

Sfide artistiche: riferimenti storici e conquiste di conoscenza

Claudio Meldolesi *

Evidentemente il tema che abbiamo concordato è assai ampio e quindi cercherò di fare degli assaggi, di spigolare, come si diceva una volta, all'interno di questo grande campo delle sfide artistiche della mente. Consentitemi di darvi qualche richiamo su cui ho cercato di fare una elaborazione originale, perché istituisce il problema a partire da fattori storici. Il primo dei fattori storici che emerge dall'accertabilità degli eventi e delle costruzioni umane legate al teatro è quello dell'edificio greco stesso, a mio parere, in quanto il teatro dei greci è già nella parola stessa significativo dell'atto del vedere. Vedere l'invisibile, creare rapporto tra la vita, l'esperienza di vita comune (naturalmente quando si parla della polis, si parla di una polis senza gli schiavi). Ma la vita dei cittadini, l'edificio che riunisce i cittadini ha la stessa struttura, a mio parere, del cervello nella scatola cranica. La cavea costituisce l'elemento del disegno che la scatola cranica dà al cervello stesso e l'alimentazione delle funzioni cerebrali coincide con la scena. Insomma una scena che si apre sulle possibilità della conoscenza e della vita, quindi il cervello come luogo dell'incontro con l'umano e il divino. Io sono convinto che questa condizione originaria del teatro occidentale, ha una storia. Una storia che vi richiamerò per brevi squarci, non essendoci il tempo di fare una disamina adeguata. Non a caso si perde questa dimensione con il teatro latino, che pure conserva la cavea, ma conferisce questa struttura imperiale in fondo al disegno greco ma la si recupera nella situazione successiva, nella confusione dell'identità teatrale a più riprese. Il conflitto già istituito dai padri della Chiesa nei confronti del teatro, è un conflitto che riguarda la legittimità del rappresentare la vita, cioè del fare del teatro una mente, una memoria dell'esperienza di vita; in quanto l'artista teatrale non passa attraverso il giudizio delle cose, la prefigurazione del comportamento che la Chiesa presuppone. Da qui inizia una persecuzione degli attori, che evidentemente non ha caratteri estremi come quella nei confronti dei non cristiani, ma che ha delle punte di pesantissima persecuzione, laddove il teatro si organizza di nuovo, cioè l'organizzazione del teatro è l'elemento scandaloso, perché istituisce mondo, esteriore ed interiore e l'interiorità crea scandalo nei confronti dell'organizzazione religiosa, appunto del sapere lungo i secoli. Mentre per esempio il buffone è accettato in quanto figura estrema ma individualizzata, come eccezione del vivere, sia esso il buffone deformato sia esso il chierico vagante, sia esso Nardo De Ferrazzani che in Sicilia diventava uomo dei Signori, come dire accompagnatore delle piacevolezze dei Signori ma sempre con il risvolto tragico, anche in quel caso per esempio del buffone di cui parla il Bandello, che finisce per morire poi per uno scherzo del suo padrone. La condizione subalterna avvicina l'attore all'uomo segnato da Dio, all'uomo portatore di handicap, all'uomo costretto, e la parola costretta ci è utile come quell'immagine del teatro greco perché la natura stessa del teatro è una natura che trova nel principio di costrizione il fattore della possibilità espressiva in senso artistico. I riformatori del teatro novecentesco, i registi hanno appunto assegnato alla categoria di costrizione un valore positivo; si cancellano le immagini mimetiche della scenografia si creano spazi disadorni, si eliminano i palchi e gli arredi barocchi per arrivare appunto a questa immagine di verità costretta. E la verità costretta è, a mio parere il filo di collegamento con la condizione dell'handicap o della reclusione o degli altri spettacoli del sociale, in quanto il teatro è esperto dei fenomeni di costrizione di vita.

* Accademia dei Lincei
Università di Bologna

SEGN LATENTI

1° Festival internazionale
del teatro impegnato
nel disagio psichico
Padova 4-27 Giugno 1999

Si costringe l'azione in una espressione serrata di essa, si costringe un testo drammatico in uno spazio ristretto quale quello del teatro dove la più alta poesia della scena come quella shakespiriana appunto costringe l'immagine della foresta, alla presenza di un albero in scena, e quindi svolge una ricostruzione della realtà di natura metaforica.

Il problema che emerge da questa storia profonda della teatralità è quella dell'assunzione di una posizione attiva nei confronti del servizio teatrale. Il servizio teatrale è un servizio gradito ai Signori e spesso anche alla Chiesa come mera distrazione, come elemento del banchetto. Per esempio nel Rinascimento il teatro era molto legato alla festività e al luogo del banchetto, come ritualità animata, ma con il confine appunto della diffida a organizzare il teatro come mondo, come globalità, come rappresentazione che ambisce a gareggiare con la vita. Non a caso appunto in età Barocca il conflitto si manifesta di nuovo in forme decisive direi a mio parere, la figura del dottore nella Commedia dell'Arte è in realtà il prete, il dottore è ciarliero, crede di saper tutto ciò che riguarda la coscienza, il buon senso, ha le risposte banali, prevedibili e la sua toga è più vicina a quella del sacerdote che a quella dell'avvocato. Ma a parte questo elemento aggressivo che caratterizza la sfida della Commedia dell'Arte nei confronti dei persecutori ecclesiastici, è la rinuncia alla parola che nella commedia dell'Arte costituisce lo scandalo. In principio era il verbo. E' la negazione di questo principio che fa del comico dell'Arte un potenziale pericolo ed i comici dell'Arte sono uomini aggregati dalla fuga. Si fugge dalla identificazione dell'uomo con il suo luogo che è poi tipica dell'età Feudale, si rompe l'obbligo della presenza nel luogo d'origine nella propria città e si viaggia. Anche il viaggio comporta un contrasto con la Chiesa che conferisce al viaggio una natura di conoscenza superiore. La Bibbia è il libro con le ruote, si può viaggiare stando nel rispetto della legge perché è la Bibbia che viaggia con te, che ti prospetta la verità in quanto uomo stanziale. Il viaggio invece è considerato come un elemento di pericolo, cioè della perdita della sorveglianza, della possibile sorveglianza dell'individuo, della creazione di stati sociali non accertabili, e quindi è il viaggio che istituisce innanzitutto questo conflitto, il viaggio materiale e il viaggio mentale. Shakespeare è un creatore di viaggi; non è solo il viaggio che porta Prospero sull'isola della Tempesta ma ogni avvenimento shakespeariano collega il viaggio ad una condizione di rottura; ed il personaggio delle tragedie shakespiriane è un personaggio messo a diretto contatto con la follia. I personaggi di Shakespeare sono tutti folli o in prossimità della follia. Amleto stesso evidentemente cede alla follia del potere circostante, per misurarsi con esso, per contrastarlo, è la controfaccia di questo teatro della follia. Di questo teatro della perdita del controllo, del teatro della vita che sovrasta l'individuo e in Moliere l'immagine del vizio infinito, il vizio infinito che è quello dell'Avaro, come quello del Tartuffe, come quello del Don Giovanni, come rappresentazione appunto del limite umano. E quindi della attrazione centrifuga che caratterizza la vita personale. Voi sapete poi che Moliere stesso cadde in sospetto perché fu denunciato per aver avuto rapporti con la figlia che in realtà era figlia della seconda moglie, non era sua figlia. Ma questo lasciò un'ombra di vizio estremo nella sua stessa esperienza di vita. Questa identità del mondo estraneo, del mondo fuori le mura che caratterizza la vita del teatro, degli attori e degli autori, dei massimi autori stessi fino al '600, costituisce la condizione stessa per l'esercizio del teatro laddove non siano i Gesuiti a rovesciarne il senso e a dare il primato alla manifestazione del buon comportamento. E la fenomenologia del comportamento degli attori è una fenomenologia di rischio, l'attore è prossimo alla perdita di sé. Ci sono infiniti casi di follia nella storia dell'attore che gli psicoanalisti e gli psichiatri dovrebbero forse studiare, perché rappresentano proprio, secondo me, la patologia della soglia. In genere è l'identificazione con un personaggio che fa uscire da un controllo la vita di questi attori, ma può essere anche l'incapacità di resistere alle avversità, per esempio, o può essere appunto un'identificazione eccessiva nel gioco teatrale. Io ho contato una ventina di casi di follia all'interno del teatro italiano; dei grandi comici. Evidentemente esisteva una diffusa patologia in questo senso. Ma cosa significa questo?

SEGNI LATENTI

1° Festival internazionale
del teatro impegnato
nel disagio psichico
Padova 4-27 Giugno 1999

Significa che l'attore dalle origini della professionalità, cioè quindi dal '500 - '600 sa di agire in contatto con la malattia mentale, in parte per la socialità in cui è costretta la vita degli attori, che si organizzano in compagnie come luoghi di società altra e continuamente ricattata, ma che oppongono resistenza ai sistemi locali di potere, a volte vincendo a volte avendo appunto riconoscimenti incredibili come quello di Isabella Andreini, la cui morte è cantata dai poeti francesi come italiani, a volte, in genere, invece, con una situazione proprio di disequilibrio sostanziale, e di perdita appunto di questa capacità di presenza. La scena è una soglia, ed è una soglia anche di questo; non è solo la soglia in cui si manifesta l'invisibile, secondo appunto la parola *teatro* dei greci. Il luogo della visione dell'invisibile. E' il teatro. C'è anche l'inverso.

E' il luogo della vittoria dell'oscurità, della perdita del controllo. Diderot stesso, quando nel Paradosso sull'attore presenta un modello opposto come quello dell'attore che diviene ultra-razionale, però ci rappresenta la maggiore attrice del tempo rapita dalla sua stessa fantasia, mentre è seduta su di una *chaise longue* e immagina la vita diversa del suo personaggio. Questo appartiene alla dimensione incombente del vissuto degli attori, è come dire un archetipo che ritorna nell'esperienza dell'arte. Ma poiché anche in termini di accertamento storico, Francastel ha notato come ricorrano le esperienze del barocco nel Romanticismo e nell'Espressionismo e in generale nell'Avanguardia storica, noi davvero possiamo pensare questo come l'inizio di una condizione di disequilibrio nell'attore, che si riproduce. Chi in genio e sregolatezza diventa dramma, la vita di questo attore geniale, che dalla scena provocava gli attori e gli spettatori, intuendo teatralità prossime a quelle del Carmelo Bene maledetto, prefigurando (scusate).. chi diventa attraverso Dumas una figura di meditazione sociale, perché Dumas gli dedica un dramma e Sartre torna a scrivere il dramma di Dumas facendo di Kin un eroe dell'esistenzialismo. Cos'è che sta alla base di queste relazioni? Io credo che bisogna riflettere sull'elemento della duttilità dell'arte scenica, a differenza delle altre arti l'arte scenica si configura non nell'atto presente, in cui noi assistiamo allo spettacolo rapiti o anche estraniati da esso, ma nella memoria che lo spettacolo ha lasciato. E' un'arte della memoria, quella della scena perché è un'arte effimera. E quindi la sua natura è nel ricordo che gli attori lasciano. E solo attraverso queste dimensioni di memoria possiamo ricostruire le genealogie degli attori, come le genealogie della loro malattia. Ciò si rivela nell'Ottocento quando Adelaide Ristori va a visitare i manicomi per poter costruire i suoi personaggi estremi, quando Eleonora Duse a fine secolo si dichiara madre dei suoi personaggi, quando tra romanticismo e simbolismo si crea l'idea dell'attore come esperto della mente. E significativamente il fondatore della regia teatrale Stanislavsky, che è un teorico del preconcio, anche se in forme pre-freudiane, individua nell'attore italiano, uno specialista nell'autoanalisi. In quello che Gustavo Modena chiamava il "camerino viscere" dello spettacolo (viscere sta anche per il luogo dell'oscurità, delle bassezze). L'interesse di Freud alla scena, non corrisponde a questa complessità, forse è più quello di Moreno, però io credo che questa sia la grande immagine dopo quella del teatro, come disegno della mente. Qui siamo nella scoperta del fatto che l'attrazione teatrale è basata sul richiamo dell'oscurità, sul richiamo dell'indicibile, su una decantazione che la ragione non riesce a seguire fino in fondo, e questo è il fondamento del teatro novecentesco. Perché la regia istituisce la frattura novecentesca, appunto, dando un'articolazione di un sapere che era già degli attori, di questi uomini e donne soprattutto, inermi ma in cui per esempio il teatro è stato il primo luogo di apertura all'arte delle donne. Assolutamente il teatro è stato l'unico luogo in cui le donne nella storia, hanno avuto la possibilità di diventare leader, e già a quindici anni Carlotta Marchiori sostituisce la madre che era già diventata leader della compagnia, nel primo Ottocento. Si ricreano condizioni del possibile e il teatro organizza la permanenza di questa anomalia, costituendo una sorta di microsocietà, altra da quelle reali, perché deve conservare questo patrimonio di norme differenti e di relazioni mentali altre, di questa capacità di valorizzare l'interazione. Questo è l'elemento storico che volevo fornirvi. E'

SEGNI LATENTI

1° Festival Internazionale
del teatro impegnato
nel disagio psichico
Padova 4-27 Giugno 1999

evidente che poi nel Novecento le cose si riformulano, ma io credo che queste strutture che ho evocato così rapidamente, siano fondanti la questione novecentesca. La questione novecentesca, è stato detto, va assunta come una questione allo stato di incompiutezza. Consentitemi una riflessione da storico del teatro per ritornare al discorso.

Fra Otto e Novecento buona parte dei capolavori teatrali, anche in termini di scrittura, sono incompiuti; da Wojzeck di Buchner, fino ai materiali di scomposizione con cui i registi lavorano sui testi drammatici, fino ai Giganti della Montagna di Pirandello. Questa condizione di incompiutezza corrisponde al fatto che il teatro agisce in condizioni non precettistiche e quindi il teatro non si propone come una scienza umana, in senso compiuto. Si propone come un flusso scientifico ed artistico, quindi un flusso di arte e di conoscenza che attraverso l'inveramento stabilisce con le scienze un rapporto privilegiato; ovvero il teatro dialoga con le scienze a partire dalle loro interrogazioni, non dai loro esiti. Copeau diceva che il teatro manifesta il primo grido dell'uomo. Barba dice che il teatro si relaziona alle scienze, nel suo caso l'antropologia, a partire dalle interrogazioni della formazione dell'antropologia stessa. E che la natura del teatro fa sì che l'evoluzione teatrale non sia lineare ma al contrario, viva di ricorrenze, e quindi questo stabilisce nella cultura orale dell'attore un'abilità di tornare sul gesto storico, di ri-modellarlo ma a partire sempre da una cultura della ripetizione. In francese ripetizione vuol dire prova, addirittura; la prova teatrale è una ripetizione, la cultura del teatro è una cultura di ripetizione. In questo senso credo che il teatro abbia creato una scintilla essenziale non solo in Moreno che lo assume come modello delle sue psicodinamiche, in quanto fa ripetere al disagiato, al paziente del disagio i momenti della sua vita in modo da individuarne il trauma, ma in quanto proprio ad una cultura della ripetizione ad una cultura del confronto. Ad esempio fra la storia infinita degli Amleti, e alla cultura della rivelazione. Si rivela ad un certo punto, o come dice Brecht, l'arte del teatro è come la rosellina che nasce dove non la si attende, cosa che fa pensare appunto la dinamica del sintomo che si manifesta nell'analisi psichica, nella psicoanalisi, nella terapia psicoanalitica, ma ripeto sempre a partire dalle sue differenze perché tutte le volte che il teatro ha provato a diventare psicoanalitico per esempio, ha perso la sua identità. Insomma solo l'Actor Studio è riuscito a fare una mediazione di questo tipo, agendo però nel cinema, spostando l'asse del discorso per cui la formazione stanislawschiana legata appunto alla cultura del preconcio che veniva riformulata da Strasberg e da Stella Abler negli anni Venti-Trenta, forma artisti della freddezza recitativa quale è quella dell'artista di cinema che lavora per spezzoni, che lavora per frammenti. Marlon Brando viene da là, per fare un esempio, e capiamo come questo penetri dentro lo spettatore a partire da una dinamica mentale fortemente sollecitata in senso spettacolare. D'altro canto se noi vediamo l'origine novecentesca vediamo la Duse, che dice "i personaggi sono i miei figli"; Stanislavski che opera con il preconcio attraverso delle psicotecniche di grande interesse, e credo che forse dovrebbero costituire luogo di discussione fra scienziati della psiche, teatrologi e attori. Ma Pirandello stesso era un parapsicologo. Pirandello quando diventa capocomico, oltre a dire agli attori come dire la battuta, mette la mano sul capo dell'attore e gli pronuncia parole interiori di consacrazione del personaggio, dentro di lui. E dicendo Pirandello dico un fondatore del dramma Novecentesco, vissuto fra la Sicilia e la Germania, formatosi tra l'arcaico e la percezione della mente Novecentesca. È chiaro che a questo punto il discorso potrebbe svolgersi su vari territori. Ma è significativo che esistano un teatro di Moreno, un teatro freudiano, un teatro junghiano, che è quello di Grotowski per esempio. Grotowski a partire da Jung crea una combinazione di gestualità archetipa proprio rifacendosi alla lettera di Jung, soprattutto ai "Dialoghi con i morti", e poi appunto c'è tutto il territorio dell'esperienza dello spettatore teatrale nei confronti della manifestazione scenica, su cui bisognerebbe fare un'analisi seria che ci porta fino a Goffmann, che è sì il fondatore della etnometodologia, cioè un campo sociologico, ma a partire da un lavoro in un ospedale psichiatrico della California,

SEGNI LATENTI

1° Festival Internazionale
del teatro impegnato
nel disagio psichico
Padova 4-27 Giugno 1999

perché la drammaturgia mentale che Goffman pone al centro del suo modello investigativo, dei comportamenti che lo portano a teorizzare il comportamento sulla base dei grappoli di ruoli, cioè dell'interazione dei diversi ruoli nel soggetto, appartiene alla sociologia, ma anche appartiene allo studio dell'equilibrio nel soggetto, quindi ha una base psicologica evidentemente. In conclusione non ho fatto che cenni evidentemente perché ognuno di elementi andrebbe articolato. Credo che l'attuale lavoro di combinazione del sapere teatrale con il sapere psicologico nelle sue varie articolazioni abbia ormai una storia. In Italia ha una storia straordinaria grazie a Giuliano Scabia, a Gozzi, ad altri artisti, anche al di qua di una collaborazione diretta. L'atto teatrale è un atto primitivo.

Il gesto dell'attore è il gesto primitivo che si rifà da Duemila anni e anche da prima, con tecniche di richiamo essenzialmente analoghe, con concordanze inter-etniche straordinarie, per cui l'idea del teatro-carro ricorre per esempio, oltre che nelle origini greche, nelle origini del teatro indiano ed è cantato da Sakuntala. Il carro che poi ritroviamo appunto anche nella Bibbia, come dicevo prima il carro come luogo della vera vista, perché accelerando la visione noi vediamo nella vita, e stando in condizioni di normalità, nella nostra routine, noi vediamo solo fantasie della vita, più che fantasie, immagini, dove l'immagine è falsificatrice, una riproduzione della vera vita. L'idea quindi del carro che accelera la visione è il luogo del teatro prima ancora di quello dello spazio mentale, ma in sintonia con esso. Il teatro quindi è l'ambito dei riscontri primitivi che si nutre del sapere circostante; per cui il teatro ha bisogno di conoscenze sociologiche, psicologiche, antropologiche, se ne nutre come si nutre della poesia, essendo transitivo. La cultura del teatro come cultura orale. Tutti quelli che hanno provato a scrivere la recitazione non sono mai riuscite a costruire modelli verosimili, mentre la danza è scrivibile. Questa cultura orale è una dimensione primitiva che attraversa i sapere più avanzati che però è quindi un incontro estremo. Voglio dire un incontro in cui il teatro poi ottiene il suo risultato, attraverso processi propri, in cui non credo che lo psicologo, lo psicoanalista, lo psichiatra abbiano interesse di penetrare, ma credo invece che sia l'attore in se stesso interessante per la psicoanalisi, la psichiatria ecc., e il teatro stesso, cioè l'attore come uomo che è primitivo ed è appartenete al suo tempo fisico dell'oggi, di ogni tempo odierno. Questo dimensione primitiva sia il contributo di conoscenza che il teatro può dare. In questa circostanza evidentemente la conoscenza del corpo come elemento primitivo. Il corpo non è il corpo sano dei latini. Il corpo è la cultura sedimentata in esso, e rovesciando la logica dell'attrazione del diverso che nell'Ottocento faceva la fortuna di baracconi ma già nel Settecento delle fiere parigine, rovesciando questa logica da varie abilità è diventato il luogo della cultura della speranza stessa della vita, perché è evidente, che viviamo in un'epoca di guerra e di omologazione e noi speriamo nella difesa della variabilità. Questo è il vero interesse dell'incontro fra il teatro e la psicoanalisi. Cioè non credo come il teatro ha inventato mille Amleto diversi così lo psicoanalista ha incoraggiato la differente articolazione individuale del soggetto. In questo senso noi oggi capiamo come questo appartenga al senso stesso della vita. Il teatro è portato a dire "attenzione ad ogni forma di omologazione, attenzione ad ogni forma di ripetizione"....ci insegnano a capire come questo sia nella cultura organica dell'uomo e quindi da esse il teatro impara e quindi l'Oiseau Mouche è un luogo di superiore civiltà per gli psicoanalisti, per gli studiosi di teatro. Di fioritura congiunta direi e grazie a Dio l'Oiseau Mouche non è più un fiore solitario ma ha fatto cultura ha creato condizione di producibilità. Quando nasceva esisteva Scabia che faceva stranezze a Trieste o cose del genere. Oggi siamo nella condizione di poter creare ambiti di coltivazione della diversità che non siamo stupidamente dispersivi o narcisistici ma ritornino a valorizzare l'individuo nella condizione appunto di un fine millennio che diventa sempre più omologato.

DISCUSSIONE

Rizzardo:

ringraziamo il Prof. Meldolesi per questa stimolante relazione che credo possa anche stimolarci delle domande. Io approfitto del microfono siccome mi ha stimolato parecchie domande e suggestioni volevo un po' capire moltissime cose che credo uniscono l'interesse della psichiatria e il teatro. Qualcosa che nella delineazione della storia del teatro mi ha particolarmente colpito per esempio questo discorso della costrizione del teatro, dell'attore che veniva considerato costretto che in qualche maniera perseguitato rispetto al buffone che invece veniva accettato come se appunto quello che comunque una norma definiva come normale poteva essere accettato in quanto normale e invece quello che si trovava sul limite e quindi poteva aprire spazi ad una libertà pericolosa doveva essere controllato. Mi interessava in particolare capire se l'angolazione che può dare che si interessa di teatro rispetto a chi vede la cosa dalla parte psichiatrica, poteva trovare una connessione per esempio guardando a questa costrizione come elemento rassicurante da un lato persecutorio ma anche elemento di sicurezza e quindi nella situazione teatrale la costrizione forse per la sofferenza psichiatrica un elemento di contenimento e quindi un qualche cosa che consentiva di rappresentare la sofferenza sana all'interno, quindi i limiti che possono essere rassicuranti quindi dare quella sicurezza appunto forse quella maschera che aiuta a ritrovare una propria identità. e quindi il confine in qualche maniera che sta tra una visione di costrizione come elemento persecutorio e costrizione come contenimento fosse un punto di congiunzione da discutere.

Meldolesi

Io credo appunto che l'origine del professionismo dell'attore che avviene nel tardo Cinquecento abbia a che fare con il teatro e carcere, con il teatro tra gli psichiatrizzati, perché appunto la condizione costretta dell'individuo, del corpo imprigionato, del corpo toccato dall'handicap ma anche dal corpo mortificato dalla condizione della miseria, questa condizione costretta trova nel teatro un interlocutore in quanto il teatro fa del costringimento un fattore di fantasia. Se le prove non hanno un principio drastico di organizzazione regolata non hanno senso. E alle prove il regista è un capo primitivo. Si obbedisce al regista perché è colui che porta un ordine nel disordine delle invenzioni individuali. Ecco il teatro in cui il costringimento è elaborato per sviluppare il suo opposto. Essenzialmente si può dire questo: senza costringimento non ci può essere l'elaborazione della forma, non ci può essere l'invenzione e l'articolazione dell'invenzione stessa. Il teatro è un luogo di cultura del costringimento e su questa base che l'incontro con i reclusi, gli psichiatrizzati, con i drogati, con gli immigrati con cui lavorò Moreno, il primo Moreno, manifesti proprio questa virtù del teatro, che peraltro è un'arte debole essendo un'arte fondata sull'oralità. Il costringimento come medium per andare all'altro. Io come esperto di teatro e carcere per esempio so per certo che questa dinamica è fondamentale perché il recluso superi lo stadio della fantasticheria, cioè giunga a tradurre la dinamica della fantasticheria, cioè la dinamica della fantasia autolesionista che la reclusione comporta per giungere a tradurre questo in fantasia ulteriore in creazione di relazioni che contraddicono lo stato di reclusione, quindi appunto la costruzione

SEGNILATENTI

1° Festival internazionale
del teatro impegnato
nel disagio psichico
Padova 4-27 Giugno 1999

dello spettacolo insieme può dirsi l'opposto della pena individuale. Sicuramente innesca delle dinamiche di autorealizzazione poi non so se è terapeutico o meno ma so che faccia bene alle persone. Credo che questa dimensione del costringimento appartenga anche all'handicap e credo che le esperienze che sono state fatte da Marco Cavallo di Scabia, ma anche l'esperienza della Raffaello Sanzio con l'handicap siano delle esperienze in relazione con l'Oiseau Mouche in quanto non sono che manifestazione della ricchezza della materia in condizioni di disagio che sono la scena manifesta che è primitiva perché è originale, perché è in contrasto perché consente una rivelazione. Poi è chiaro che ci sarà l'handicap che si manifesta con l'arte visiva così come l'arte del recluso di cui io mi occupo si può manifestare sulla scena come nella pratica della cucina, per cui ci sono dei meravigliosi cuochi nelle carceri, ma dove ci sono dei corsi di cucina. Voglio dire però c'è la specificità del teatro in questa dialettica del costringimento cioè dello spaesamento di esso che secondo me è la questione essenziale

Galzigna

Ho ascoltato con molto interesse l'appassionata relazione del Prof. Meldolesi. Più che delle domande vorrei elaborare qualche riflessione a caldo sulla base di quello che lei ha detto. Mi provoca qualche problema nel senso che preferirei forse proporre la parola contenimento che tra l'altro ha una grande tradizione anche nelle discipline psichiatriche- psicoanalitiche. Sono due concetti sostanzialmente diversi. Io credo che l'azione teatrale dovrebbe essere improntata al contenimento che alla costrizione cioè la scena come luogo che contiene, tiene-con, assieme, però contemporaneamente con tutta una dialettica. Appunto questa era la mia reazione non di tipo antagonista per carità proprio una reazione immediata. Si d'accordo costrizione o meglio contenimento ma per dirla come Antonin Artaud, direi che la cosa interessante è vedere la misura in cui il contenimento lascia spazio alla produzione della differenza. Artaud diceva che il teatro non deve essere il luogo della ripetizione ma ciò che si ripete è la differenza; è un atto originario che è proprio la messinscena delle differenze, con tutto il gioco e con un altro elemento che mi verrebbe da dire, all'interno del quale un'altra riflessione all'interno della quale mi sembra di proporre di nuovo la parola contenimento e non di costrizione per esempio rispetto al grossissimo problema oggi dibattuto in ambito sia filosofico anche nella filosofia nordamericana, in ambito psichiatrico e psicoanalitico che è il grosso problema dell'identità plurale dell'io plurale, è uno dei grandi temi della psicologia e filosofia contemporanea che trova secondo me nel teatro un grossissimo spazio, ma trova anche in altre scene oggi esistono altri scenari che non sono quelli codificati del teatro messo in piedi in termini tradizionali. Uno di questi scenari di questa identità plurale di questa identità multipla è+ per esempio la rete . rete oggi è a mio avviso come la metafora di un grande teatro illimitato privo di limiti nel quale ognuno può così giocare queste identità diverse, queste diverse persone, queste diverse maschere. La gente di teatro sa di cosa parlo intuitivamente.