi una mano. E quante di queste azioni che noi puniamo, che la società punisce, nascono da un bisogno di stare male.

Da qui si può partire per chiedersi: “Ma il bene, del corpo e della mente, qual è?”.

Sarebbero tante le domande che vorrei farvi e per le quali non ho davvero delle risposte. Ci sto pensando, ma non le ho. La Compagnia che avete visto, qui rappresentata da Claudio Misculin, ha subito due incendi negli ultimi tempi. Credo che loro non vogliono accusare nessuno, ma non sono incendi casuali.

Il fuoco fa una grande luce: è luce anche questa, ed è malattia. La luce può essere anche terribile: ed è quella che distrugge la mamma di Dioniso, perché il signor Zeus, se lo guardi, ti brucia. Chissà la Follia, allora, fino a che punto può non incenerirti. Domanda: Chi è la luce?

Per chiudere volevo ancora leggervi da *Il tremito - che cos'è la poesia?*, (Bellinzona, Casagrande, 2006) il testo *Le mani del teatro e i piedi della poesia*:

Quando gli uccellini si svegliano dentro i piedi allora - qua e là - è teatro per me. Sono loro che spingono da dentro (anche per le mani) e germogliano in ali.

Quando invece i piedi sono solo piedi - allora è la poesia che sempre cammina.

Gli uccellini dei piedi e delle mani svegliano il teatro che va su per i luoghi dei germogli dove passa il carretton del sole - gran teatro vagante dei cieli - il sole, le stelle, i pianeti e le Signorine Muse.

Quando i piedi prendono ali e hanno uccellini sento che tutto e tutti aprono l'ascolto e hanno voglia di ballare: come l'altro giorno (16 gennaio) a Trieste nell'ex manicomio facendo un lavoro di teatro e musica coi tossici e gli alcolisti smessi (giovani, di mezza età e oltre) che dopo un po' è riuscito che tutti ballare, cantare, leggere, recitare e riflettere su quel che facevamo - con reciproca gratitudine.

Ogni volta che gli uccellini dei piedi si svegliano e con qualcuno ci mettiamo ad ascoltarli allora, dopo un po', vedo che succede un gran fatto: che per un momento troviamo (solo un momento, ma si sa come rifare) la gioia.

Il teatro come pian piano ho imparato a capirlo è un gioco che dà gioia - se ha gli uccellini dei boschi nei piedi.

L'ESPERIENZA DEL TEATRO "LA PAROLE" IN BURKINA

di Lambert Zabré⁵⁰

Ringrazio tutto il popolo italiano e gli organizzatori del Convegno che, tramite la mia modesta persona, hanno onorato il Burkina Faso, il "paese degli uomini integri" con questo invito. Ringrazierò inoltre il signor Mariano Dolci, poiché è tramite la sua persona che ho potuto essere invitato a questo convegno sui teatri della diversità.

Attraverso la mia voce, è l'Africa ed il Burkina che vi salutano.

Il *Teatro Forum*, comunemente detto "teatro dello sviluppo" è un media molto utilizzato in Burkina Faso, nella sensibilizzazione e nell'educazione delle popolazioni.

Nessun sviluppo è possibile senza educazione e sensibilizzazione dei beneficiari.

In un Paese in fase di sviluppo come il Burkina dove tutto è prioritario. Una delle cose da intraprendere prima di qualsiasi azione da condurre in favore delle popolazioni è la sensibilizzazione. È necessario che i beneficiari di queste iniziative siano in fase con quello che si propone loro. Devono capire le premesse e gli sbocchi di queste azioni. Da cui una sensibilizzazione costante prima del lancio dei vari programmi di sviluppo deve essere adeguata con le azioni condotte.

Vale a dire che nel Burkina Faso, la sensibilizzazione è un lavoro prezioso ed indispensabile e lo strumento appropriato per questo compito è il *Teatro Forum*, vettore di comunicazione efficace che libera il gesto e la parola dello spettatore.

Il *Teatro Forum* è per essenza uno spettacolo di provocazione. Provocazione alla presa di parola, lotta contro la passività, e il fatalismo.

50 Regista, direttore della Compagnia teatrale "La Parole".

È una tecnica di teatro messa a punto negli anni 1960 dall'uomo di teatro Brasiliano Augusto Boal, nei quartieri di Sao Paulo, con il nome di: "teatro dell'oppresso".

Si tratta di una tecnica di teatro partecipativa che mira alla presa di coscienza delle popolazioni oppresse in un modo o in un altro. Il *Teatro Forum* viene così utilizzato presso popolazioni non alfabetizzate, nei progetti di sviluppo in particolare nei paesi poveri, ma è praticato anche nei paesi sviluppati per sollevare problemi della società.

Secondo il suo ideatore il principio del *Teatro Forum* è quello per cui gli attori poi fissano una storia da 15 a 20 minuti su quei temi che illustrano situazioni di oppressione o temi problematici della realtà sociale, economica, sanitaria di una comunità. Vanno poi a rappresentare presso quella comunità alla quale è destinato il messaggio. Alla fine dell'ultima scena, la cui conclusione è generalmente catastrofica, il conduttore del gioco propone di ripresentare nuovamente ed invita il pubblico ad intervenire nei momenti chiavi quando ritiene di poter dare delle soluzioni che risolverebbero i problemi e che potrebbero cambiare il corso degli avvenimenti.

Insomma il *Teatro Forum* è una forma di comunicazione interattiva. È stato introdotto nel 1978 in Burkina Faso da Mr. Prosper Compaore, direttore e fondatore dell'*Atelier Théâtre Burkinabé* (ATB) che lo ha adattato al concetto locale. Attraverso questo genere teatrale il suo obiettivo era quello di promuovere un teatro che risvegliasse le coscienze e contribuisse a dei cambiamenti qualitativi nella conoscenza e nei comportamenti.

Fin dalla sua introduzione nel 1978 il teatro ha fatto strada nella nostra nazione ed è entrato nel collimatore delle istituzioni e di altre agenzie di sviluppo. È una modalità di comunicazione attualmente sollecitata dalle istituzioni e da altri agenti dello sviluppo: in verità è un vettore di sensibilizzazione adottato. È un teatro interattivo, un teatro di partecipazione, un teatro che favorisce la presa di coscienza.

In Burkina Faso, dove la maggioranza delle persone non sa ne leggere ne scrivere, il *Teatro Forum* è un canale nel quale le istituzioni per lo sviluppo passano per educare e sensibilizzare le popolazioni.

Difatti, una compagnia teatrale che arriva in un villaggio e che vi installa le sue scenografie, attira subito molta gente. Quando la prestazione inizia tutta la gente è catturata e segue. Il vantaggio del *Teatro Forum* è che permette allo spettatore di esprimersi e di manifestare il proprio punto di vista. È durante questi scambi che il messaggio che sensibilizza, è veicolato.

In Burkina Faso vi sono circa 60 compagnie teatrali che praticano il *Teatro Forum*. Tutte hanno la stessa tecnica con qualche minima differenza. La finalità è quella di condurre il pubblico ad una presa di coscienza.

Il *Teatro Forum* come è praticato nel Burkina Faso comprende quattro fasi.

La messa in condizione del pubblico e degli attori.

Questa messa in condizione è introdotta il più spesso da una sequenza di musica dal vivo, o registrata. Gli attori abbozzano alcuni passi di danza, ben presto interrotti da colui che dirige il gioco, il *joker*. Questi domanda a la troupe di conformarsi alle buone usanze prima di iniziare lo spettacolo. Si tratterà di salutare come si deve l'insieme del pubblico o alcuni membri del pubblico designati come suoi rappresentanti. Questa sequenza è molto importante (il saluto). La troupe saluta il pubblico in lingua locale (*buon giorno, buona sera*). In un primo tempo il pubblico non avvertito risponde timidamente, e gli attori simulando il fastidio, fanno finta di ritirarsi. Il intercede per il pubblico, e promette a nome suo che risponderà meglio la prossima volta. Questa forma di saluto è ripresa ed il pubblico entrando con piacere nel gioco, risponde con forza (*buongiorno - buonasera - come state?*). I saluti possono a questo punto prolungarsi. Questa introduzione consiste in un intermezzo di uno o due minuti che introduce la pièce.

La troupe teatrale “La Parole”, prima di ogni intervento in un luogo, procede ad una animazione di un’ora per condizionare il pubblico. Certi spettatori sono timidi, e succede che non vogliano entrare in scena nel corso del forum. Eppure l’obiettivo di una troupe di *Teatro Forum* è raggiunto durante un intervento soltanto quando, il forum della troupe, che deve avere tatto e abilità riesce a convincere gli spettatori ad entrare in scena nel corso del forum. Inoltre, per preparare gli spettatori, la compagnia teatrale “La Parole” inizia sempre i suoi interventi con una presentazione. Questa animazione ha sempre un rapporto con il tema dell’intervento. Per esempio, un concorso di canto sul tema-domanda agli spettatori, sul tema percussione e danza etc.

Giunge il terzo momento dopo la danza ed i saluti. Dopo l’introduzione e prima della pièce propriamente detta, il *jockey* (che ha un costume speciale) esce ad annunciare la pièce e domanda agli spettatori se conoscono e comprendono quello che è il *Teatro Forum*. Spiega in cosa consiste questo genere teatrale, il suo sviluppo e quello che ci si aspetta dal pubblico. Si tratta della illustrazione delle regole del gioco in una atmosfera interattiva molto animata. Questo intermezzo è condotto ad arte per divertire il pubblico e condurlo a seguire bene la pièce. Allorquando tutto è stato detto e ben compreso, lo spettacolo può avere inizio.

La pièce propriamente detta

Si tratta della *pièce* propriamente detta, dove sono trattati i temi prescelti. La troupe presenta la pièce “modello” che può essere un atto unico oppure articolata in una serie di sequenze. Il problema è presentato in maniera da indignare e provocare lo spettatore. La pièce termina male e lo spettatore vorrebbe che questo cambiasse, che i cattivi fossero puniti e che le vittime innocenti ottengano causa vinta alla fine. Il modello prende deliberatamente in contropiede questa aspettativa e provoca per questo indignazione e rivolta o per lo meno un malessere profondo.

La ripresa sequenziale

Conclusa la pièce, il *jocker* si ripresenta ed invita gli spettatori ad applaudire la troupe

Si arriva al forum. È articolato in due fasi.

- Una prima fase in cui vi è la definizione da parte del pubblico dei personaggi negativi e positivi. Tale designazione, si svolge sotto la sua bacchetta di comando, come poi tutta l'animazione del restante forum.
- Una seconda fase dove gli spettatori diventano attori e prendono il posto dei personaggi positivi per sottoporre a forum i personaggi negativi.

La principale originalità del *Teatro Forum* risiede in questa parte dello spettacolo. Si tratta della ripresa sequenziale nel forum delle sequenze più rivoltanti. Degli spettatori spontaneamente e liberamente si propongono per rimpiazzare gli attori che hanno svolto il ruolo di personaggi positivi con l'intento di indurre il personaggio negativo a cambiare. Insomma, questo spettatore-attore presenta la sua parte e propone la sua soluzione al problema posto. Gli spettatori attori devono recitare in scena insieme agli altri personaggi che danno loro la battuta. Può avvenire che altri spettatori si propongono per questo gioco e viene ripresa la medesima sequenza. Si procede in questo modo per tutte le sequenze rivoltanti, fino a quando il pubblico sia soddisfatto dalle proposte che sono state avanzate.

L'obiettivo del forum è quello di prendere il posto del personaggio oppresso per tentare di spezzare l'oppressione a carico degli attori interpretanti il ruolo di oppressori, di adattare l'oppressione alle nuove proposte dello spettatore.

Dialogo finale

È la fase delle domande - risposte. È il momento in cui il pubblico può avere chiarimenti su temi considerati cruciali, mal compresi o

mal interpretati. Le preoccupazioni andranno a trovare risposte e chiarimenti con gli specialisti del problema che accompagnano la troupe. Un dialogo si stabilisce tra gli spettatori, la troupe animatrice, il *jockey* e gli specialisti del problema trattati invitati ad assistere in vista di approfondire il dibattito o di ottenere da loro delle informazioni tecniche complementari.

Alla conclusione del forum il *jockey* tira le grandi conclusioni dei propositi del pubblico mettendo in evidenza le soluzioni soddisfacenti e quelle che lo sono meno.

Un tale esercizio necessita di un senso della sintesi e del rispetto del pensiero degli spettatori. Il *jockey* deve applicarsi ad essere un eco o specchio del pensiero degli spettatori. Compete a lui di rimandare alcune questioni tecniche al partner, o agli specialisti presenti tra coloro che assistono. Questo scambio verbale con il pubblico, pur non avendo più alcun carattere teatrale è importante poiché prolunga il dibattito che è stato messo in scena, in un dibattito sociale immediato. Il *Teatro Forum* è una introduzione alla vita reale.

La pièce propriamente detta può essere di 20 minuti questo per lasciare più tempo possibile al forum che è il momento cruciale che può durare in media da una a tre ore. Dipende dall'interesse del tema, dalla partecipazione degli spettatori e dalla disponibilità degli uni e degli altri.

MODALITÀ DI TRATTAMENTO DI UNA PIÈCE DI TEATRO FORUM DA PARTE DELLA COMPAGNIA TEATRALE “LA PAROLE”

- Programmazione delle attività con il partner (dopo la creazione) sul territorio.
- L'organizzazione dello spettacolo da parte della troupe.
- Si tratta di incontrare le persone-risorse delle località riguardate (capo villaggio, prefetti, responsabili di associazioni) di prendere le diverse autorizzazioni e di fissare le date prima

degli interventi.

Il giorno dello spettacolo

- Arrivo della troupe nella località e presa di contatto con il capo del villaggio per l'assunzione dell'acqua di "benvenuto" e per ricevere la benedizione del suddetto chef.
- Installazione della scenografia nel luogo dello spettacolo e animazione con strumenti musicali (Jembés, sonorizzazione). Gran parte degli spettacoli sono programmati nella serata, tenendo conto della disponibilità della popolazione del luogo.
- Il saluto della compagnia e la presa di parola da parte del capo villaggio. Questo attira l'attenzione della sua popolazione a seguire la rappresentazione, poi autorizza gli attori a procedere.
- Intervento del *Jocker* che si rivolge al pubblico. Dà le regole del *Teatro Forum* e incita il pubblico a partecipare con forza alla sequenza del forum.
- La pièce propriamente detta.
- La presenza nel forum: Si tratta della partecipazione degli spettatori al forum. Dopo due o tre sedute di forum, e se il messaggio è ben veicolato si passa alla fase delle domande - risposte.

Costituita nel 2002, e riconosciuta ufficialmente nell'aprile del 2003, la compagnia teatrale "La Parole" ha riportato il primo premio nel concorso di *Teatro Forum* (CTF) della medesima edizione. La compagnia lavora in tre lingue: il moré, il dioula ed il francese.

Con le sue rappresentazioni ha coperto quasi tutto il paese.

La compagnia "La Parole" ha al suo attivo, dalla sua creazione, più di duecentocinquanta rappresentazioni teatrali. La media è di circa 40 rappresentazioni all'anno.

Dal 2002 ad oggi 9 sono stati i temi trattati dalle nostre pièce.

Salute

- AIDS, con 15 piéce che trattano 4 temi: la prevenzione, la discriminazione, la stigmatizzazione ed il depistaggio.
- Malaria, con 10 piéce che toccano 4 temi: malaria e zanzariere impregnate, malaria e bonifica, malaria e donne incinta, prevenzione e trattamento della malaria.
- Salute e sopravvivenza della madre e del bambino.
- Le medicine di strada.
- La salute della riproduzione dei giovani e adolescenti.
- Le infezioni respiratorie acute.
- Le gravidanze a minor rischio.
- Le malattie epidemiche.

Educazione

- L'educazione dei bambini encefalopatici.
- La scolarizzazione delle ragazze.

Violenza perpetrata alle donne

- Il matrimonio forzato.
- Le divoratrici d'anime.
- Il levirato.
- L'escissione.

I diritti delle donne

I documenti di stato civile

- I documenti di identità
- L'atto di nascita.



*A fianco: Lambert Zabré,
regista del Teatro La
Parole (Burkina Faso).
In basso a sinistra:
Giuliano Scabia.
Sotto: Claudio Meldolesi
e Vito Minoia.*



X. Immaginazione contro emarginazione nella scena dei reclusi

(Decima edizione del convegno, 24-25 ottobre 2009)

È l'anno del decennale della manifestazione. L'iniziativa intende, monotematicamente, fare il punto sul panorama delle esperienze più significative del Teatro in carcere in Italia. Purtroppo solo un mese prima dell'appuntamento di fine ottobre giunge la triste notizia della scomparsa di Claudio Meldolesi che insieme a noi aveva pianificato l'evento e che ha scritto la presentazione del volume "Recito, dunque so(g)no. Teatro e carcere 2009". Il libro è a lui dedicato, unitamente al convegno al quale è attribuito lo stesso titolo di quel suo prologo che riportiamo qui unitamente all'intervento di Daniele Seragnoli, suo collega per tanti anni al DAMS di Bologna.

Al Convegno partecipano i referenti di venti dei trentadue laboratori (da Milano, Reggio Emilia, Ancona, Pesaro, Torino, Padova, Venezia, Bari, Roma, Ferrara, Montelupo Fiorentino, Aversa, Porto Azzurro, Charleville Mezieres, Saluzzo, Modena, Napoli, Arezzo) documentati nel volume e nasce l'idea di creare un coordinamento nazionale di Teatro e carcere. Ancora due *performance*: "Quattordici passi nelle scritture" dello Stalker teatro e "Aspettando Godot" di Samuel Beckett del Teatro Popolare d'Arte di Firenze di nuovo nel Teatro Sociale di Novafeltria, cittadina romagnola, che ha appena dato vita nel giugno 2009 al primo festival "Scene di frontiera" sulla scia del rapporto istituito con l'appuntamento autunnale di Cartoceto. Da ricordare l'intervento di Roberto Mazzini su Augusto Boal, scomparso a maggio 2009, ed una tavola rotonda conclusiva su etica ed estetica nelle poetiche del teatro recluso. Gli interventi di Giulia Innocenti Malini e di Laura Mariani aprono prospettive per un approfondimento della tematica, da programmare per il 2010.

UN “TEATRO DI MASSA” RIMASTO GENERATIVO

di Claudio Meldolesi⁵¹

Tramite Emilio Pozzi e Vito Minoia, dall’ateneo di Urbino continuano a giungerci voci vive perché si qualifichi il sapere da tempo raggiunto sui terreni del teatro più coinvolto con l’esperienza vitale. Cosa in sé notevole, dato che si prospetta così un rilancio e che, comunque, in ogni vero vissuto drammatico e scenico può scorgersi l’embrione di un po’ tutte le modalità di teatro sociale. Perciò una corrispondente gratitudine va espressa senza remore o sottovalutazioni a questi studiosi; e tanto più in quanto negli ultimi anni la centralità delle scene *costrette* si è definitivamente qualificata, appunto, nella costellazione che stiamo considerando del teatro sociale per sé⁵².

Ma, ciò posto, va subito aggiunto che più stringente avrebbe potuto farsi il nostro rapporto con tale problematica, fin quasi a muoversi da un isolamento psichico paragonabile a quello di un Sade recluso e dei suoi precursori barocchi, comunque capaci di elaborare ulteriormente tali varianti tipologiche di impronta liminare. E si consideri capace di influenza al contempo un connesso carattere: l’attitudine a prolungare in patologici sviluppi corporei le esperienze fisiche meno sopportabili.

Il libro di cui stiamo scrivendo il prologo porta perciò con sé segni di una nascita difficile, caratterizzata da un doppio intreccio: con la grande cultura toccata e nutrita dalle recitazioni sociali, appunto, e con gli interessamenti degli isolati di ogni età e condizione alle

51 Già docente di Drammaturgia, Presidente del DAMS-Università di Bologna e accademico dei Lincei. Si tratta di uno degli ultimi testi scritti dall’autore, scomparso il 12 settembre 2009, per introdurre il volume *Recito, dunque so(g)no*. Teatro e carcere 2009 a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia.

52 Tale rapporto, dall’ottica di chi scrive, potrà trovare altre motivazioni: ad esempio in *Un teatro rinato da mondi costretti*, in Ferruccio Merisi Claudia Contin, *Scene senza Barriere*, Provincia di Pordenone, 2005.

esperienze dell'emarginazione all'ultimo stadio, debordante. Dimensioni ambedue, poi, in significativo rapporto con maestri teatrali del nostro tempo, quali Beckett e Eduardo, Pirandello, Genet e Pinter; ma non risultando meno rappresentativi altri creatori le cui esperienze i lettori ritroveranno in queste pagine. Non a caso, il fattore più notevole di tale fenomenologia appare oggi qualificato dal disporsi di tali artisti, in genere incline all'originalità, per una sorta di condanna a cercarsi in un altro mondo. E qui si impone il riferimento al *teatro di massa*⁵³, in quanto luogo di superamento di più alternative psicologiche nella prospettiva di un universo aperto alle qualità dei suoi abitanti, se queste non furono promosse con reticenze dagli addetti culturali dei partiti operai, timorosi di sviluppi troppo libertari e di eccessivo espressivismo.

Per cui si può individuare la confrontabilità suddetta con il teatro di massa a partire dai soggetti coinvolti in quanto sempre variabili, ovvero dalla scoperta del molteplice come fattore che distilla l'esito. E non va sottovalutato il valore identificativo così attribuibile a questo o quel collegato possesso di abilità, essendo risultate specificamente preziose quelle rivelatrici sul piano drammaturgico quanto nell'ordine degli effetti: per i quali si intende la capacità di suonare uno strumento inusuale, di cantare oltre i soliti registri o di imitare all'infinito.

Emilio Pozzi era già stato un giornalista e Vito Minoia aveva intrapreso questo cammino espressivo quasi per istinto, da pochi anni, dando vita all'esperienza del Teatro Aenigma.

Colpisce infatti la condizione per cui si era data una filiazione reciproca tra il maturo intellettuale innamorato del teatro e l'ancora giovane laureato nella stessa università. Si era creata così una filiazione naturalmente in divenire per due fattori:

53 Ci si riferisce alla specificazione italiana del *teatro di massa*, un teatro di base sociale che si sviluppò nel secondo dopoguerra ad opera di Marcello Sartarelli e altri.

- Diversificati attori entrarono nel campo di questo teatro sociale fino a vitalizzarlo per impreviste abilità, dunque in armonia con il teatro di massa, ancora.
- Così questa scena prese a vivere di varianti soprattutto di natura antropologica, ma anche di impulsi romanzeschi. La ricchezza di tale fermento va considerata anzitutto, mentre la fenomenologia narrativa derivata da tali impulsi, non a caso apparentava questo teatro originario con gli altri che oggi sono usualmente definiti “sociali”, partendo da quelli del carcere e dell’handicap. Che intanto continuano a produrre bisogni di autori e di azioni. D’altro canto, spostando questa visuale, emergevano così anche abilità riguardanti le esperienze creative, al dilà del fatto che si trattasse di invenzioni registiche, d’attore o altre, a cominciare dalle visive, giunte ad applicarsi qui *motu proprio*.

Pozzi e Minoia proseguirono stabilendo una dialettica sempre più ardua. Ci si riferisce al fatto che Pozzi per essa si rimanifestò tendenziale realizzatore di “drammaturgia registica”; e Minoia, di un *quid* di ordine inverso, ma restando in rapporto con il precedente per nuovi, personali coinvolgimenti mejerchol’diani. D’altro canto, stiamo considerando la scena universitaria di Urbino da una particolare distanza, quella che impedisce di distinguere i singoli spettacoli e gli stessi singoli attori. Pozzi e Minoia hanno di lì promosso un’esperienza ulteriore, vivente di essenzializzazioni dagli sviluppi pervasivi, ovvero dalle dinamiche non delimitabili in termini di genere.

Ciò posto, risulta notevole all’analisi il fatto che l’indagine anzidetta ha comportato un elevamento dei rapporti dati in quanto ineludibile, per giungere a forme sistematiche di confronto. Tra la proposta di nuovi valori, anche in senso educativo, e l’utilizzazione di un questionario, messo a punto insieme a sociologi e istituito comunque su prospettive interpersonali.

E se anche questa fenomenologia tendesse a farci riflettere di nuovo sulle variabili particolarità di queste limitazioni, la “testa del teatro” - per dirla alla Montesquieu - ci ha accompagnati a ripensare le vite corrispondenti inscenabili per accentazioni di dominanti. Fino alla scoperta di una di esse, quella del teatro di massa. Perché, se è dato considerare spicchi del teatro sociale quelli del carcere creati dai reclusi o certi habitat dei quartieri in lotta, o dei bambini in esso cresciuti, la definizione anzidetta ci approssima a una peculiarità di natura generalizzatrice. Viene allora da supporre che nella lingua dell’uso scenico si sia a lungo inteso come “teatro sociale” quello in cerca solo fino a un certo punto di sviluppi artistici, e nominabile a partire dal suo maggiore effetto, quello appunto di riunire a ogni spettacolo una massa di attori-spettatori, sull’esempio del teatro greco-classico: fino a restituirci immagini qualificanti della polis ospite.

Analogamente nel teatro di massa, l’attore è diventato così colui che canalizza le informazioni rigenerandole, un po’ come Pozzi era diventato creatore su tale terreno da giornalista (essendo indotto a pensare i suoi personaggi in movimento). Non a caso, parliamo di un teatro delle diversificazioni, aperto anche per questa via a sviluppi narrativi.

CLAUDIO MELDOLESI, MAESTRO E COMPAGNO DI STRADA

di Daniele Seragnoli⁵⁴

Claudio Meldolesi è scomparso il 12 settembre 2009.

Sempre in un giorno di settembre, il 24, ma ottanta anni fa, nel 1929 dunque, morì improvvisamente a teatro a Parigi l'attore Georges Seroff, esule di origine russa formatosi alla scuola di Stanislavskij.

“Entrò nella sala di lavoro alle due; alle due e dieci era morto. Ecco il fatto nella sua brutalità”, così ricordò l'episodio Charles Dullin, direttore del teatro dell'*Atelier*.

“Seroff morto - aggiunge - porta via con sé tutti i suoi personaggi; ad uno ad uno sprofondano nelle tenebre in cui egli è entrato per sempre”.

“Aveva bisogno di teatro”, scrive ancora Dullin.

E quando scompare uno studioso?

A differenza dell'attore, i suoi studi, le sue pagine restano. Ma il rischio è che rimangano solo come semplice testimonianza a futura memoria: segni, tracce, semplici linee sulla pagina bianca.

Sì, è vero, con la morte dell'attore i suoi personaggi se ne vanno, ma qualcosa rimane, nella memoria e nelle emozioni di chi li ha visti vivere. E anche senza quei personaggi la memoria resta, viva e presente, anche a ottant'anni di distanza, se qualcuno sa trasmetterci il senso del lavoro di chi li ha creati.

Negli studi, nella parola, nelle lezioni di Claudio Meldolesi occorre cogliere la stessa profondità di senso e significato perché le sue pagine possano alimentare il nostro continuo “aver bisogno di teatro”.

Questo probabilmente è il maggior lascito di Claudio Meldolesi: avere individuato e radicato con il suo rigore, ma anche con la sua militanza a fianco degli artisti, la necessità e l'urgenza del teatro. Uno del ristretto numero di intellettuali che ha fatto del teatro una

54 docente di Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di Ferrara.

disciplina autonoma, con statuti e principi specifici e determinati.

Certo, bisogna rilevarne il profilo altissimo che gli aveva consentito di essere il primo studioso di teatro entrato a fare parte dell'Accademia dei Lincei. Come occorre ricordare la lunga militanza al Dams di Bologna, e il suo contributo alle politiche culturali della città, il sodalizio con Leo De Berardinis, la prolungata e intransigente battaglia perché non si spegnesse la memoria di Leo negli anni del suo "silenzio" causato dallo sciagurato intervento chirurgico che ben conosciamo. Un impegno e una denuncia di responsabilità, in questo caso, che ha posto bene in luce la qualità del carattere e il profilo umano di Meldolesi: caparbio e tenace, fermo e a volte rigido e irremovibile nelle sue posizioni, ma anche - come molti di coloro che lo hanno conosciuto o ne sono stati allievi possono ricordare - pronto ad un sorriso e al saluto con una carezza. "Ispido come un riccio, e al tempo stesso dolce come un canarino", qualcuno lo ha definito a giusta ragione.

Studioso "militante" soprattutto nella dimensione etica del suo lineamento intellettuale e per l'etica stessa con cui ha connotato la disciplina teatrale, non solo per l'esperienza giovanile all'Accademia d'Arte Drammatica "Silvio d'Amico" e per la passione politica alimentata negli anni del Sessantotto.

I suoi studi hanno sempre rappresentato un punto di rottura e un "andare oltre": dalla monografia dedicata agli Sticcotti, una famiglia di attori italiani nel Settecento, ai volumi dedicati a Gustavo Modena e a Dario Fo, fino ai basilari *"Fondamenti del teatro italiano"* del 1984; *"Fra Totò e Gadda"*; *"Brecht regista"*, scritto con la collaborazione di Laura Olivi; e *"Il lavoro del Dramaturgo"* del 2007, scritto con Renata Molinari. Senza trascurare i numerosi interventi sulle riviste teatrali.

Oltre quarant'anni di lavoro nel corso dei quali Claudio Meldolesi non ha mai rinunciato al suo ruolo di "compagno di strada", oltre che di intellettuale, sempre pronto a dare consigli, suggerimenti o inco-

raggiare giovani e meno giovani, artisti e studiosi. Un profilo etico a tutto tondo in cui è impossibile separare il piano personale da quello delle relazioni e professionale. Un aspetto ha sempre alimentato l'altro. Nella "sacralità" dell'amicizia, ad esempio, vi era per Claudio qualcosa che andava oltre il semplice accordo umano: un senso di solidarietà e affinità attraverso le quali ci si arricchiva a vicenda, il riconoscersi parte, pur nelle ovvie differenze, di una analoga visione e condivisione di esperienze e reciprocità culturali.

Il senso profondo di una scuola, direi, anche senza la necessità di erigere consapevolmente una scuola.

Vorrei dunque ricordare tre particolari momenti ed elementi dell'impegno di Claudio Meldolesi, unificati proprio dalla rigorosa tensione dei suoi principi.

Nel 1985 uscì un numero della rivista *Quaderni di Teatro* dedicato a *Ludovico Zorzi e la 'nuova storia' del teatro*. Zorzi era scomparso da tre anni, e quel fascicolo di rivista non intendeva essere un omaggio allo studioso, ma raccogliere una serie di testimonianze da parte di coloro che in modo personale si sentivano legati alla sua autorevolezza di studioso e di maestro.

Il contributo di Meldolesi è intitolato *Il primo Zorzi e la 'nuova storia' del teatro*: un titolo che riprende quello monografico generale, destinati, l'uno e l'altro, a fare discutere oltre che riflettere. Perché parlare di "nuova storia" del teatro a quell'epoca (ma forse ancora oggi) poteva fare storcere il naso per il troppo evidente richiamo alla *nouvelle histoire* fondata dalla scuola delle *Annales* francesi, o perché poteva evocare un concetto di "vecchia storia" che qualcuno sosteneva non essere mai stata tale, proprio per la giovinezza disciplinare del teatro, accademicamente parlando.

In realtà qualcosa c'era: la concezione della storia del teatro che ha formato e deformato la mia generazione, come parte, nemmeno troppo importante, delle materie letterarie.

Ma occorre leggere le righe iniziali dell'intervento di Meldolesi:

“In futuro saremo certo chiamati a discutere (e a polemizzare) sul movimento rinnovatore degli studi teatrali che, apparso imprevedibilmente alla metà degli anni '60, produsse una decina di libri chiave diversi ma similmente rigorosi e non tradizionali, e che rifluì circa dieci anni dopo, disperdendosi nelle storie personali di ciascun studioso. Dovremo discutere se si trattò di un organico movimento di nuova cultura o di un semplice allontanamento dai vecchi territori letterari; e dovremo capire meglio il rapporto fra le sue tematiche distintive (il teatro del Rinascimento, il Barocco, la cultura dell'attore, la Commedia dell'arte, lo spazio scenico, la prima rivoluzione registica) e la prassi dirompente del contemporaneo teatro di ricerca. Un'altra questione da approfondire: cosa c'era alle origini di quel movimento, ovvero quale fu il dentro originario che lo portò a una nascita apparentemente così improvvisa?”.

Poche righe che chiariscono il modo di argomentare tipico della dialettica di Meldolesi, con una domanda che dovrebbe ancora oggi farci riflettere sul senso della storia del teatro e sulle sue necessarie relazioni con le società e con le culture, ben oltre gli idealismi di stampo estetico.

Ma nell'analizzare il percorso del primo Zorzi, Claudio Meldolesi ci ha chiaramente indicato il significato di una “nuova storia” del teatro che rimanda alla pratica artistica, al necessario collocarsi del teatro nei territori di confine, all'altrettanto necessario intersecarsi degli studi con le scienze sociali, con l'antropologia culturale, con lo strutturalismo. In definitiva, come scrive Meldolesi osservando il percorso del primo Zorzi: “Il nuovo storico del teatro non è tanto edificatore, quanto reinventore dei territori del teatro e viene da un rapporto di parentela coi teatranti, come si ricava appunto dalla maturità zorziana non immemore delle sue esperienze *immature*”.

E aggiungeva con acuta lungimiranza (ricordo che le pagine citate sono del 1985), che il movimento di nuova storia del teatro si era ormai esaurito, non tanto per il riconoscimento accademico della

disciplina, minimo (ancora oggi possiamo aggiungere), quanto per una disgregazione dovuta alla convergenza di elementi politici, personali e di congiuntura culturale che avevano determinato impoverimento e degrado negli studi. Per questo era così importante il ricordo della posizione etico-partecipativa di Zorzi.

Per questo, è il secondo elemento che vorrei qui ricordare, Claudio in quegli anni avvertiva l'esigenza di creare una nuova rivista che non doveva compensare eventuali vuoti editoriali, bensì definirsi efficacemente per il suo ruolo propositivo di difesa disciplinare ma anche o soprattutto come tentativo di riaggregazione, di identità di un gruppo culturale, di collocazione del teatro nelle terre di confine sì, ma solidamente dentro la "storia".

Nacque così, con molte discussioni, il progetto di "Teatro e Storia" all'interno del gruppo damsiano del quale facevamo parte. Il primo numero ufficiale, edito dal Mulino, è del 1986, ma era stato preceduto da una sorta di numero di prova nell'84, pubblicato in proprio, che recava come sottotitolo - poi eliminato dall'editore - "Orientamenti per una rifondazione degli studi teatrali", oltre ad aprirsi con editoriale in cui leggiamo tra le altre cose: "per fare esistere il teatro e il suo studio non in riferimento alle culture, ma quale parte integrante di esse". Va da sé che l'editoriale era espressione della compagine bolognese, perciò non era firmato, ma rispondeva esattamente allo spirito e all'etica di gruppo che condividevamo con Claudio.

Infine, per completarne l'unitarietà del profilo intellettuale: le sue intuizioni su teatro e carcere e sui teatri del disagio in generale.

Superfluo ricordare gli interventi, i dibattiti, le giornate di studio, i convegni che Meldolesi ha stimolato e animato per quasi la metà della sua militanza di studioso. Di nuovo il docente di teatro impegnato tra pagina scritta, lezioni, e i luoghi anche inaspettati del teatro per sostenere vicendevolmente i diversi ambiti.

Ma ancor più sensibile e partecipe alle istanze politiche e sociali, Claudio non poteva non fare parte fin dal primo numero del comitato

scientifico di *Teatri delle diversità*. Vorrei ricordare soprattutto il suo articolo di apertura del primo numero della rivista, nel 1996: “Per un teatro del *costringimento*”. Basti una citazione per chiarire il senso, il valore e la necessità che Meldolesi attribuiva al teatro, per definirne il ruolo a contatto con il “sociale”: “nessuna arte si presta come quella rappresentativa alla riattivazione dell’individuo nelle comunità isolate dalla vita sociale. [...] Cultura vuol dire stabilire legami. La cultura appartiene all’uomo che cerca di significare, di qualificare le relazioni che si trova a stabilire. La dimensione del bello è uno degli aspetti del teatro che in sé è anche una struttura di civiltà, una delle prime dell’uomo perché legata al giuoco”.

E due anni dopo, nel Quaderno allegato al numero otto della rivista sul tema “Teatro e carcere”, possiamo leggere nelle righe di presentazione scritte da Meldolesi per il terzo Convegno europeo un profondo richiamo all’utopia “del teatro più libero che la storia abbia conosciuto, il teatro degli individui capaci di creare insieme, come ‘singoli sociali’ in ogni luogo d’incontro, di sofferenza e d’intelligenza”.

Questo era, ed è, Claudio Meldolesi.

L’attore che muore porta via con sé tutti i suoi personaggi.

Eppure proprio il teatro ci invita, come sempre, a guardare diversamente la realtà.

Circa un anno prima della sua scomparsa Eduardo, stanco e quasi cieco, disse pubblicamente di non concepire la morte come una fine ma come un inizio. Perché con la scomparsa di un individuo nascono tante nuove vite che si innestano lì, in quel percorso che qualcuno ha portato a termine. Apertura dunque, non fine.

Oltre quarant’anni fa invece, in un’aula universitaria di Bologna, un filosofo teoretico sin troppo dimenticato - Teodorico Moretti Costanzi - si interrogava sui problemi dell’esistenza cercando di esprimere identità tra cristianesimo e filosofia. E non poteva definire l’immortalità come sopravvivenza indeterminata, ma come essenza

spirituale, legandola anche alle concezioni di memoria e di sopravvivenza tramite l'azione del ricordare.

Teatro e filosofia spesso si incontrano. Per questo è vero che l'attore morendo porta via i suoi personaggi, ma essi in realtà daranno sempre vita ad altro.

Come le pagine, ma soprattutto le tracce che uno studioso lascia nella nostra memoria e nella nostra vita, se ci interroghiamo sul dietro e sull'oltre che le ha provocate, sulle ragioni in base alle quali - come il lavoro dell'attore sul personaggio - sono state pensate, organizzate, costruite.

Chiudo con un'immagine letteraria.

All'inizio di un romanzo intitolato con dichiarato riferimento felliniano "Nel paese di Tolintesàc", un giovane autore romagnolo, Cristiano Cavina, parla della morte dei vecchi di una famiglia di fantasia ma ispirata alla sua: "In realtà - scrive - nessuno di loro è mai morto. I vecchi, almeno qua, non muoiono. Da noi i vecchi, 'i s'aveja'. Si avviano. Ne ho visti un sacco. E li ho sempre immaginati vestiti da antichi aviatori, alla Francesco Baracca, che mettono in moto il biplano con un energico spintone alle pale dell'elica. Avviarsi è un gran bel modo di morire. Gustì incominciò a farlo a ottantanove anni". Si rompe una spalla per la seconda volta in vita sua dopo innumerevoli altre fratture, prosegue Cavina, rimase a letto per molti mesi, e si riprese giusto in tempo per festeggiare il novantesimo compleanno. Poi si avviò, una settimana dopo. Ma non era più lì da tempo, era già da qualche altra parte vestito alla Francesco Baracca a spingere le pale dell'elica pronto ad avviarsi verso un altro posto.

Non si scompare, dunque. Ci si avvia. Verso un altro luogo, appunto, e dopo avere portato a termine un compito. E si vola.

Grazie, Claudio, per il tuo compito, e per tutti i sentieri che hai tracciato e che ci hai lasciato, per potere ripartire.





*Nella pagina precedente:
Emilio Pozzi e Vito Minoia.
In alto: Quattordici
passi nelle scritte,
Compagnia Stalker Teatro
al Convento di Santa Maria
del Soccorso di Cartoceto.
In basso: Aspettando Godot
Teatro Popolare d'Arte
al Teatro Sociale di Novafeltria.*



I PRIMI 50 NUMERI DI TEATRI DELLE DIVERSITÀ

I primi 50 numeri di Teatri delle Diversità

in due tesi di laurea e un commento

UNA RIVISTA SUL TEATRO DI INTERAZIONE SOCIALE (1996-2002)

Tesi di Laura Renna⁵⁵

Uno studio o una tesi di laurea su una rivista di teatro non sono mai un'impresa semplice. Il rischio evidente è quello di banalizzare l'oggetto d'indagine restando rigidamente all'interno della rivista, anche in caso di una buona mappatura e schedatura dei suoi contenuti. Una rivista di teatro è infatti di per sé un oggetto anomalo potendo appartenere a diverse tipologie: di critica militante, di appoggio e supporto a una realtà teatrale, di studio, di informazione, espressione di un gruppo accademico, ecc.

In ogni caso una rivista è manifestazione di una visione e di un pensiero complessi in cui entrano in gioco molte componenti, come per esempio le relazioni con il teatro attivo e con le compresenze culturali del periodo di appartenenza. Componenti tanto più forti e urgenti, quanto più la rivista è di tipo "militante" e legata all'attualità. Non tenere conto del contesto, dei legami e degli sguardi verso l'esterno non è dunque semplicemente sbagliato: significa il più delle volte snaturare il progetto culturale stesso della rivista. Tanto più nel caso di una testata come *Teatri delle diversità* così profondamente proiettata sul presente, sul divenire, sulle esperienze in atto, sui fermenti e sui cambiamenti sociali in corso.

La tesi di laurea *Teatri delle diversità* (1996-2002): analisi e indici di una rivista sul teatro di interazione sociale" di Laura Renna (Storia del Teatro, Corso di laurea in Scienze dell'educazione, Università di Ferrara), è nata nel più ampio ambito del progetto di ricerca "Le Officine del pensiero teatrale", dedicato, su idea di Marco Consolini e Roberta Gandolfi, a un censimento e allo studio delle riviste di

55 Relatore Professor Daniele Seragnoli, Università di Ferrara a.a. 2002/2003, Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di laurea in Scienze dell'Educazione.

teatro del '900⁵⁶.

Eduardo diceva agli allievi dei suoi corsi di drammaturgia: “Se vuoi capire il teatro devi complicarti la vita”. A me piace complicare la vita ai laureandi, soprattutto quando sono disponibili e “complici”. Perciò il lavoro di Laura Renna è iniziato subito non come un semplice studio di Teatri delle diversità, ma come una ricognizione sui suoi contenuti, in linea con le possibilità di schedatura informatica previste dal progetto Officine. Innanzitutto la ricostruzione degli indici dei primi 24 numeri (1996-2002). Poi un complesso e oggettivamente difficile lavoro di mappatura tematica-analitica dei contenuti, orientato sulla loro classificazione in chiave concettuale. Il lavoro in teoria poteva concludersi qui. Ma perché rinunciare a qualche ulteriore complicazione? Senza conoscere e capirne il contesto, infatti, è difficile, se non impossibile, anche solo schedare i contenuti. La tesi di Laura Renna va dunque oltre. In un’ampia introduzione l’autrice traccia infatti la storia della rivista e affronta nello specifico lo sguardo e gli atteggiamenti di Teatri delle diversità nei confronti delle sue tematiche di fondo. Non senza tenere conto del panorama socio-culturale complessivo degli ultimi quindici anni almeno. Una ricerca indispensabile, ma non semplice, soprattutto per una persona che all’inizio degli anni ‘90 era appena adolescente. Il pregio del cui lavoro consiste proprio nell’aver utilizzato un modello di schedatura che consente numerose aperture nella direzione dell’accumulo dell’informazione. La mappatura tematico-analitica, infatti, trasformata da supporto cartaceo a supporto informatico, potrà consentire l’individuazione di un numero molto elevato di link in grado di aprire altrettante “finestre” su un settore come quello del “teatro nel sociale” altrimenti ben difficilmente documentato e documentabile. È

56 Progetto presentato lo scorso anno a Ferrara al convegno “Storia e storiografia del teatro, oggi”, in memoria di Fabrizio Cruciani.

in fondo la caratteristica stessa di Teatri delle diversità. Per questa ragione l'autrice della tesi ha scelto di riportare tutte le informazioni brevi per esteso (notizie flash, rubriche, ecc.), correggendo a volte - proprio tramite ricerca in rete - eventuali errori e omissioni sempre possibili nella sintesi di un comunicato stampa.

Daniele Seragnoli

UNA RIVISTA EUROPEA (1996-2009)

*Tesi di Francesca La Gala*⁵⁷

Questa seconda tesi ha in comune con la precedente di Laura Renna l'analisi dei temi trattati dalla rivista della quale si riportano per esteso gli indici, statisticamente rielaborati per materia.

La tesi è corredata da grafici statistici sugli argomenti trattati e dalle risposte a un questionario proposto dalla candidata ad alcuni componenti del Comitato scientifico della Rivista. Riproduciamo le risposte pubblicate.

QUESTIONARIO

1. In questi 12 anni di attività di *Teatri delle diversità. Rivista Europea* come è mutato il concetto di diversità?
2. Quali diversità nel corso di questi anni sono diventate più rilevanti?
3. *Teatri delle diversità. Rivista Europea* ha sempre avuto un percorso coerente o vi sono stati dei cambiamenti di rotta nel corso di questi 12 anni di attività?
4. Il teatro è stato strumento valido per chiarire le idee negli ambiti delle diversità?
5. E il cinema?
6. La TV ha dimostrato sensibilità sui temi delle diversità?

RISPOSTE PIERGIORGIO GIACCHÉ

1. Il concetto di diversità è stato preso d'assalto dalla retorica e digerito dalla pubblica opinione, ma il tanto parlarne non credo che abbia mutato le condizioni di vita e l'emarginazione sostanziale del 'diverso' (peraltro ormai così dilatato come definizione da associare

⁵⁷ Relatore Professor Paolo Bosisio, Correlatore Prof. ssa Valentina Garavaglia, Università Statale di Milano a. a. 2007/2008. Facoltà di Lettere e Filosofia, Corso di Laurea in Scienze della Comunicazione e dello spettacolo.

troppe categorie o quasi tutte); al contrario credo che l'effetto sia stato quello di far ritenere che molto si sia fatto mentre invece molto si è soltanto detto, con buona pace di una cultura di massa che oramai, ritenendo che i temi della diversità siano a tutti noti, ha senz'altro attivato il suo apparato digerente archiviando i problemi,

2. Più rilevanti sono forse diventati i 'casi' più estremi. Se non si è in fin di vita e in condizioni limite le altre diversità stanno andando verso una generale dimenticanza parallela ad una generica uguaglianza attribuibile a quasi tutti i 'diversi'.

3. Qualche cambiamento c'è stato, soprattutto dato dall'ansia di guadagnare attenzioni e alleanze. La rivista continua ad avere un ruolo e un terreno proprio, ma anche per l'assenza di riviste teatrali sta giustamente aprendosi a personaggi e argomenti del teatro *tout court*, con due rischi: il primo è che tutto finga di caratterizzarsi o di aggregarsi al tema dei 'diversi'; il secondo è che comincino ad abbondare articoli brevi, interviste volanti e commenti troppo giornalistici a scapito di approfondimenti e di riflessioni più ponderose e ponderate.

4. Sì, il lavoro fatto dal teatro e nel teatro è forse stato l'unico ad aver avuto continuità e rigore (certo relativamente ad altri ambiti e mezzi). Non so se le idee si sono effettivamente chiarite (come pretende di chiedere la vostra domanda) ma so che il settore del teatro dei diversi - e anche quello del teatro come diverso - al di là delle sue contingenti fortune, ha dimostrato una solidità e una profondità che va al di là delle retoriche delle mode e delle logiche del servizio.

5. Il cinema non è un ambiente ma un'industria. Ci sono molti film che hanno avuto e hanno ancora il potere di sviluppare attenzione e approfondire il discorso in modo molto efficace per quanto

attiene alla sensibilizzazione del vasto pubblico, ma non incide per niente sul piano dell'azione sociale e poco anche su quello della riflessione culturale e artistica. Serve sul piano della costruzione e perfino dell'educazione della pubblica opinione, ma anche su questo piano non mi sembra questa l'epoca migliore.

6. La TV è una vera e propria jattura. Anche se riuscisse a produrre buoni programmi non sarebbe mai efficace: è un linguaggio e un mezzo tritatutto e lo resterà almeno fino a quando dominerà la televisione generalista, che - per quanto sforzi facciano alcuni rari giornalisti e alcuni rarissimi programmisti - dà una somma algebrica sempre infelicemente disastrosa.

RISPOSTE DI PIERO RICCI

1. La domanda di "sicurezza" ha ridotto gli spazi delle diversità, riproponendo istituzioni per contenerle.

2. Quel che mi preoccupa è la diversità rimossa: intendo soprattutto quella subita dalle donne dentro la famiglia.

3. Direi che via via di è parlato sempre meno di teatro-terapia. Il che è un bene.

4. O meglio per confondere le idee.

5. Come sopra.

6. Solo se la diversità fa spettacolo.

RISPOSTE DI GIANNI TIBALDI

1. In questi anni la Rivista non soltanto ha seguito in modo puntuale e documentato l'evoluzione del concetto di "diversità" ma ha sicuramente concorso a determinare tale evoluzione.

Sostanzialmente il concetto è culturalmente maturato sottraendosi progressivamente alle influenze ideologiche e al radicalismo dottrinario che avevano prevalso agli inizi della sua diffusione per essere sempre meglio riconosciuto come rappresentativo di una realtà umana

da osservare e valorizzare in tutti i suoi aspetti psicologico - dinamici, psicologico - clinici, sociologici, e antropologici.

Il concetto, inoltre, si è andato sempre più caratterizzando nelle sue implicazioni socio-giuridiche soprattutto imponendosi al centro del “Sistema del Diritto Umanitario” che, ad opera in particolare delle Nazioni Unite, ne ha fatto un campo di applicazione esemplare.

È utile citare a testimonianza emblematica di una applicazione di questa prospettiva ad un tipo di “diversità”, la Risoluzione 46/119 deliberata dall’Assemblea Generale dell’ONU nel dicembre 1991 “A protezione delle persone portatrici di disagio mentale e per il miglioramento delle cure di salute mentale”.

La Risoluzione dell’ONU di fatto rappresenta un approccio rivoluzionario al disagio mentale perché, attraverso una serie di articolati principi intesi a tutelare la dignità del malato come persona, trasforma in sostanza la “Diversità” in un fattore di “Identità”.

L’aspetto caratteristicamente rivoluzionario è in particolare espresso dalla conversione della “Diversità” da un “dis-valore” oggetto di controllo o, nel migliore dei casi, di tolleranza in un “Valore” per la cui tutela e per il cui rispetto sono impegnate le Istituzioni Pubbliche e la Società Civile.

2. Il grado di evoluzione del concetto di “diversità” e la crescita di una “cultura della diversità” sono il frutto di un processo culturale.

Si tratta di un fenomeno dinamico che si svolge con uno sviluppo complesso e non lineare e che investe in maniera uniforme, seppure con varietà di toni, tutte le manifestazioni della “diversità”.

Poiché l’atteggiamento verso la “diversità” rappresenta un segno rivelatore del carattere di una cultura appare difficile distinguere all’interno di una società la maggiore o minore rilevanza attribuita ad singola manifestazione di “diversità”.

Così una società che discrimina il malato mentale difficilmente sarà tollerante verso gli omosessuali o integrerà efficacemente gli

immigrati di colore. Per converso una società capace di accogliere lo straniero difficilmente demonizzerà lo psicotico o sanzionerà il comportamento omosessuale.

3. Come è stato accennato la Rivista ha accompagnato e sostenuto con un contributo costante e coerente il percorso evolutivo della “cultura della diversità” in Italia, in Europa e nel Mondo.

Si è fatta, in realtà, portatrice di tesi e messaggi indicatori delle tendenze evolutive e, attraverso la citazione di eventi o la illustrazione del pensiero e dell’opera di Autori e Istituzioni, ha promosso creativamente l’avanzamento di un concetto “progressista” di diversità, ha anticipato visioni originali e favorito la diffusione di esperienze innovative.

4. Il “teatro” in quanto forma espressiva che con eccezionale efficacia “fa vedere” attirando, concentrando, educando lo sguardo, non viene considerato, nella strategia culturale della Rivista, soltanto come “arte” ma soprattutto come “metodo di conoscenza”.

Ed è in questa prospettiva che il Teatro si presta in grado particolarmente efficace per rappresentare le teorie e i vissuti delle diversità.

Il “diverso” è l’altro, il dissimile, il non comune, l’“a-normale” che per non essere vissuto come un avversario o una minaccia deve essere riconosciuto, capito e assimilato. Il teatro favorisce questo processo di elaborazione e di assimilazione poiché nell’esperienza drammatica la “diversità” viene non soltanto presentata e rappresentata ma essenzialmente “agita” mettendo in moto una relazione psico-dinamica fra spettatore e attore. Da tale relazione si sviluppa un processo affettivo e cognitivo integrato che è in grado di produrre una conoscenza compiuta difficilmente raggiungibile per altre vie.

5. La specificità dell’arte cinematografica pone qualità e limiti nella comunicazione del concetto di “diversità”.

Mentre la rappresentazione teatrale è una “azione drammatica” la rappresentazione filmica è un “racconto visivo”. Per questo il Cinema può esprimere il concetto in forma più discorsiva e compiuta ma con una minore intensità emozionale.

Si è a lungo riflettuto, anche da un punto di vista psicoanalitico, sulla “identificazione filmica” e sulle affinità tra esperienza cinematografica e esperienza onirica.

Anche se si riconoscono i possibili effetti della rappresentazione filmica anche in termini di diffusione culturale occorre valutarne il minore o, quanto meno differente, valore per esempio da un punto di vista educativo o “terapeutico” rispetto al Teatro.

Pur con le accennate particolarità il contributo offerto in questi anni dal Cinema alla crescita di una “Cultura della diversità” appare comunque significativo

6. Senza retoriche sopravvalutazioni è doveroso testimoniare che il tema della “diversità” in questi anni è emerso su *tutti* gli schermi televisivi con frequenza, attenzione, rispetto.

La positività culturale e sociale del dato può essere sottolineata ricordando che il mezzo televisivo consente, attraverso l’articolazione dei palinsesti e la varietà degli stili comunicativi, una efficace integrazione fra messaggio estetico e contenuti razionali.

Il concetto di “diversità” ha potuto così beneficiare dell’espressione televisiva per essere anche illustrato e commentato nelle sue implicazioni etiche e politiche.

RISPOSTE DI CLAUDIO MELDOLESI

1. Credo che se ne sia meglio socializzata la consapevolezza fra i soggetti aperti.

2. Le diversità legate al potere, per cui si è tanto diffuso il fenomeno dell’immigrazione con il senso della perdita e dell’impotenza.

3. Ritengo primaria la sua coerenza.
4. Non credo, essendo rimasto un luogo di esperienze marginali. D'altro canto, ha focalizzato istanze multiculturali, disponibili a sviluppi anche non teatrali, con vette rivelatrici in assoluto.
5. Il cinema ha favorito l'incontro delle culture fino a farsi in più casi rivelatore del valore dinamico di differenze apparentemente secondarie
6. Direi di no

UNA ROSA È UNA ROSA È UNA ROSA È UNA ROSA...

di Loredana Perissinotto⁵⁸

Questo verso di Gertrud Stein, da *Il mondo è rotondo*, viene spesso parafrasato; lo utilizzo anch'io per affermare: una rivista è una rivista è una rivista è una rivista... *Teatri delle diversità*, ovvio! Una rivista particolare, piena di ritmo che batte l'accento, come il verso, su quel verbo così importante: è, essere, esistere.

La particolarità di *Teatri delle diversità* mi richiama però alla mente anche un'altra rosa, quella di Saint Exupery del Piccolo Principe: "È il tempo che hai perduto per la tua rosa che ha fatto la tua rosa così importante". Allora, questa rivista è preziosa e unica al pari di queste rose e non ha niente a che spartire con le "rose che non colsi", amate dal poeta, poiché puntualmente e pur fra tante difficoltà, di cui Emilio Pozzi e Vito Minoia ci hanno informato, ha sempre *colto*, vale a dire raggiunto, i suoi obiettivi. Un bouquet di rose, ormai più che *due dozzine di rose scarlatte*, per citare altre rose teatrali.

Una rivista segna sempre un'area di appartenenza e di conoscenza. Per quanto mi riguarda, vi ho trovato lo spazio per esprimere idee, visioni ed opinioni o per documentare eventi e problematiche del teatro della scuola; ma anche, e soprattutto, ha costituito un'opportunità di apprendimento per la pluralità di voci, esperienze, persone e personaggi che in ogni suo numero mi ha fatto incontrare.

Da lettrice attenta, e da collaboratrice, ho cercato di farla conoscere soprattutto tra gli insegnanti e gli studenti universitari che incontro, muovendomi io di prevalenza in contesti formativi teatrali e culturali.

Nella pluralità del titolo - teatri e diversità - mi sono ritrovata, convinta da tempo della necessaria bellezza della complessità e trasversalità di percorsi, storie e modelli teatrali, sia in veste di spet-

58 Storica del teatro e saggista.

tatore che di artista, di operatore ed organizzatore. Come “attore” di formazione, poi, ho sempre pensato che la *diversità* si ritrovi ampiamente anche nella normalità.

Da qui la proposta, alla rivista e negli ottobri appuntamenti a Cartoceto, di includere in questa “diversità” anche il teatro della scuola e della comunità. È un teatro “altro” questo, diverso, perché diffuso, sotterraneo e poco valorizzato dall’informazione, al pari di altre esperienze e manifestazioni. Diverso, perché teatro di ricerca, accanto alla compresenza di stilemi della tradizione. Diverso, perché rischia e non può esserci né formazione, né espressione senza rischi, prove, antagonisti. Diverso, perché tocca snodi sensibili della persona e perché abbisogna di un *insieme* per farsi e darsi nella comunicazione comunitaria.

In controtendenza, dunque, con tante solitarie fruizioni di spettacolarità, informazione e comunicazione attraverso strumenti tecnologici del contatto a distanza, senza corpo. Diverso, perché mette al centro la relazione e la persona in carne e ossa, con tutte le sue passioni, emozioni, idee, visioni, tremori, sogni, denunce e sudori.

Attraverso una rubrica fissa su *Teatro e Scuola*, da me coordinata, aperta alle collaborazioni, la sistematicità del pensiero su questo tema e l’informazione su eventi attinenti, si vedrà lungo il percorso(non è così anche per *Teatri delle diversità*?!), volendo puntare sulla sorpresa, su contributi creativi e divergenti. Ci proviamo, almeno.

Dieci anni! Verrebbe da pensare che l’infanzia sta finendo e inizia l’adolescenza: lo sviluppo, dunque. L’importante è che nella rivista continui a circolare l’energia caratteristica di queste fasi di crescita e, con la vitalità, la sua identità. Di fatto se l’è conquistata nel panorama editoriale, anche specifico, delle riviste di teatro e di cultura.

Non è questo lo spazio per affrontare aspetti legati alla libertà di stampa o alla diffusione, che difficoltà di ordine economico possono, di fatto, limitare; né di auspicare cambiamenti editoriali verso la doppia dimensione del cartaceo e dell’on-line; né di suggerire nuove

rubriche o monografie o visibilità verso altri fatti, persone, eventi, poiché questo già si fa per disponibilità e apertura dei curatori e del comitato di redazione. Fa parte dello stile e della personalità della rivista. Allora? Allora si festeggia il decennale in allegria, augurando a questa “palestra” di continuare a lungo a far sentire la sua voce diversa, in cui anche le nostre confluiscono. *Una rosa è una rosa è una rosa... una rivista è una rivista è una rivista.*

LE PUBBLICAZIONI DELLE EDIZIONI NUOVE CATARSI

Cinque volumi in dieci anni

Di alcuni teatri delle diversità	(1999)
Teatro e Disagio	(2003)
Per uscire dall'invisibile	(2004)
Recito, dunque so(g)no	(2009)
Mariano Dolci Dialogo sul trasferimento del burattino in educazione	(2009)

DI ALCUNI TEATRI DELLE DIVERSITÀ

**Di alcuni teatri
delle diversità**
a cura di *Emilio Pozzi*
e *Vito Minoia*
Foto di *Maurizio*
Buscarino ANC Edizioni,
1999, *Cartoceto*, pag. 336



I materiali qui organizzati possono costituire un'ipotesi di lavoro, originale, da sviluppare: verificare cioè la possibilità di dare la titolarità di filone specifico a forme di teatro agito, considerate sino a poco tempo fa marginali, ciascuna nella sua singolarità, e che hanno invece un solido denominatore comune: l'impronta della diversità.

Cominciamo con il precisare che il termine *diversità* non va letto in chiave riduttiva. Molti dizionari - citiamo uno per tutti il Battaglia - esprimono, fra gli altri, un concetto semplice e chiaro. Diversità è "ciò che distingue due cose fra loro... qualità per cui una cosa è diversa dall'altra". Qualità, dunque. D'accordo.

"La diversità è una ricchezza e il teatro può esaltarla". Condividiamo anche questa affermazione, ascoltata durante l'apertura di un convegno sui teatri delle differenze, svoltosi a Ferrara nel 1996. E che differenza possa essere vista come un *unicum* l'ha anche sostenuto Jacques Derrida arrivando a mutare la grafia del vocabolo: da *difference* a *differance*.

Da tempo il concetto monolitico di teatro si è, senza sgretolarsi, scomposto in più aspetti, tant'è che il vocabolo viene usato al plurale: teatri. Questo non vuol dire pensare a una *nuova teatrologia* (De Marinis) lontana dal concetto di teatro *globale* (Meldolesi).

Il teatro non è una realtà statica. Ha avuto mille definizioni, mille interpretazioni. Alla base tuttavia prevalgono i valori della dinamicità, della problematicità, della varietà.

“Il teatro si cerca. Si è sempre cercato” Lo diceva Gian Renzo Morteo, individuando in questo il suo fascino e addirittura la sua ragione d’essere. Ad una realtà a molte facce, si giustappongono molte *sintesi* - anche questa è una affermazione di Morteo - *diverse l’una dall’altra*. Ecco allora che si fa strada ‘la progettazione del diverso’, che costituisce un punto fondante nelle teorie del sociologo Jean Duvignaud.

Del resto, da quando, con George Gurvitch, si è cominciato a parlare di sociologia del teatro, le analisi non si sono limitate a considerare il rapporto tra finzione e società, le rappresentazioni teatrali in una data cornice sociale, il ruolo degli attori, i vari tipi di pubblico, per rendere conto della loro diversità, dei gradi diversi di coesione e della possibilità di trasformarsi in gruppo propriamente detto, ma si è andati oltre. Aveva scritto Vito Pandolfi che ‘la ragione d’essere dello spettacolo teatrale è legata sostanzialmente all’epoca che lo ha prodotto e varia con essa’. Applichiamo questo concetto ai temi che abbiamo individuato come pregnanti, nella nostra società. Con il coraggio di non distogliere lo sguardo.

Strada facendo l’ipotesi può diventare tesi, a condizione che le elaborazioni teoriche siano suffragate dal riscontro di valori autentici di interdipendenza, abbattendo pregiudizi diffusi, che intendono la diversità come condizioni di degrado. La sperimentazione compiuta in questi anni, sul campo, consente di escludere, in partenza, una prima sommaria e superficiale considerazione che tenderebbe a considerare artificioso il mettere insieme realtà, certamente molto differenti fra loro, accomunate in una sorta di ‘deposito rifiuti’ o di ‘giardino degli orrori’.

Con ragionata cautela il titolo del volume (*Di alcuni teatri delle*

diversità) non considera esaustiva la trattazione dei temi: sono indicate infatti otto condizioni di diversità nel loro rapporto con la presunta normalità (handicap, carcere, etnia, tossicodipendenza, anziani, povertà, omosessualità, follia), scelte perché maggiormente prese in considerazione sia dalla drammaturgia più impegnata e dai laboratori di ricerca che dai gruppi che si sono specializzati nell'occuparsi di una o dell'altra diversità.

Sul finire di un secolo, che ha molte più ombre che luci, e addirittura alla svolta di un millennio, anche il teatro nella sua complessità, ha il dovere di fare un bilancio, chiamando alla ribalta quelli che sono stati protagonisti, individuando temi e personaggi tra i più significativi.

Nel compilare, con diligenza, ma anche con spirito soggettivo i momenti salienti del ventesimo secolo, e testando gli indici dei più importanti volumi sull'argomento emergono alcune parole-chiave legate, ovviamente, ciascuna ad uno o più personaggi.

Lasciati alle spalle, anche se continuano ad aleggiare nel primo Novecento, Richard Wagner che pose "i fondamenti teorici per un radicale rinnovamento della concezione dell'opera teatrale", il realismo rivoluzionario di Ibsen, l'ironia di Shaw, il crepuscolarismo di Cecov, il naturalismo e il verismo da Antoine a Zola, da Capuana a Verga, nuove idee hanno attraversato gli spazi della scena.

Dal futurismo al simbolismo, dal dadaismo al grottesco, dall'espressionismo al teatro epico, dal teatro dell'assurdo al gestuale, dal teatro della povertà al teatro di strada è stato un crogiolo di idee: e nomi come Stanislavskij, Mejerch'old, Antoine, Appia, Copeau, Pirandello, Artaud, Genet, Craig, Piscator, Brecht, Beck, Becket, Brook, Eduardo, Bene, Fo, Kantor, Grotowski, Wilson travalicano il secolo. E, attingendo linfa da qualcuno di loro, ecco la sorprendente realtà dei teatri delle diversità.

Il volume, con le caratteristiche anche di manuale didattico, prende l'avvio dalle tematiche trattate dalla rivista *Catarsi-Teatr*

delle Diversità.

Alcuni saggi, di ampio respiro, affrontano il senso delle problematiche che i capitoli dedicati alle diversità analizzano sotto il profilo della letteratura teatrale, integrato da testimonianze specifiche.

E poiché, oggi, non si può prescindere, nel campo dello spettacolo, da cinema e televisione - rimandi e analogie tematiche sono ricorrenti - si è ritenuto utile integrare il discorso affacciandoci su questi due mondi per dare, oltre a sintetiche informazioni, un panorama parallelo dal quale cogliere convergenze e distanze.

TEATRO E DISAGIO

Teatro e Disagio
Primo censimento nazionale
di gruppi e compagnie
che svolgono attività
con soggetti svantaggiati/disagiati
a cura di Ivana Conte, Ilaria
Fabbri, Bruna Felici, Vito Minoia,
Claudio Paretto, Emilio Pozzi,
Giorgio Testa, Stefano Viali.
Cartoceto, ottobre 2003, pag. 160



Dicotomia, integrazione, ibridazione. Questi tre termini sono le chiavi di decodificazione, di volta in volta ciascuna in primo piano, nella lettura delle schede, che costituiscono la materia viva di questa prima ricognizione.

E proprio il fatto che il censimento metta in grado di poter anzitutto individuare la base di partenza degli esponenti di ogni singolo gruppo e al tempo stesso lasci al lettore la possibilità di rendersi conto del livello di integrazione o ibridazione fra le diverse matrici, offre a ciascuno il modo di organizzare risposte agli interrogativi che più gli interessano.

Le considerazioni, in premessa, dei primi autorevoli lettori non devono condizionare le analisi e le conclusioni alle quali ciascuno può pervenire.

Le considerazioni di Piergiorgio Giacché, Claudio Meldolesi, Daniele Seragnoli, invitati a commentare criticamente i dati, suggeriscono una metodologia di lettura che arricchisce la comprensione di problemi che non sono soltanto strutturali, ma che rivelano lo sviluppo di un nuovo “campo di sperimentazione del sapere”.

A conclusione di un percorso di ricerca lungo e difficile, svolto su un terreno pressoché inesplorato, risulta arduo cercare di definire il

fenomeno del teatro e disagio, la sua consistenza numerica e soprattutto la sua dimensione qualitativa.

Anche se di natura esplorativa, l'indagine vuole indirizzarsi verso finalità concrete, soprattutto mostrando e valorizzando un settore assai vitale e in continua crescita. Solo attraverso una definizione quantitativa del fenomeno è possibile tentare una operazione di 'marcamento' e pressione nei confronti di chi, istituzionalmente, deve rispondere alle indicazioni di un mercato informale (le ragioni dell'economia), di un indirizzo culturale (le ragioni del teatro) e di un bisogno sociale (le ragioni del disagio).

Il dato quantitativo a questo serve, null'altro che a dare visibilità al sommerso e ad incoraggiare interventi di legittimazione e concreto sostegno politico e quindi anche economico a chi opera nel settore.

Il questionario è stato strutturato in domande chiuse per definire i contorni dell'identità dei gruppi, la loro composizione professionale, il rapporto con gli enti finanziatori o con le altre compagnie presenti sul territorio.

All'interno di questa logica si può tentare di tracciare un identikit dei gruppi e delle compagnie che hanno accettato di rispondere all'indagine.

Si tratta di esperienze artistiche realizzate in gran parte nel centro nord del paese, nate attorno agli anni novanta e operanti direttamente nell'area del disagio. Esperienze che si legano al settore pubblico (scuole e ambito sociosanitario) e da questo ricevono gli strumenti finanziari per sostenersi, soprattutto con il contributo degli enti locali. I gruppi, configurati come associazioni, lavorano in maggior parte con disabili, persone con problemi psichici, e dichiarano di avere un approccio integrato.

In massima parte le competenze degli operatori si legano alle professioni del teatro, ma consistente è anche la presenza di operatori

provenienti dal settore della riabilitazione. Il linguaggio espressivo scelto risente dell'indirizzo artistico prevalente nei gruppi, con una forte spinta verso il superamento del teatro di parola a favore di un lavoro di relazione e di movimento.

La conferma della vocazione artistico-espressiva dei gruppi è data dalla finalizzazione del lavoro orientato alla rappresentazione in forma di spettacolo che avviene in contesti locali e regionali. L'attività è spesso documentata attraverso video, depliant ed è accompagnata dal sostegno della stampa.

La partecipazione a convegni ed iniziative di promozione e confronto con altri soggetti è realizzata almeno una volta dalla maggior parte dei gruppi, anche con incontri internazionali, ma non riveste un carattere di continuità nel tempo. Analogo discorso per la formazione, esperienza che ha coinvolto la metà dei soggetti censiti.

Oltre a tracciare un quadro anagrafico generale, è risultato opportuno tentare di ricostruire le reti di relazione esistenti tra i gruppi, o ancora individuare eventuali partnership possibili.

Questo ultimo aspetto costituisce di fatto l'elemento di sviluppo dell'indagine, che si caratterizza più come work in progress ed esperienza pilota per affinare lo strumento di rilevazione e per avviare procedure di raccolta più puntuali e complete.

La prima *Agenda ragionata*, in allegato al lavoro, è concepita per essere strumento di lavoro e non semplice elenco di gruppi ed operatori di settore, strumento aperto che orienti nel rintracciare alleanze, possibilità di confronto, occasioni di scambio su metodi e contenuti.

Nella prospettiva di un sempre più consistente decentramento regionale dei finanziamenti e dei contributi destinati alle politiche culturali e alle politiche sociali - unico punto che sembra essere condiviso dalle molteplici proposte di legge di settore, per il resto molto distanti negli obiettivi e nelle modalità di applicazione - il primo censimento

nazionale sul teatro integrato può divenire una piattaforma di analisi, dibattito e riorganizzazione di forze socioculturali attive e motivate a coordinarsi per divenire soggetto forte e identificabile.

Il censimento, come viene sottolineato molto efficacemente nei saggi introduttivi, si nutre di dati che lasciano trapelare la natura complessa e differenziata di un sistema teatro del quale il fenomeno del teatro e disagio è una cassa di risonanza da non sottovalutare, specialmente nelle “eccezioni” che mostra.

Esiste, in questo panorama eterogeneo e solo parzialmente restituito dal censimento, la compresenza di linguaggi, codici, discipline, obiettivi e risultati che trae linfa e, contemporaneamente incide (o, almeno, tenta di farlo) in ambiti educativi, sociali, artistici, sanitari, scientifici.

Come nelle sacche del sistema teatrale più in generale, nel quale la logica di mercato e le trasformazioni strutturali non hanno impedito a gruppi e ad artisti di organizzare zone di resistenza attiva, anche nell’ambito del teatro integrato e del disagio prevalgono forme laboratoriali, in linea con le avanguardie teatrali e la ricerca, non soltanto artistica ma scientifica.

Il laboratorio è il luogo deputato della ricerca, in qualsiasi ambito disciplinare venga proposto: permette tempi e modalità di lavoro non immediatamente rivolti al prodotto finale, pur tenendone conto; favorisce un ripensamento ed un adeguamento delle esigenze artistiche e di comunicazione tra i soggetti coinvolti, in cui le persone “svantaggiate” possono ottenere un grado di ascolto e possibilità espressive altrove negate, fa sì che gli operatori e gli artisti possano verificare e mettere a punto tecniche e metodi condivisi, calibrare il lavoro comune e riverificare gli obiettivi costantemente.

Come sempre le difficoltà giungono nella fase produttiva ed ancor più in quella distributiva.

Ciò che il censimento lascia intendere (e con esso anche l’esperienza di chi opera in questo ambito quotidianamente) è una crescente richiesta

di circuito, di conoscenza reciproca, di formazione condivisa e di possibilità di mostrare i risultati del proprio lavoro pubblicamente.

Il compito dei Ministeri, delle Regioni e degli Enti Locali, ed anche di quelle strutture private che nella cultura individuano un settore di investimento, diviene sempre più determinante per sostenere una programmazione del settore che lasci spazio sia al “processo” che al “prodotto”, motivo per il quale negli anni Novanta il fenomeno del teatro e disagio ha trovato una collocazione relativamente forte ed attualmente vive un’esistenza camaleontica.

PER USCIRE DALL'INVISIBILE

Per uscire dall'invisibile
a cura di David Aguzzi e Vito Minoia,
ANC Edizioni,
Cartoceto, 2004, pag. 144



Lo strumento del teatro è entrato in carcere, coinvolgendo persone che, hanno trovato l'occasione per incontrarsi due volte alla settimana con una “cosa nuova”, diversa dal solito, parlare e parlarsi nel loro imprigionamento fisico e culturale, sostituito dal fare insieme, dallo stare insieme, comunicare emozioni, mettersi in gioco con entusiasmo, calando il sipario delle diffidenze, come un gioco, immaginare, sfogare la propria creatività. Il teatro in carcere ha fatto entrare e mettere in contatto persone diverse tra loro, generando mescolanze culturali e generazionali; ruoli e funzioni; compiti e responsabilità.

Per uscire dall'invisibile è il tentativo di documentare due anni di lavoro di un progetto denominato *La Comunicazione Teatrale*.

Il progetto La comunicazione teatrale, si inserisce nell'ambito dei protocolli d'intesa siglati tra il Ministero della Giustizia, la Regione Marche, la Casa Circondariale di Pesaro, il Comune di Pesaro.

E se il teatro è entrato in carcere con un progetto triennale, che ha coinvolto anche il tessuto sociale della città, il libro ha riportato all'esterno due anni di lavoro che sono sfociati nel novembre 2003 con l'allestimento di uno spettacolo di *Teatro Forum*, puntando al coinvolgimento attivo degli spettatori in due differenti circostanze:

1. all'interno del carcere, attraverso tre repliche della rappresen-

- tazione e alla presenza di un pubblico misto (altri detenuti e persone esterne autorizzate all'ingresso);
2. all'esterno del carcere, con una replica straordinaria dell'evento al "Teatro Sperimentale" di Pesaro. La drammaturgia ha preso spunto da uno scritto di un detenuto, il più giovane dei partecipanti al Laboratorio.

"Per uscire dall'invisibile", però è un libro che va "oltre". Gli autori hanno raccontato un'esperienza e, nel farlo hanno attraversato la storia recente del rapporto tra carcere e teatro, tra carcere e società civile, tra dentro e fuori.

Infatti la pubblicazione si suddivide in due capitoli, più un saggio introduttivo di Claudio Meldolesi "Scena della mente e scena dei reclusi", la postfazione di Emilio Pozzi e tre appendici:

- come la stampa ha documentato il progetto "La Comunicazione Teatrale"
- la popolazione detenuta in Italia, dati statistici;
- laboratori di teatro e musica in carcere in Italia.

Nel primo capitolo ritroviamo il progetto e la sua realizzazione, partito dall'*Antigone* e approdato al *Teatro Forum* - Teatro dell'Oppresso di Boal.

Il capitolo della narrazione, dei ricordi e delle emozioni. È la parte che lascia le tracce, i segni le metodologie di un anno di lavoro. A raccontarle sono gli operatori, gli stessi protagonisti, i docenti e allievi della Scuola Media "Galilei" entrati in contatto con l'esperienza.

Il secondo capitolo traccia, con le testimonianze di alcuni testimoni privilegiati: la responsabile dell'area pedagogica, il magistrato di sorveglianza, il direttore del carcere ed altri importanti referenti delle Istituzioni coinvolte (assessore regionale, assessore comunale, presidente della circoscrizione), l'impatto che ne è derivato.

Le testimonianze, la narrazione, il racconto, i diversi protagonisti del libro dialogano tra di loro, come del resto la comunicazione è al centro dell'esperienza del *Teatro Forum*. Ritroviamo una storia messa in scena ricca di spunti, centrata su una famiglia con gravi problemi (donna sola con tre figli, uno in carcere, pochi soldi) in cui un figlio, per aiutare tutti, intraprende la carriera criminale dello spaccio di droga.

Un susseguirsi di conflitti messi in scena, da quello della coppia (il marito ritorna dopo anni chiamato dalla ex moglie), a quello dei figli nei confronti del padre sull'abbandono (il terzo e ultimo figlio è nato da un altro uomo), a quello tra i due fratelli maggiori (per le diverse scelte di vita e la preoccupazione del più grande che anche l'altro finisca in carcere).

Un altro conflitto riguarda la cultura e le condizioni di vita della borgata romana in cui vive la famiglia e quelle del padre che vive lontano.

Seguendo l'itinerario dello spettacolo suggerito dall'insegnamento di Boal, si realizza che il lavoro teatrale in carcere deve operare una "estensione di campo" delle proprie possibilità. Si aprono nuovi spazi di ricerca rispetto ad argomenti fondamentali quali l'attore, lo spettatore, l'uso dello spazio e di molteplici linguaggi. Ma centrale è l'azione di "attori" istituzionali, privato sociale, associazionismo culturale che trasformano l'invisibile, il non conosciuto, o ciò che solitamente non si vuole vedere, nell'osservabile. Aprire il carcere all'esperienza teatrale, attiva un modello di socializzazione e relazione, che coinvolge totalmente, il dentro e fuori, trasforma due realtà di solito considerate distanti, in un sistema dialogico, strumento di cultura e formazione per tutti.

RECITO, DUNQUE SO(G)NO

Recito, dunque so(g)no
di Emilio Pozzi e Vito Minoia,
Fotografie di Maurizio Buscarino
Edizioni Nuove Catarisi,
Urbino, 2009, pag. 352



Fare il punto, o almeno avviare un bilancio provvisorio, a conclusione del primo decennio di un nuovo secolo, sul rapporto fra teatro e carcere. Questo il proposito degli autori, Emilio Pozzi e Vito Minoia, mettendo al centro della ricognizione, le informazioni e i pareri - raccolti attraverso un articolato questionario - a una trentina di operatori qualificati o di recente esperienza, che svolgono in tante Regioni italiane il loro lavoro teso a collaborare anche alla rieducazione e al reinserimento. Se questo è il fulcro del volume, le sezioni nelle quali si articola costituiscono, quasi in un gioco di dentro e fuori, con rimandi e approfondimenti a momenti concreti di storia e a personaggi (Genet, Beckett, Eduardo, Pinter), che costituiscono su altri, punti di riferimento della letteratura teatrale nel e sul carcere.

Nella premessa, intitolata “Essere per sognare, sognare per essere” i curatori, che, sulla base di una personale preparazione, da oltre vent’anni, intervengono con propri saggi specifici, hanno voluto dare anzitutto un chiarimento, sul titolo del volume e porre qualche interrogativo.

[...] quella “g” inserita quasi con violenza in mezzo alla parola “sono” sta a significare il valore di un senso doppio, condizione di realtà e di fantasia, al tempo stesso, un modo di evadere dalla triste

quotidianità. E rappresenta il filo rosso di un percorso che mentre cronisticamente raccoglie opinioni ed esperienze vissute in anni di frequentazioni delle carceri, innalzando il vessillo del teatro, al tempo stesso fornisce lo spunto per considerazioni su un mondo conosciuto male, spesso retoricamente, a volte rifiutato, altre volte volutamente ignorato. Essere e sognare, dunque. Sognare per essere. Il teatro è una piccola chiave di lettura, aiuta a decodificare sentimenti e ragioni, a rompere tabù, a mettere a nudo ipocrisie ed egoismi. La recita è una metafora, una maschera che sa diventare nuda (Pirandello docet). E si fa e si è fatto teatro in ogni luogo in cui l'essere umano perde la libertà: anche nei campi di prigionia, deposito dei vinti delle guerre, nei gulag della Siberia, nei lager nazisti. La nostra attenzione si è però principalmente concentrata sui luoghi di ordinaria carcerazione, in Italia, dove scontano condanne, i ritenuti colpevoli (ma anche gli innocenti) di reati previsti dall'attuale Codice penale.

Dalle carceri continuano ad arrivare continui allarmi. Il tam tam ricorrente dice che i detenuti sono troppi rispetto alle capienze: nell'estate 2009 erano registrate 63 mila presenze (stranieri il 37%), ventimila in più del lecito. È prevista la costruzione di 22 nuovi istituti, ma per il 2012. Ma è la strada giusta? Non occorre magari sveltire i procedimenti e rivedere le norme? [...]

Il volume si snoda in sezioni, un itinerario con diverse valenze: dall'immaginario letterario all'analisi del perché e del come si scrive in cella - tema analizzato approfonditamente da Duccio Demetrio, con integrazioni sulla scrittura teatrale, e con riflessioni di David Aguzzi, Gianni Tibaldi, Vico Faggi, e Luigi Manconi. E a seguire gli aspetti psicologici, istituzionali e di attuazione visti da docenti, magistrati, dirigenti dell'amministrazione penitenziaria e dei settori sociali di una Regione esemplare (la Toscana).

Una sezione molto variegata comprende testimonianze, quasi tutte

scritte appositamente, di personalità del Teatro (attori e registi tra i quali Judith Malina, Lella Costa, Giulia Lazzarini, Umberto Ceriani, Leo Gullotta, Fausto Russo Alesi, Moni Ovadia, Gianfranco de Bosio) sulle ‘emozioni’ collegate ai propri provvisori ‘ingressi in carcere’ e di detenuti e detenute che rivelano l’essenza del loro incontro con i valori del teatro.

Un ‘altra sezione propone tre esperienze internazionali: in USA, in Brasile e in Europa. Variazioni nelle diversità.

Il volume è dedicato a Claudio Meldolesi, con una motivazione precisa che Pozzi e Minoia raccontano nella premessa.

[...] Mentre scrivevamo queste righe, il 12 settembre, ci è arrivata la notizia che il cuore di Claudio Meldolesi aveva cessato di battere e che il suo pensiero si era brutalmente interrotto.

A giugno gli avevamo sottoposto il sommario del progetto, chiesto consigli e suggerimenti proponendogli di scrivere la prefazione. Era la persona giusta.

Nel primo saggio pubblicato nel 1996, sul primo numero di Teatri delle diversità dedicato a “Per un teatro del costringimento”, aveva cominciato con queste parole “Nella continuità delle storiche anomalie del teatro italiano, come mi è capitato di sottolineare più volte raffrontandolo ad altre realtà, un filone a sé è rappresentato dai teatri del disagio o, come emerge dalla impostazione di questa rivista, dai teatri delle diversità; nessuna arte si presta come quella rappresentativa alla riattivazione dell’individuo nelle comunità isolate dalla vita sociale”. E quindi anche il teatro nelle carceri. Avevamo compiuto insieme un giro d’orizzonte sulle attività storiche più interessanti, individuati gli operatori, esaminate le voci del questionario. Ci parlava con un filo di voce, affaticato e minato dal male incombente, ma ebbe la forza di proporsi anche per un rilettura delle risposte dei

questionari, riservandosi di scrivere una nota di commento. Non ce l'ha fatta. E noi non ci sentiamo di sostituirci a lui. Pubblicando le risposte così come sono pervenute lasciamo al lettore di esercitarsi nel confrontare opinioni, mutamenti e prospettive. Sarà interessante poi pubblicarle, in omaggio a Meldolesi. [...]

Nel momento nel quale il volume è pubblicato, dalle carceri continuano ad arrivare allarmi. Un tam tam ricorrente sulle drammatiche situazioni di forte disagio. E il problema del teatro in carcere può apparire secondario. Tuttavia le pagine di questo libro che vanno ad aggiungersi alle molte scritte 'sui luoghi senza tempo' potranno richiamare l'attenzione dei giovani sui grandi e gravi problemi della giustizia, perché non siano - come ha scritto l'ex magistrato Gherardo Colombo, 'lontano dalla nostra vita e dalle nostre coscienze'.

MARIANO DOLCI. DIALOGO SUL TRASFERIMENTO DEL BURATTINO IN EDUCAZIONE

Mariano Dolci
**Dialogo sul trasferimento
del burattino in educazione**
a cura di Vito Minoia,
Edizioni Nuove Catarsi,
Urbino, 2009, pag. 288



Da tempo i burattini, le marionette e le sagome del teatro d'ombre, tutti strumenti per rappresentazioni teatrali, non si incontrano esclusivamente nelle mani degli artisti dello spettacolo, ma anche in diversi altri contesti come le comunità infantili, le scuole, i musei, gli istituti penitenziari, i luoghi del disagio (non sempre riservati soltanto all'infanzia) o dove si svolgono diverse attività di cura.

In questi contesti, pur non escludendo a priori momenti spettacolari, ci si propone piuttosto di consegnare un linguaggio espressivo, per favorire l'espressione e la comunicazione. L'intento è dunque maggiormente rivolto a promuovere la relazione, la presa di coscienza, la costruzione o il rafforzamento dell'identità, piuttosto che alla preparazione di un prodotto da presentare all'esterno. È a questo ambito, quello delle attività non esclusivamente finalizzate alla produzione, che è rivolta la pubblicazione..

La scelta del Dialogo è riconducibile al desiderio di far emergere dallo scambio di idee, un'esperienza unica sia dal punto di vista umano che da quello della ricerca espressiva e pedagogica: quella di Mariano Dolci, che per più di trenta anni ha coordinato il Laboratorio di Teatro di Animazione *Gianni Rodari* a Reggio Emilia, dove ha collaborato alle sperimentazioni pedagogiche di Loris Malaguzzi per le scuole

Comunali dell'Infanzia e non solo.

Interlocutori privilegiati sono dunque gli educatori in generale, gli animatori nel sociale e nel disagio, chi lavora insieme a loro e quanti hanno già capito, o vorrebbero capire, le potenzialità del teatro di animazione.

Per quanto le finalità di questi operatori siano ovviamente lontane da quelle dei professionisti o dei dilettanti dello spettacolo, riteniamo indispensabile che essi abbiano una conoscenza non superficiale degli strumenti del teatro di animazione, delle loro proprietà, dei loro pregi e limiti, in modo da saperli poi riproporre con maggiore consapevolezza.

Affrontare la questione del trasferimento dei burattini dal mondo dello spettacolo, dove si trovano da secoli, all'educazione o alle attività di cura, ci pare un problema relativamente recente e complesso. Intanto, nella scuola, sarebbe necessario precisare se intendiamo rivolgerci all'utilizzo pedagogico degli spettacoli presentati dai professionisti, o invece alla consegna dei pupazzi nelle mani dei bambini e degli educatori. Da una parte c'è il problema di come valorizzare l'occasione offerta dall'evento teatrale a cui i bambini hanno assistito, e dall'altra, quello di come sostenere nell'attività quotidiana i giochi di finzione e di drammatizzazione spontanei in vista di riconsegnare ai bambini un linguaggio espressivo a loro particolarmente congeniale. Si tratta di momenti distinti con la partecipazione di professionalità diverse ma che hanno tutto l'interesse ad essere intrecciati tra di loro. Tuttavia, come vedremo, le difficoltà che si incontrano per delimitare il nostro tema non sono dovute soltanto alla grande varietà di usi possibili o ipotizzabili, e neppure a particolari difficoltà tecniche: le difficoltà principali risiedono invece in qualcosa di più profondo, di ordine culturale. Noi lo individuiamo in una conoscenza approssimativa degli strumenti, in una mancanza di teorizzazioni e di metodi realmente praticabili (se non altro per eventualmente contestarli). Ciò ostacola la formazione e la circolazione di documentazioni e la sedimenta-

zione delle conoscenze acquisite. Si ha l'impressione che ogni nuova esperienza debba sempre ricominciare dal principio.

È indispensabile innanzitutto approfondire e condividere un'immagine del burattino in quanto strumento, che sia meno superficiale di quella che ereditiamo dalla cultura comune. Si tratta di cogliere, al di là delle più diverse utilizzazioni che i burattini hanno trovato nel mondo dello spettacolo o altrove, quali siano le costanti comuni dovute alla loro caratteristica di strumenti.

Tuttavia, per tratteggiare quale possa essere l'influenza che l'animazione di un burattino esercita sull'espressione di chi lo manipola, ossia per tentare di cogliere la sua identità di strumento, non si può che prendere le mosse dalla sua funzione teatrale e dalle sue modalità di agire sulla scena.

Fin dall'inizio, è necessario collegarci con qualcosa di familiare e non possiamo ignorare quanto l'immagine che tutti abbiamo di burattino o di marionetta, sia profondamente legata alle loro rappresentazioni nelle piazze o nelle sale. È proprio dalla storia millenaria degli spettacoli, riletta con un'ottica ermeneutica, che possono evidenziarsi le potenzialità, i pregi, i limiti, le influenze che questi strumenti teatrali esercitano sui loro animatori nonché le impressioni che possono suscitare negli spettatori. È dunque dalla loro funzione teatrale e dalle loro particolari modalità di agire sulla scena, che dobbiamo prendere le mosse per eventualmente cogliere, quegli elementi suscettibili di essere poi trasferiti in altri contesti. Per ultimo, si deve pur riconoscere che su questi altri contesti "non spettacolari", non disponiamo ancora di molte documentazioni in grado di illuminare le caratteristiche degli strumenti.

Ma per quanto si approfondiscano le potenzialità dei burattini, si deve tener presente che essi restano pur sempre e soltanto degli strumenti, suscettibili di poter essere utilizzati (o distorti) nella scuola nei modi più vari e secondo le diverse concezioni politico-pedagogiche degli insegnanti. Oltre a dichiarare da parte nostra a quale imma-

gine di burattino ci riferiamo, sentiamo dunque anche l'obbligo di dichiarare, esplicitamente o meno, il ruolo che a nostro parere esso dovrebbe avere nell'educazione, quindi in definitiva l'immagine che abbiamo di bambino e di scuola.

POSTFAZIONE

DOPO DIECI ANNI, ALTRI TRAGUARDI

*di Emilio Pozzi*⁵⁹

⁵⁹ Emilio Pozzi da 25 anni insegna Storia del teatro e dello spettacolo all'Università di

Dieci anni della nostra vita, quella di Vito Minoia e mia, sono racchiusi nelle pagine che avete letto di questo volume: speranze, idee, progetti, realtà. E tutto questo è stato vissuto in appassionanti e appassionati incontri, in un piccolo borgo marchigiano, più noto per il suo olio che per ambizioni culturali e sociali, che, negli autunni inoltrati ha richiamato, puntualmente ogni anno, e talvolta vincendo miopie e sordità di chi - autorità e istituzioni - avrebbe potuto (e dovuto) dare una mano - da tante parti d'Italia e del mondo, con un tam tam spontaneo - basato sulla fiducia verso i proponenti, personalità e personaggi, operatori sconosciuti e volenterosi volontari, accomunati da un comune desiderio: chiarire a se stessi, discutendo con altri, i temi fondamentali delle diversità, stilare bilanci provvisori, individuare nuovi percorsi. I risultati di una ideale spremitura sono in queste pagine. Il frantoio dei Convegni ha selezionato centinaia di voci. La metaforica ampolla che le ha raccolte emana profumi invitanti. E lo dico da testimone, non certo da protagonista.

Per proseguire con le metafore, sale e pepe, (ma anche, in certi casi, aromatico e stimolante aceto), ce l'hanno messi i componenti del Comitato scientifico della rivista *Teatri delle diversità* - e ancora una volta vanno ricordati i nomi preziosi di Claudio Meldolesi, in primis, e di volta in volta, a seconda delle specifiche competenze, Andrea Canevaro e Guido Sala, Sisto Dalla Palma e Gianfranco De Bosio, Pier Giorgio Giacchè e Daniele Seragnoli, Luigi Squarzina e Piero Ricci, John Schranz e Gianni Tibaldi, indirizzando sulle scelte propositive. Ecco quindi che sono emersi spesso, in anticipo sull'attualità, argomenti affrontati con scrupolo scientifico ma anche con interrogativi problematici che non avevano peraltro in sé ricette riso-

Urbino "Carlo Bo" (Facoltà di Sociologia). Coordina corsi di approccio alle tecniche di giornalismo al carcere di San Vittore a Milano. Dirige la Collana *Quaderni per la memoria*. Direttore responsabile de *I Teatri delle diversità*, ha pubblicato numerosi libri tra cui *Paolo Grassi 40 anni di palcoscenico*, *Sociologia dello spettacolo teatrale* (con Bernardo Valli) e due testi di narrativa per ragazzi.

lutorie. E, leggendo i testi che sono stati proposti nel volume, è bene non trascurare le date nelle quali temi e proposte sono state suggerite. Se non è stato rilevato, forse una rilettura potrebbe essere utile.

Non presunzione questa ma ambizione di sensibilità, a merito di coloro che hanno avuto le felici intuizioni.

Nel riandare ai testi che sono stati scelti - una selezionata e ragionata antologia di quanto è stato detto a Cartoceto in dieci convegni - sono forse venute spontanee a qualcuno, come a me, due domande: quante delle proposte avanzate hanno fatto strada e quanto le istituzioni, anche a livello internazionale hanno cambiato atteggiamento, dimostrando maggiore attenzione alle problematiche e appoggiando qualche progetto?

Le risposte sono soltanto parzialmente consolanti.

Perché gli interrogativi sui diversi temi che riguardano il mondo del disagio e le possibilità di comunicarne e farne capire le urgenze non hanno trovato ancora soluzioni.

Spesso tragiche emergenze, terremoti e tsunami, e la impellente necessità di pensare ai sopravvissuti, hanno dirottato fondi, ma in altre circostanze sordità, ottusità, visioni politiche miopi ed egoismi, hanno fatto da colpevole freno a proposte e iniziative.

Due esempi, fra i molti: i tentativi di annullare i meccanismi della legge Basaglia, che aveva impostato una nuova concezione nel rapporto con il disagio mentale - e in questo caso sono illuminanti le riflessioni di Gianni Tibaldi e la preziosa testimonianza di Giuliano Scabia - e l'approccio al problema del reinserimento dei detenuti nella vita sociale dimenticando le idee di Mario Gozzini, e orientandosi soltanto a costruire nuove carceri, per cui ne trarranno profitto esclusivamente gli imprenditori edili.

“Le culture delle Comunità non hanno più il senso dell’universale” ha amaramente constatato Sisto Dalla Palma.

Non vorremmo dover condividere, anche se inoppugnabile, questo pensiero. In questo cerchiamo forza e speranza, in altre pagine propo-

sitive del volume, quelle in cui poesia e teatro elevano gli orizzonti, offrendo suggestioni e punti di riferimento concreti. Il panorama è ampio, come avranno notato i lettori. E da qui si riparte, con idee che non invecchiano e con progetti nuovi. Le esperienze accumulate negli anni, le testimonianze portate ai Convegni e che, purtroppo non hanno potuto trovare nelle pagine del volume, ma che non per questo saranno dimenticate, fanno da sprone e da pimento al nostro lavoro e a quello di tutti coloro che cisono stati, e ci sono vicini.

E la fiducia di Raffaele Bucciarelli, il Presidente del Consiglio regionale delle Marche, che ha sostenuto questa iniziativa editoriale, ci conforta. Le parole scritte nella presentazione, che riecheggiano, nella sostanza, quanto ebbe a dire con grande onestà intellettuale-emozionando gli ascoltatori, aprendo il Decimo Convegno, non sono convenzionali. Le parole sono pietre, disse lo scrittore Carlo Levi, autore di *Cristo si è fermato a Eboli*, ricordiamolo. E, in questo caso sono pietre che aiutano a costruire. Noi siamo pronti a fornire il cemento della solidarietà.

APPENDICE 1

I Luoghi del Convegno

Convento di Santa Maria del Soccorso

Teatro del Trionfo

La Villa del Balì

CONVENTO DI SANTA MARIA DEL SOCCORSO



Sorge immediatamente fuori dal centro storico, immerso nel verde del monte Partemio. La fondazione da parte dei Padri Agostiniani risale al 1500. Dell'antica costruzione restano solo una parte della torre campanaria, una sala del convento e parte della muratura della chiesa. Il complesso attuale fu costruito nel 1782 su progetto dell'architetto Francesco Maria Ciaraffoni, allievo del Vanvitelli. Di grande suggestione sono le volte a crociera in laterizio e le grandi arcate a tutto sesto del chiostro attorno al quale si distribuiscono gli spazi del convento. Nel convento sono conservate diverse tele di pregio fra le quali una Concezione del pittore cinquecentesco Bartolomeo Moranti e una Flagellazione attribuita a Pompeo.

La chiesa, di chiara matrice neoclassica, è a pianta centrale coperta a cupola. Gli altari sono stati realizzati nel 1782 dal marmista-scalpellino Benedetto Rondoloni di Sant'Ippolito. Fra le opere di pittura da ricordare le tre pale d'altare settecentesche del pesarese Pietro Tedeschi. Nella cappella annessa alla chiesa (a destra dell'altare maggiore) è conservata la tela raffigurante la Madonna del Soccorso, dipinta da autore ignoto nei primi anni del XVI secolo.

Nel corridoio di accesso tra il chiostro e la chiesa è visibile il cinquecentesco affresco della Madonna del Latte.

Nel convento vive ancora oggi una piccola comunità di frati agostiniani fra i quali, fino alla sua scomparsa nel 2006, anche il Padre-sculptore Stefano Pigni le cui sculture sono sparse in più punti del paese.

TEATRO DEL TRIONFO DI CARTOCETO



Denominazione: Teatro del Trionfo; indirizzo: Piazza Marconi; periodo di costruzione: 1801; progettista: ignoto; decoratori e scenografi: ignoti; restauri: dopo il 1850 (rinnovo sipario a cura di Romolo Liverani e rinnovo dotazione scenica a cura di Giulio Marvardi); periodo di inattività: 1948-2010; condizioni attuali: in attesa di completamento del restauro; tipologia: sala con tre ordini di palchi; capienza: 200 circa.

Il primo teatro cartocetano sorse sul luogo di quello attuale, “a opera di particolari”, fra il 1725 e il 1730, quando era Governatore di Fano (città del cui contado faceva parte Cartoceto) Mons. Luca Tempi. Fu utilizzato allo scopo uno stanzone che serviva da deposito per le olive, posto al piano superiore del sottostante mulino.

Per un settantennio vi furono rappresentate opere in musica e soprattutto commedie durante il carnevale, con l’obbligo di “tenere in ordine un mastello con acqua” contro i pericoli d’incendio.

Così come appare oggi, in condizioni di inagibilità e avanzato degrado, fu ricostruito nel 1801, ma non si conosce il nome di chi ne fornì il disegno. All’esterno l’ingresso presenta un portale in cotto sagomato con lunetta in ferro battuto, affiancato da due finestrotti circolari; tutto il resto, a mattone nudo, privo di qualsiasi elemento decorativo.

All’interno, salendo una scala, si raggiunge la piccola sala che dispone di tre ordini di palchi (37 in totale di cui 11 al primo ordine e 13 al secondo e terzo) le cui pareti divisorie e solai sono stati rimossi in attesa di poter procedere al restauro dell’intera struttura

I parapetti, leggermente aggettanti rispetto ai pilastri divisorii,

sono a fascia, decorati con riquadri dipinti, aventi al centro semplici ornamentazioni a nastri e volute così come il soffitto; la pianta a ferro di cavallo, delimitata ai lati del boccascena da due larghe fasce verticali con finte scanalature dipinte.

Più che adeguate alle raccolte dimensioni della sala sono quelle del palcoscenico che dispone ancora del corredo scenico dipinto dal senigalliese Giulio Marvardi nella seconda metà del secolo scorso.

Contemporaneo o anteriore di qualche anno dovrebbe essere il bel sipario in cui lo scenografo faentino Romolo Liverani ha effigiato un suggestivo paesaggio agreste, allietato su un lato da un tempietto classico con pronao tetrastilo corinzio abbellito da statue e sullo sfondo da una parziale veduta di Cartoceto.

LA VILLA DEL BALÌ



La Villa del Balì sorge sul colle di San Martino, sulla riva sinistra del fiume Metauro, nel comune di Saltara, a circa 15 Km da Fano. L'edificio attualmente ospita il Science Museum

ed un un Planetario. La Villa fu costruita nel sec. XVI, attorno a una Cappella dedicata a S. Martino, esistente prima dell'anno mille. In epoca romana, la zona boschiva del Colle era consacrata a Marte.

Tra il 1165 e il 1314 la cappella fu forse una Commenda Templare. Nel 1399 divenne proprietà dei Conti Negusanti di Fano e lo rimase fino al 1677. Il Vescovo Vincenzo Negusanti costruì la Villa, trasformandola in osservatorio astronomico e come tale la utilizzò fino alla sua morte, avvenuta nel 1573 a S. Martino. Vincenzo, vescovo d'Arbe in Dalmazia, fu decano al Concilio di Trento, ordinò sacerdoti S. Ignazio Di Loyola - il fondatore della Compagnia di Gesù - e S. Francesco Saverio. Uomo eclettico e coltissimo, fu studioso di astronomia e astrologia. Il nipote Pietro Negusanti fu membro dell'Accademia degli Scomposti. Gli ultimi Negusanti ad ereditare la Villa furono i figli di Pietro, Carlo Andrea e Adriano jr. Carlo Andrea fu ingegnere militare e Adriano jr. fu matematico, esoterista, alchimista, astronomo e astrologo di fama europea. Morì a Parigi nel 1685. I due fratelli vendettero la Villa ai Conti Marcolini nel 1677. Il Conte Antonio Marcolini, che l'acquistò, era Balì o Balivo - un alto grado del Sacro Ordine dei Cavalieri di S. Stefano Papa e Martire. Il titolo di Balì si trasmette per eredità al maschio primogenito. Dal tardo Seicento la Villa di S. Martino divenne la Villa del Balì e tale rimase anche quando, nel 1839, passò a Massimiliano di Leuchtenberg e poi, nel 1852, ai Gesuiti.

La storia della Villa si riannoda quindi con S. Ignazio di Loyola

e con il Vescovo Vincenzo Negusanti. Nel 1899 il Ministro Guido Baccelli scelse di tenere la prima festa nazionale degli alberi nel viridario della Villa del Balì. A seguito del Decreto Valerio gli enti religiosi vennero soppressi e il patrimonio di Saltara passò al Collegio Convitto Nolfi, soppresso a sua volta nel 1944, quando la Villa del Balì divenne proprietà del Comune di Fano. Attualmente essa è concessa in comodato trentennale al Comune di Saltara.

APPENDICE 2

Teatro Forum

Un esperimento negli istituti penitenziari marchigiani

Pubblichiamo alcuni scatti selezionati dalla mostra organizzata in occasione del Decimo Convegno di Cartoceto (24 e 25 ottobre 2009), una pagina del fotografo Franco Deriu ed un resoconto diaristico di Roberto Mazzini sulle intensissime giornate vissute da attori e spett-attori nel febbraio 2007 nelle Case Circondariali di Pesaro e Ancona, nella Casa di Reclusione di Fossombrone, al Teatro "Battelli" di Macerata Feltria.

SCENA IN SCENA

di Franco Deriu⁶⁰

Molte volte ci si chiede, cos'è che può spingere un fotografo a fissare un "evento". Forse perché tutto è condizionato da un tempo che scorre e diventa solo ricordo. Ma la nostra necessità di verità delle cose, va oltre.

Nei miei vari lavori di reportage ho sempre cercato di interpretare la fotografia come evidenza documentaria ed essenzialità della comunicazione.

Grazie al Teatro Aenigma ho effettuato il mio primo reportage all'interno di un carcere. Tantissime giornate di prove e cinque di spettacolo, quattro in alcuni penitenziari delle Marche e un'ultima conclusiva nel teatro di Macerata Feltria, aperta al pubblico.

Dopo una prima lettura della costruzione drammaturgica, ho cercato di visualizzare mentalmente i personaggi all'interno della scena e i loro movimenti. Prima delle prove predispongo che gli scatti che andrò a fare possano documentare l'interno della scena. Inizio a montare il corpo macchina.

Osservo attentamente tutto lo spettacolo, inizio il mio lavoro. Ci troviamo di fronte ad uno spettacolo che, non prevedendo né scenografia né costumi di scena, punta sulla comunicazione essenziale degli interpreti. Devo comprendere le caratteristiche dei personaggi immortalandoli in una sequenza di scatti.

È enormemente difficoltoso contenere cinque giornate di repliche in trenta scatti fotografici, cercare di collocarsi nell'azione, cogliere tutti quegli elementi che diventano essenziali e comunicativi.

Nelle sequenze di immagini è determinante l'inquadratura per ottenere un coinvolgimento emotivo dell'osservatore. Punto soprattutto a cogliere la scena dall'interno, facendo sì che tutti ne diventino

60 Fotografo

A PESARO, ANCONA, FOSSOMBRONE, MACERATA FELTRIA ESPERIMENTI NEL NOME DI AUGUSTO BOAL CON IL TEATRO AENIGMA

di Roberto Mazzini⁶¹

IL PROGETTO

Gli spettacoli sono stati realizzati alla fine di un laboratorio teatrale svolto nella Casa Mandamentale di Macerata Feltria e nella Casa Circondariale Villa Fastiggi a Pesaro con un gruppo misto di attori detenuti e attori professionisti. Il laboratorio è stato condotto nel periodo ottobre 2006-febbraio 2007 e segue vari progetti svolti negli anni precedenti. Nella parte conclusiva dell'esperienza è stato coinvolto Roberto Mazzini dell'Associazione Giolli-Centro Ricerche su Teatro dell'Oppresso e Coscientizzazione per condurre 5 incontri di Teatro-Forum negli Istituti di Ancona, Fossombrone, Pesaro e nel Teatro "Battelli" di Macerata Feltria dal 12 al 16 febbraio 2007. In scena un gruppo misto di attori professionisti e attori detenuti composto da Enzo Cappelli, Romina Mascioli, Ciro Onofri, Francesca Pioggia, Paolo Polverini, Giuseppe Schettin. Elaborazione drammaturgica e regia di Vito Minoia, conduzione dei Forum di Roberto Mazzini.

IL METODO

Il creatore è il regista e drammaturgo brasiliano Augusto Boal che ha elaborato questo metodo a partire dalle sfide che la società brasiliana (e poi quella occidentale) ha posto al suo desiderio di usare il teatro a fini di miglioramento della vita sociale.

Un metodo quindi che utilizza il teatro a fini politici, sociali, educativi e terapeutici, sfruttando quello che per Boal è l'essenza del teatro, la capacità umana di "vedersi in azione" di osservarsi da fuori

61 Regista, coordinatore della Cooperativa Giolli per lo sviluppo del Teatro dell'Oppresso

per ipotizzare possibili cambiamenti.

Dentro un approccio generale metodologico basato su questa idea chiave, sul concetto di personalità come espressione delle potenzialità multiple della “persona”, di personaggio come espressione di una parte potenziale della “persona”, di “maschera sociale” come manifestazione dei condizionamenti sociali a cui siamo sottoposti, Boal ha elaborato svariate tecniche di analisi e trasformazione, chiamate *Teatro-Immagine*, *Teatro-Forum*, *Teatro-Invisibile*, *Flic-dans-la-tête* ecc. tutte basate su un rapporto dialogico col pubblico, sul rendere lo spettatore protagonista dell’azione drammatica come presupposto per essere protagonista della propria vita.

Il TdO, sulla scia del pensiero pedagogico di Paulo Freire, mira a coscientizzare, ovvero a stimolare la presa di coscienza critica della persona, nella comunione con gli altri suoi simili, per passare da un ruolo passivo, che si fa determinare dal contesto e dagli eventi, a un ruolo attivo, umanizzante e trasformatore.

Nel progetto di cui si parla la tecnica utilizzata per interagire coi diversi pubblici è stata il Teatro-Forum.

Questa tecnica prevede che dopo una prima presentazione della storia a un pubblico, questi intervenga per modificare la scena quando viene ripresentata per la seconda volta. Tecnicamente ogni spett-attore (come lo chiama Boal) può dire stop e portare in scena la sua idea di cambiamento sostituendosi a uno dei personaggi, quello che secondo lui subisce un’ingiustizia, una situazione spiacevole, un’oppressione.

Ogni idea del pubblico viene sperimentata e un personaggio esterno alla scena, chiamato Jolly, conduce il dibattito e gli interventi, cercando di approfondire la situazione, mostrando le conseguenze delle azioni e i risultati, senza giudicare ma lasciando che sia il pubblico a riflettere liberamente.

LA TRAMA

Il protagonista della storia è un detenuto, Danilo, che viene liberato

proprio nel giorno stesso in cui inizia la scena, grazie all'indulto. Per fare una sorpresa a casa non avvisa e si presenta direttamente alla moglie che lo accoglie sorpresa e un po' freddamente.

Il Protagonista rimane ferito da questo atteggiamento, ma non protesta, dice di capire la situazione e che cercherà di fare del suo meglio per riprendere la vita di prima. La moglie gli rinfaccia il suo uso della cocaina, le menzogne, i soldi che sparivano e poi i 6 anni di carcere durante i quali lei ha dovuto fare due lavori per sopravvivere e da poco anche la figlia 17 enne ha dovuto unire alla scuola un lavoro in pizzeria per aiutare la famiglia.

Pone al marito un *aut aut*: «O trovi lavoro in due settimane e cambi vita oppure...».

All'arrivo della figlia si ripete la situazione di imbarazzo e freddezza, con Danilo che non sa bene come fare e la figlia che si apparta.

Arriva poi l'Assistente sociale del Comune che prospetta a Danilo la difficoltà di trovare lavoro: «Le cooperative sociali sono piene, i privati non hanno fiducia nei detenuti, del resto dopo i titoli di cronaca su persone messe in libertà che delinquono...»

In un breve colloquio la figlia rinfaccia al padre la vergogna che ha dovuto provare per anni perché tutti in paese sapevano del carcere.

Danilo esce e decide di provare a chiedere al suo ex datore di lavoro, come suggerito dalla moglie.

A malincuore si presenta e riceve belle parole, ma gli viene fatto capire che non c'è posto per lui, che ha scalfito l'immagine positiva dell'azienda e quindi non deve aspettarsi molto.

Si ritrova infine al bar dove incontra un amico che cerca di aiutarlo, essendo in contatto con varie persone che lavorano. Al bar di Max, dove bevono qualcosa, Danilo subisce un'ulteriore umiliazione. Max non gli stringe la mano e insiste con il suo amico perché lo porti via. Di fronte alle proteste di Danilo dice che ha i suoi problemi e un'immagine da difendere, Danilo si altera.

Il colloquio finale è con l'amico che comincia a ricredersi, vista

la reazione di Danilo alle prime difficoltà e lo lascia promettendo di fare qualcosa.

Danilo, solo e amareggiato, si rivolge al buon Dio riepilogando la giornata e chiedendosi se non gli resta altro che tornare a delinquere!

NEL PRIMO ISTITUTO

Ci troviamo prima col gruppo degli attori, riepiloghiamo la scena, commentiamo alcuni punti, proviamo ancora una volta alcuni possibili interventi del pubblico per imparare a reagire creativamente.

Dopo le prove accogliamo i detenuti.

Arrivano una ventina di persone, tra cui 3 donne e il resto maschi della sezione speciale.

Vito Minoia presenta lo spettacolo e io prendo la conduzione subito dopo spiegando chi è Boal e come funzionerà lo spettacolo

Presentiamo poi la storia.

Il pubblico resta silenzioso e attento per tutti i 35 minuti.

Alla fine applaude e io riprendo come Jolly il mio lavoro, interrogandoli.

All'inizio c'è molto silenzio e fatica a parlare.

Una ragazza rompe il ghiaccio e alla mia domanda su come reagisce la gente fuori dal carcere verso gli ex-detenuti risponde che c'è diffidenza. Un altro aggiunge «Ti vedono male» oppure «Dipende da persona a persona e anche se sei ricco o povero».

In generale concordano sul fatto che la diffidenza è meritata.

Inizia il Forum vero e proprio: la scena ricomincia da capo e il pubblico interviene su mia sollecitazione in 5 occasioni:

un paio di persone sono colpite dalla freddezza dell'accoglienza della moglie e provano a stimolarla sostituendosi al Protagonista e chiedendo un abbraccio, un'apertura. Uno chiede a parole ma senza

aprirsi per primo, il secondo invece si propone in modo più aperto, anche scherzoso. Nessuno dei due incontra però una reazione positiva della moglie.

una persona interviene nel colloquio di lavoro e chiede di essere preso in prova, prima dell'assunzione, ma il Direttore della ditta è irremovibile. La sua richiesta del resto non era molto convincente.

una ragazza interviene sempre nel colloquio di lavoro e insiste sul fatto che non ha fatto nulla di male mentre lavorava in azienda. Più che questo spunto sembra smuovere qualcosa il fatto che sia una donna a chiedere, ma alla fine si arrabbia e il risultato è identico, viene allontanata.

l'ultimo intervento è nella scena del bar; anticipando il barista Max, lo spettatore nei panni di Danilo va direttamente da lui, si pone come vecchio amico e riesce ad ammorbidirlo, anche se Max gli chiede di andarsene, più gentilmente.

COSA È SUCCESSO?

Il pubblico ha provato a cambiare in meglio le diverse situazioni e si è scontrato con le contro mosse degli attori. Ha visto cosa succede variando comportamento; ci sono stati alcuni spiragli anche se piccoli, ma nella sostanza la realtà non è cambiata.

Questa esplorazione è servita anche per misurarsi con situazioni possibili reali a cui gli ex-detenuti potrebbero andare incontro; è servito a far vivere le emozioni di queste situazioni, a gestire la propria frustrazione in senso creativo e costruttivo, a provare ad agire.

Oltre agli interventi agiti c'è stata anche una discussione che ha coinvolto una parte del pubblico, lo scambio quindi di idee diverse, il tentativo di analisi dei vari personaggi e delle dinamiche tra loro.

Vedendo da fuori propri compagni agire lo spettatore seduto ha potuto vedersi dal di fuori, vedere i limiti di sé e della situazione e vedere varie opzioni di comportamento.

Non c'è stato un lieto fine, ma non è questo l'obiettivo del TdO,

piuttosto è quello di misurarsi con una situazione reale nella semi-realtà del teatro, per sviluppare capacità sociali, relazionali e comunicative, per diventare protagonista e tentare dei cambiamenti.

NEL SECONDO ISTITUTO

Alle 13. 30 arriva il pubblico di detenuti, circa una trentina, tra cui molti stranieri.

Dopo la solita doppia introduzione mia e del regista, il pubblico assiste con attenzione allo spettacolo.

Il Jolly riprende la parola e chiede commenti alla scena.

C'è molta animazione e voglia di dire.

Senza grosse riflessioni partono i primi interventi che saranno ben 10, su tutte le scene rappresentate.

La scena familiare attira molti con richieste di abbraccio dalla moglie, un rapporto più caldo e meno distante. Come il giorno prima si provano una modalità fredda verbale e una scherzosa e calorosa. Nessuna ottiene un grande effetto.

Un padre prende le mani alla figlia e cerca di coinvolgerla di più.

All'improvviso partono due sostituzioni anomale:

un giovane arabo sostituisce la madre e le fa svolgere un ruolo di mediatrice tra padre e figlia, cercando di avvicinarli

un secondo giovane africano sostituisce la figlia e abbraccia il padre.

Pur apprezzando gli interventi, sottolineo col pubblico che queste sostituzioni migliorano la situazione del padre, la sua accoglienza, ma che la nostra storia prevede invece una madre e una figlia diverse e gli proponiamo di esplorare cosa può fare il padre in questo contesto.

Da notare che forse non a caso queste culture straniere sono molto stimolate dal contesto familiare e richiedono un clima familiare diverso, più caldo.

Continuano gli interventi sulla scena con l'Assistente sociale.

Ambedue chiedono che il colloquio sia spostato fuori casa, dicendo che così possono parlare più liberamente. Forse c'è anche una certa vergogna come capo famiglia di farsi vedere in difficoltà in casa, con un ruolo quasi di bisognoso.

Nel colloquio in ufficio (che uno dei due dice che farebbe prima di andare a casa, per portare una buona notizia) ambedue ricalcano il nostro modello e l'attore-assistente sociale replica come sempre che ha le mani legate. Uno dei due comunque cerca di far leva di più sulla necessità non solo personale ma di tutta una famiglia, per commuoverlo.

Si prosegue col direttore di fabbrica: un africano accetta di lavorare in nero, o senza paga, a pulire i gabinetti, qualsiasi condizione pur di avere una possibilità di lavoro.

Viene criticato dal pubblico.

Un secondo intervenuto (sempre africano) protesta vivacemente col Direttore dicendogli che in azienda non ha mai fatto nulla di male e se ne va arrabbiato rifiutando la proposta.

Emergono quindi due modalità opposte di gestione del problema: accettazione di ogni condizione e protesta della propria dignità.

Nella scena finale del bar lo spett-attore che ha sostituito il Protagonista arriva a insultare il barista dandogli del razzista e andandosene poi dal bar.

Il pubblico accoglie con applausi questa sorta di sfogo, senza interrogarsi sulle conseguenze.

NEL TERZO ISTITUTO

All'ora stabilita entrano circa 30 detenuti maschi della sezione ad Alta Sicurezza.

Sono presenti anche due educatori e il cappellano, oltre che a numerosi agenti.

Dopo l'introduzione doppia solita si svolge la storia con una maggior scioltezza rispetto alle prime volte. Ormai probabilmente gli attori sono più in sintonia tra loro e con la trama e si permettono di aggiungere delle battute.

Durante la rappresentazione c'è attenzione, ma anche parecchie risa e temo che si tratti di un atteggiamento superficiale verso la storia. In realtà il significato si svela nel primo dibattito.

Alle prime domande che faccio come Jolly emerge una netta incredulità sulla storia (creata invece su brani di storie vere raccontate nel laboratorio di preparazione).

Anzitutto pare strano che una moglie ti accolga con freddezza, alcuni dicono che o la moglie ti ha mollato per un altro oppure ti accoglie bene.

Poi pare strano ad altri che il barista mandi via un cliente, visto che l'unico interesse sono i soldi.

Altri dicono che un lavoro lo trovi, non è un problema. Chiedo provocatoriamente se intendono anche un lavoro nero, rispondono ridendo...

L'importante dice un altro è che tu sia convinto di cambiare strada, poi il lavoro è secondario.

«All'inizio sei pieno di buoni propositi, poi dipende... il primo giorno è facile fare il buono e bravo...»

Per una persona una moglie che dà un *aut aut* così e resta fredda lo spingerebbe a rubare ancora.

Un altro dice che prima devi goderti la libertà ritrovata, anche in famiglia e poi cercare lavoro.

Tendono a parlare e riflettere molto ma a un certo punto li invito a provare a cambiare la nostra storia, anche se la ritengono irreali.

Iniziamo dalla prima scena e subito chiedono uno stop perché scontenti di come la moglie accoglie l'ex detenuto.

Interviene un primo detenuto (A.), molto accalorato, che con toni bassi e caldi, ma sinceri, cerca di entrare in contatto con la moglie.

L'attrice reagisce al cambiamento con una maggiore attenzione, si crea un momento quasi lirico con A. che narra delle notti insonni in cella e dei pensieri che si rincorrono, la famiglia, gli sbagli fatti, i rimorsi... e davanti solo un muro, nessuno con cui parlare.

Gli applausi sono generali.

Ma sale un secondo detenuto (G.) che non condivideva già dall'inizio il tono dimesso con cui il nostro protagonista entra in casa. E ancora una volta, come negli altri due carceri, prova a entrare brillante, sicuro, scherzoso. La moglie invece si irrigidisce. Lui continua fino a che non si arriva a un rifiuto da parte di moglie e figlia.

Lo invito a riflettere su questa modalità e a confrontare i due vissuti, quello di un uomo che riacquista la libertà e quello di due donne che si sono disabitate alla sua presenza e ne provano rabbia e vergogna. Ammette che vivono in due mondi diversi.

La platea sembra non gradire questo intervento e si propone un terzo sul rapporto con la figlia.

Così sale P., annuncia che sente molto la gravità della situazione; è dimesso e ascolta molto, senza difendersi, ma provando a dialogare.

Non riesce a cambiare molto esteriormente, ma l'attrice figlia dichiara che ha provato un'apertura e che nel tempo potrà riacquistare fiducia.

Si apre un lungo dibattito su qual è il vero problema del reinserimento.

«Qui si è visto due modalità diverse proprio, tra quello che dentro ha maturato e riflettuto sulla sua vita e si pone in modo calmo e quello che non ha fatto questo passaggio e torna fuori come se niente fosse...»

Per alcuni il nodo è a monte della nostra scena; il punto è che il detenuto e le famiglie sono lasciate sole al momento del reincontro.

E siccome per loro accade dopo molti anni di detenzione, c'è una disabitudine reciproca.

«Nei colloqui per esempio non ti puoi toccare. Allora quando torni a casa devi reimparare una confidenza fisica con la moglie o i parenti. Ci si disabituava. Così come devi reimparare a mangiare nei piatti veri invece che di plastica... c'è tutto un mondo del carcere, fatto di diversa fisicità, che ti ostacola. Nessuno ti aiuta in questa fase».

Per un altro ci vorrebbe una preparazione all'uscita, da parte degli assistenti sociali ed educatori.

Altri parlano di una rete sociale di appoggio per quando esci che manca.

Proviamo allora a mettere in scena qualcosa che richiami queste analisi.

Inventiamo quindi un colloquio tra un educatore del carcere e un detenuto, prima della libertà.

C. interviene come detenuto e prova a chiedere un sostegno, ma il nostro attore dice di non avere molte opportunità da offrirgli.

Interpello i veri educatori presenti in sala e concordano su questo aggiungendo che manca spesso una rete di solidarietà esterna al carcere che accolga gli ex detenuti.

Altri detenuti dicono che gli educatori non hanno tempo.

Concludiamo lo spettacolo con alcuni commenti degli attori e poi informalmente alcuni detenuti ci avvicinano per complimentarsi, per chiedere se queste attività veramente educative verranno riproposte.

NEL TEATRO "BATTELLI" DI MACERATA FELTRIA

Pubblico numeroso, circa 70 presenze, in gran parte giovanile ed estraneo al pianeta carcere. Presenti il Sindaco e un Deputato locale.

Nell'introduzione chiedo come pensano che la società reagisca di fronte a un ex detenuto. Si commenta: con paura, diffidenza, emarginazione...

Si presenta la scena.

Siamo in un teatro vero e proprio e quindi possiamo usare le luci e le strutture teatrali. Questo ha imposto anche una maggiore attenzione degli attori ad aspetti tecnici come la voce, la posizione per restare illuminati, il posizionamento degli oggetti.

La scena si snoda come nelle altre occasioni, senza intoppi ed anzi arricchita in alcuni punti da battute estemporanee.

Le luci aiutano a creare delle atmosfere differenti e concentrano l'attenzione su aspetti specifici della trama.

Le prime impressioni sono di credibilità della storia presentata, anche se pochi hanno conoscenza diretta. Colpisce l'atteggiamento ancora una volta della moglie, definita fredda da alcuni. Altri invece difendono la sua posizione.

Chiedo chi può fare qualcosa di fronte a questi problemi:

lo Stato, il Governo, dovrebbero dare reali opportunità di reinserimento i Servizi sociali, aiutando il detenuto le cooperative sociali la moglie, accogliendolo gli amici veri, non quello della scena, ma un vero amico può dare un grande sostegno.

Dopo alcuni commenti sulla moglie seguiti però dal rifiuto di intervenire, che accetto come sempre, un ragazzo rompe il ghiaccio, si sostituisce al Protagonista dicendo che ambedue i partner in realtà chiedono delle cose all'altro e nessuno offre.

Prova quindi a offrire e ascoltare, chiedere alla moglie come si è sentita, le parla con voce sommessa.

Il pubblico lo applaude.

A quel punto una donna sostituisce la moglie dicendo che a un uomo che torna dopo 6 anni di galera bisogna dare un abbraccio.

Quando è sul palco, lo accoglie già alla porta con entusiasmo e dopo i primi dialoghi, dicendo «Ma sei proprio tu, ti riconosco!» lo

abbraccia con forza.

Interrogato da me però, l'attore riconosce che l'abbraccio gli ha dato gioia, ma dandogli troppa sicurezza potrebbe spingerlo a tornare alla vecchia vita.

Il pubblico riceve questa informazione e discute per un po', quindi un educatore calca la scena sostituendosi all'assistente sociale a colloquio in casa col Protagonista.

Parte dicendoci che quella famiglia ha dei problemi e serve un mediatore, poi sul palco, quando riunisce marito e moglie e chiede come è stato il ritorno, trova un muro, ambedue rispondono brevemente bene, lui si sente spiazzato.

Lo interrompo e chiedo cosa sta succedendo e cosa altro fare.

Lui riprende spostando il discorso sul lavoro. Il Protagonista Danilo dice che cerca qualsiasi lavoro e lui di rimando:

«Non va bene, devi dirmi il lavoro che ti piacerebbe fare»

«Carpentiere».

«Allora ti prometto che sentirò tre ditte di carpentieri in settimana e poi ti faccio sapere».

Commenta dicendo che un lavoro qualsiasi non funziona per il reinserimento, ci vuole un lavoro che piace.

Si dice spiazzato dalla chiusura della famiglia, in cui forse andava convinto di poter fare il mediatore e afferma che però può capitare.

Si discute ancora dei pro e contro, emergono varie idee sul fatto che la moglie deve dare un aiuto e non lo fa con il distacco e la freddezza, ma nel contempo dovrebbe dare dei tempi, non rigidi, per trovare lavoro e cambiare vita.

Deve dare fiducia, ma per alcuni mirata.

Una ragazza straniera si propone per sostituire la moglie e prova appunto ad essere esigente ma senza dare *aut aut* rigidi.

Siamo alle 22. 25 e dobbiamo chiudere per rientrare in tempo in carcere (l'autorizzazione del Magistrato per gli attori-detenuti è valida fino a mezzanotte e il Teatro dista circa un'ora dall'Istituto).

Invito gli attori come di consueto a dire la loro dal punto di vista del personaggio, ma essendo la fine dell'esperienza, lascio libertà di commentare quello che vogliono.

Due detenuti prendono la parola per sottolineare la positività dell'esperienza.

Vito Minoia conclude ricordando che Boal ha avviato anche esperienze di Teatro-Legislativo nel suo Paese che forse sarebbero utili anche in Italia su questo tema.

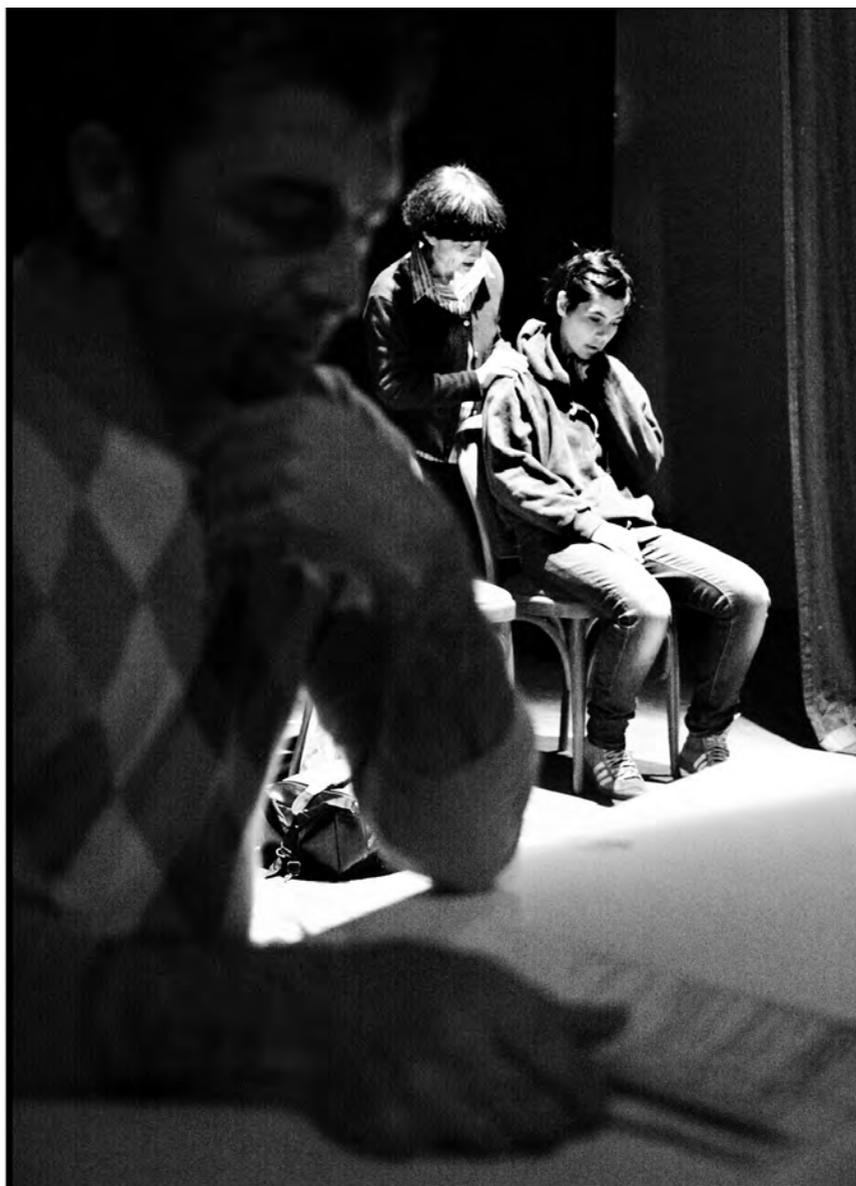
FOTOGRAFIE DI FRANCO DERIU



Teatro Forum.
Intevengono gli spettatori presenti nel Teatro Battelli di Macerata Feltria.



Teatro Forum.
Dialogo tra attori, regista e Giolly prima dell' incontro con gli spettatori nella Casa di Reclusione di Fossombrone.



Teatro Forum.

*Un momento della drammatizzazione:
il protagonista è appena tornato a casa dopo l'indulto
ed è accolto freddamente da moglie e figlia.*



Teatro Forum.
L'incontro con l'ex datore di lavoro.



Teatro Forum

In alto: Dialogo tra regista e attori.

In basso: l'imbarazzo del protagonista che tornato a casa non si sente a suo agio.





Teatro Forum

*In alto: il Jolly invita uno spettatore ad entrare in scena.
In basso: Dialogo con gli spettatori nella Casa Circondariale di Pesaro.*





Teatro Forum.

L'assistente sociale incontra
il protagonista a casa, ma non ha
gli strumenti per aiutarlo.

QUADERNI
DEL CONSIGLIO
REGIONALE
DELLE MARCHE

ANNO XV - N. 97 - giugno 2010
Periodico mensile
Reg. Trib. Ancona n. 18/96 del 28/5/1996
Spedizione in abb. post. 70%
Div. Corr. D.C.I. Ancona

ISSN 1721-5269

Direttore *Vittoriano Solazzi*

Comitato di direzione *Giacomo Bugaro, Paola Giorgi,
Moreno Pieroni, Franca Romagnoli*

Direttore responsabile *Carlo Emanuele Bugatti*

Redazione *Via Oberdan, 1 Ancona Tel. 071/2298295*

Stampa *Centro Stampa digitale dell'Assemblea legislativa
delle Marche, Ancona*

In copertina: Teatro del Trionfo di Cartoceto,
foto di Franco Deriu[©]

97