Claudio Meldolesi

FORME DILATATE DEL DOLORE.
TRE INTERVENTI SUL TEATRO DI INTERAZIONI SOCIALI

1. *Un teatro del «costringimento»*[1]

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 dai teatri delle diversità: nessun'arte si presta come quella rappresentativa alla riattivazione dell'individuo nelle comunità isolate dalla vita sociale.

La pratica scenica, con la sua comunicazione plurilinguistica, può valorizzare ogni inclinazione artigiana, relazionale e artistica nei diversi campi dell'emarginazione. Riflessioni su queste materie se ne possono fare molte, fissando alcune linee di base, com'è accaduto a un convegno sul teatro e l'handicap svoltosi qualche tempo fa a Forlì. Ritengo che alcune considerazioni esposte allora possano richiamare l'attenzione, nel momento in cui nasce una rivista che specificamente intende, nel rispetto delle differenze condizionali, esaminare punti di convergenza e denominatori comuni. Riparto quindi da quanto ebbi a dire a Forlì.

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.

Si giuoca per scaricare energie nervose, per esprimere gioia, ma anche perché è nella natura umana giuocare. Siamo alle origini della vita, che manifestandosi pone il problema della rappresentazione di sé, e manifestare un'identità significa anche stabilire la possibilità di una differenza. Non può esserci identificazione tra padri e figli, tra cittadini di diversi Paesi, fra persone che fanno lavori diversi: quindi la diversità è la garanzia dello sviluppo dei rapporti fra gli uomini.

[1] Pubblicato in «Catarsi. Teatri delle diversità», n. 1, dicembre 1996, pp. 1-2.

E quanto più alla coscienza della storia si è manifestato il senso della diversità, tanto più il teatro si è radicato nelle abitudini collettive. Perché l'attore ha spesso assunto questa dimensione, facendosi sempre più uomo simile all'uomo.

Quando sale sul palcoscenico, l'attore stabilisce una differenza con l'uomo qualsiasi, ma è attraverso la somiglianza con l'uomo qualsiasi che ci mostra cose che nella vita non vediamo. Ogni volta che l'arte ha provato a eliminare la somiglianza, pretendendo l'identità, è diventata retorica, servile, quindi inservibile. L'attore è colui che irriducibilmente ci ricorda che i rapporti tra gli uomini sono rapporti di somiglianza e non di identificazione. Di per sé, il teatro è luogo delle somiglianze, un osservatorio che ci ricorda l'esserci dell'antico nel presente e la differenza come valore vitale per chiunque. Questa cultura, che arriva al bello attraverso radici così complesse e filosoficamente così semplici e irriducibili, però ha portato alla follia molti attori. Non è facile restare in equilibrio tra l'antico e il contemporaneo, tra l'essere servili e l'essere protagonisti in scena, tra l'essere amati e l'essere considerati infami e diabolici. Il mondo del teatro è un mondo che, distaccandosi dalla società, dalla sua norma, realizzando il bello o il profondo nella conoscenza delle differenze, crea deformazione. Una volta messo in discussione, il principio di norma porta direttamente al principio di deformazione. L'attore deforma un testo per poterlo ricomporre, ma se tutti noi viviamo nella deformazione quotidiana della nostra identità, il teatro e l'handicap ci riportano al valore costitutivo della deformazione.

Certamente non ci interessa la deformazione messa sulla scena in quanto tale, ma l'atteggiamento con cui l'attore toccato dall'handicap mostra il suo processo di creazione con una verità superiore.

Copeau teorizzava proprio nel costringimento la matrice dell'arte teatrale. Non si può giungere a un senso se non si passa attraverso un costringimento, che è eliminazione di finzioni, di elementi di comodità: «Il Novecento si lava troppo», usava dire E. Bloch; e Artaud diceva che il sudore è fondamentale nella creazione dello spettacolo. Dobbiamo sempre ricordare la dimensione fisica, in società attraversate dalla guerra e dalla sofferenza come le nostre, e non dire troppo perché la verità è nell'esperienza.

C'è eloquenza nelle cose, come diceva Franco Fortini. L'attore disabile, nel momento in cui crea una forma patendola, è a distanza dall'handicap.

Diceva Totò che il riso lo si patisce. Non c'è sentire che non si patisca.

All'origine del fenomeno teatrale è sempre stato il senso della

paura; si proietta sulla scena il fantasma, il bisogno di esorcizzazione, il desiderio di superare lo stato presente delle cose. Ma l'attore in scena con il pubblico deve andare oltre ed essere fiducioso verso se stesso.

L'attore portatore di handicap dichiara una sfida, sviluppando un momento di relazione che non ha eguali, un momento di surriscaldamento della propria condizione che provoca grandezza.

Il teatro nasce come corpo-mente; questo significa che il corpo può supplire la mente e la mente può supplire il corpo in relazioni infinitamente declinabili, sicché l'uomo si fa creatore della materia. Il teatro ha fornito alla scienza della psiche termini fondamentali come «attore», come «teatralizzazione», ma non terapia, perché deve rimanere libero di giuocare con la sua identità pazza, anacronistica: solo così può servire.

Il teatro ha bisogno di farsi colorare dalle cose giuste, dalle cose reali, come il marxismo, la psicoanalisi, ma senza dare corpo a essi. Il portatore di handicap rilancia così questa disponibilità plasmabile.

Laddove nella società il portatore di handicap, il malato, il detenuto vengono sottratti alla vista, il teatro è invece il luogo dove si fa vedere, e con essi si stabilisce una debordante socialità.

Il teatro è opposto alla volontà: non sa dove arriva. Da qui nasce la sua bellezza, che è tale da sostituire per qualche ora la costrizione con l'arte del costringimento.

2. *«Un teatro rinato dai mondi costretti». Sulle concordanze sceniche fra reclusi, portatori di handicap e immigrati poveri*[2]

Per Fabrizio Cruciani,
ancora amico-maestro

La conoscenza dei teatri in carcere mi sta famigliarizzando anche a una forma dilatata del dolore, per la capacità di avvicinamento che hanno i loro artefici; ma si tratta di un rapporto intimo, da non teorizzare, come chiedeva Testori stigmatizzando le appropriazioni culturali della sofferenza altrui; m'interrogavo, quindi, su come trattarne, quando ho trovato questo modo grazie agli studi di Cruciani sugli stati di «costringimento» valorizzati da Copeau. Perciò solo implicitamente queste pagine sono dedicate a Testori stesso o alla rivista «Teatri delle diversità», alle sue indagini a tutto campo in questi ambiti. Scrivendo

[2] Intervento al Convegno «Scene senza barriere», Pordenone, 15-21 aprile 2002; pubblicato in *Scene senza barriere*, a cura di Ferruccio Merisi e Claudia Contin, Pordenone, Provincia di Pordenone, 2005, pp. 73-76.

mi sono trovato ancora a «parlare insieme» a Fabrizio, benché sia scomparso ormai da molti anni[3].

In pratica, sto per dire dei teatri italiani dei reclusi e, al contempo, di quelli dei portatori di handicap, ma non dei mentali, e di quelli degli immigrati poveri del terzo mondo, dato che tutti e tre usano donarci il senso di quel dolore con energia, talvolta con gioia; e sto per farlo cercando di non dimenticare quanto deboli siano le parole che usiamo pronunciare al loro riguardo; mentre la chiave del «costringimento» ci accompagnerà nel tentativo di collegare tra loro queste esperienze con pudore, pur non potendo evocarne in dettaglio gesti, fatti, sfide. Ogni evento scenico di questi artisti si rivela con il tessuto sociale suo proprio.

L'Arlecchino nero-senegalese di «Ravenna Teatro» può mimare Amleto o, meglio, essere capito nella sua differenza grazie ad Amleto; mentre in altre città teatrali altre prospettive estreme s'incontrano per impulsi ludici come euristici. Così, la posta in giuoco di questi spettacoli finisce per innescare vertiginose possibilità relazionali: coniugando socialità e impulsi interiori, dinamiche mentali e fascinazioni del corpo, politica e ricerca dell'oltre. Ecco, a partire da tutto questo, la condizione dell'handicap, il carcere e l'immigrazione, attraverso il teatro, si dicono *altri mondi* e, al contempo, dicono che il rispetto solidale della molteplicità è un veicolo di vera emancipazione – purché in rapporto con le più attuali istanze di libertà, quelle dei giovani immigrati e delle donne.

Persino delle parole ricorrenti nella documentazione di queste differenze teatrali, quali comunità, giuoco, emancipazione, viaggio, sono indiziarie di ciò. Ad esempio, la nave evoca sia immagini dei mezzi di fortuna con cui lo straniero tenta di approdare, a rischio della vita, al paese ricco; sia il canto di Bertoli che si liberava dalla carrozzella; sia, appunto, «la nave dei folli»[4], un topos dell'immaginario collettivo occidentale della diversità, già scelto come nome da un noto teatro in carcere.

Si tratta di realtà che ci parlano da vicino, nonostante le apparenze, e che molto avrebbero da dire anche ai politici sui rapporti fra umiltà e coraggio.

[3] Fabrizio Cruciani (1941-1992) è stato professore nell'ambito della Storia del teatro presso le Università di Bologna, Lecce e Roma. Al lavoro scientifico – più volte premiato –, cui ha contribuito anche da fondatore e direttore (con altri) della rivista «Teatro e Storia», usava affiancare continuate attività militanti, da membro dell'ISTA come da amico consulente dei più vari gruppi teatrali.

[4] Il volume di Sebastian Brunt *La nave dei folli*, pubblicato nel 1494 a Basilea, ebbe subito larghissima diffusione e diversi rifacimenti, suggerendo persino al pittore Hieronymus Bosch il dipinto omonimo, oggi conservato al Louvre di Parigi.

Certo, coraggio e umiltà hanno permesso alla rivista prima richiamata e a uno dei suoi primi convegni realizzati a Cartoceto[5] di dimostrare direttamente coniugabili, oltre le previsioni e le reciproche diffidenze dei loro attori, questi teatri d'interazione sociale[6]. I quali sono qui però isolati, in quanto partecipi di una reciprocità elettiva, meno o non presente negli altri. È vero infatti che portatori di handicap e immigrati non vivono allo stato recluso, ma l'operosità di Punzo nel carcere di Volterra ha dimostrato che, appunto, la dimensione correlativa del costringimento, artisticamente decantata ancora, è un bene loro comune. Perciò, il carcere è diventato il luogo di punta per i teatri qui considerati, con le sue interne coniugazioni, almeno negli anni '90; e perciò la vita teatrale in genere ha registrato sue significative ricadute[7]. Ma decisiva è stata al contempo la fioritura comune dei tre teatri, che probabilmente si daranno in futuro un altro tipo di guida dal loro interno. È mobile la teatralità del costringimento perché originaria, nata con il prima dell'inibizione corporea e culturale.

Ciascuna delle sue scene è in peculiare lotta con un limite. Ciò le stimola a «fare spettacolo» in senso estremo e necessario: per cercare *oltre*. Infatti il costringimento – tale è il senso di questo pensiero di Cruciani – rimanda all'*oltre*, come ogni veicolo di buon teatro, perché lo anima come una porta sull'*invisibile*. Chi non sa intuire l'invisibile dietro un corpo danzante non ama il teatro, e noi siamo qui a interrogarci ancora sul perché amiamo l'invisibile materializzato in tutte le forme di esibizione che la Scena sapientemente incoraggia.

Ecco il primo stimolo per ammirare il portatore di handicap o l'immigrato recitanti; mentre il contrasto che ciò determina con il condannato colpevole tende a determinare una mentale sospensione del giudizio, ovvero una possibile nuova nascita del recluso. Questa possibilità autorizza la penetrazione del teatro dietro i cancelli delle carceri, esattamente come dietro i vincoli dell'handicap e quelli pregiudiziali degli immigrati. Il costringimento fa cercare l'oltre a partire dall'*in-genuità*, dalla capacità di *generare in*: in se stessi quanto nella scena che

[5] Cartoceto si trova nella Provincia di Pesaro e Urbino: tale convegno vi si è svolto il 14-15 ottobre 2000, per iniziativa dell'associazione «Nuove Catarsi», divenendo poi il primo di una serie a cadenza annuale.

[6] *Di altri teatri delle diversità*, a cura di Emilio Pozzi e Vito Minoia, con foto di Maurizio Buscarino, Cartoceto, ANC, 2000.

[7] Cfr. Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, «Teatro e Storia», vol. XVI, 1994, pp. 41-68; Idem, *Scena della morte e scena dei reclusi*, in *Di altri teatri delle diversità*, cit., pp. 45-55.

si manifesta al pubblico, anche implicitamente. Non può esserci attore sociale sprovvisto di in-genuità, perché altrimenti finge come il venditore di oggetti insensati.

Il terzo valore è la *presenza*, benché sia l'in-genuità a collegarla all'invisibile; ma se il portatore di handicap sa di diventare interessante grazie a essa, poi sottovaluta il suo essere generatore di un'altra corporeità, in sé teatrale. Allo stesso modo, il recluso sa che grazie alla scena combatte il male prodotto dal suo cervello di isolato, la fantasticheria che gli fa perdere il senso del reale, ma non vuole sapersi presente per quel medium, che ritiene di debolezza; mentre l'immigrato povero ha una più esplicita esperienza della fragilità, ma condizionata da auto-immagini che la delegittimano. Il teatro offre però lo stesso a questi attori il tempo per «trovarsi», anche nel senso della salute mentale? Se essi non sono direttamente in rapporto terapeutico con la scena, quanto detto dimostra che possono esserlo dove medici e psicologi hanno preso a vedere nell'esercizio del teatro una risorsa favorevole a suo modo alle cure, una struttura di civiltà a parte, qualificatrice dei rapporti fra l'individuo, il suo dentro e il suo fuori. Il teatro è giuoco collettivo e luogo di scoperte, e permette la conquista in proprio di *bellezza-e-socialità* giunte a far nozze insieme.

La parola teatro a un certo punto sembra insufficiente a definire queste tipologie, perché prevede delle continuità espressive; mentre nel caso delle esperienze di costringimento tutto si giuoca sull'originario, su saltuarie attrazioni per sé. Ma, a ben vedere, questi spettacoli creano le condizioni ideali di una loro via di fruizione. Non si tratta né di un'altra delle solite vie di privilegiamento a priori del pubblico o dell'apertura mentale richiesta dall'esplorazione di nuove forme, ma di emersioni di fantasia trascinatrice, vivente di corrispondenze con gli spettatori partecipi. E, di fatto, Nicoll motivava così la parentela di Arlecchino con Amleto:

> Amleto e Arlecchino sono nomi famigliari a milioni di persone, molte delle quali non nutrono nessun interesse per il teatro e troverebbero difficile dire qualcosa di preciso su questi due personaggi. […] Amleto e il suo creatore, Shakespeare, hanno il potere quasi inesplicabile di valicare tutte le frontiere; sono stati recepiti dalle ideologie più diverse […]. Più o meno lo stesso si può dire di Arlecchino.

Il che, riproducendosi nel teatro d'interazione sociale, ci ricorda come l'estremo riso e la prossimità al tragico coesistano nell'esperienza dei reclusi, dei portatori di handicap e degli extracomunitari.

Cercar di stabilire un intimo rapporto tra questi due personaggi può sembrar strano, nonostante il fatto che uno stesso anno, il 1601, vide realizzarsi il primo ritratto databile [ovverosia stampato, *N.d.R.*] di Arlecchino e la composizione dell'*Amleto* […]; quel che più ci colpisce è il fatto che essi sembrano appartenere a due razze diverse, come gli abitanti di due lontani pianeti[8].

Il Teatro delle Albe di Ravenna non a caso, attraverso le interpretazioni dell'attore senegalese Mor Awa Niang, ha reso Arlecchino nero interprete della «familiare differenza» dell'immigrazione[9]. Mentre il Tam, gruppo teatrale attivo anche nel carcere di Padova, ci ha donato figurazioni in rapporto con questa maschera anche rifacendosi a scritture irriverenti del giovane Brecht, con qualche apertura a Bene e Benjamin; persino un contro-eroe necessario ne è così derivato, in attesa di (pur improbabili) dissociazioni dall'orrore lungo il divenire della storia: della cui necessità *Amleto* si è spesso mostrato sostenitore. E ciò chiama in causa il teatro dell'handicap. Perché tali dissociazioni non possono che sgorgare da accresciute capacità di reazione, per cui ai portatori d'impedimento la Contin insegna che si può pensare con più parti del corpo, come nelle pezzette del suo Arlecchino possono vedersi i colori delle più varie esperienze. Ma topico è il suo appello a «pensare con le braccia».

Questa attrice, giunta a sperimentare anche in rapporto alle arti visive, usa affidarsi ai debordamenti da Arlecchino come dall'handicap. Non solo il «Progetto Sciamano» della Scuola Sperimentale dell'Attore l'ha aperta a esperienze con reclusi, anche immigrati, presso gli istituti friulani di pena, a Pordenone e Tolmezzo; in ciascuna di queste, Arlecchino ha rappresentato ancora una volta il ponte che unisce e l'irriverente che sovverte. L'*ossessione del limite* è il grande nemico del teatro, mentre l'arte del costringimento fa capire dove la libertà si può manifestare. Ciò ha pure stimolato il suo ingegno, come uno strumento

[8] Cfr. *Prologo. Amleto e Arlecchino*, in Allardyce Nicoll, *Il mondo di Arlecchino. Guida critica alla Commedia dell'Arte*, Milano, Bompiani, 1965, p. 7.

[9] Mor Awa Niang ha rappresentato Arlecchino rigenerandolo in *Lunga vita all'albero* e *I ventidue infortuni di Mor Arlecchino* (liberamente tratto da Goldoni), entrambi con la regia di Marco Martinelli al Teatro delle Albe di Ravenna. Il suo Arlecchino, come egli stesso simpaticamente non perde occasione di far notare, non porta maschera perché il suo volto è già nero; indossa un coloratissimo costume senegalese composto da quadratini di stoffa tutti diversi e pazientemente cuciti assieme; il suo italiano, dall'accento talvolta maldestro e comicissimo, ha innovato con forza l'impatto dialettale del personaggio. Proveniente da una famiglia di cantastorie, al posto del doppio-passo e degli sgambettii di Arlecchino, Mor Awa Niang utilizza con straordinaria allegria una gamma di passi e saltelli provenienti dalle danze africane.

investigativo di sé, delle molteplici presenze del proprio corpo in rapporto con la sua unità.

A proposito della quale unità ci si può confrontare con un riferimento shakespeariano. Claudia Contin considera il corpo artisticamente come un insieme espressivo di parti, e così felicemente da far supporre che nel *Coriolano* il console romano Menenio Agrippa sia geniale e inadeguato. Così sembra almeno a chi parla, sulla base anche dell'impressione che fosse l'attore in Shakespeare a ispirare al drammaturgo la celebre motivazione delle membra in rivolta.

> Capitò una volta che tutte le membra facessero una sommossa contro il ventre; su questa accusa: che solamente lui, come un otre nel bel mezzo del corpo, se ne stesse in panciolle; lì, pigro e scioperato, ingolfandosi tutto il cibo lui, senza portare il suo tributo di lavoro come facevano tutti gli altri organi; dei quali chi vedeva, chi ascoltava, chi rifletteva, chi dirigeva, chi camminava, chi sentiva: e in mutua partecipazione provvedevano alle esigenze o alle necessità comuni all'organismo[10].

Si direbbe dunque che i teatri di cui parliamo siano animati dalla disposizione degli organi non passivi a far interagire le loro abilità, e che il bisogno di «trasmutabilità» (G. Simmel) connesso al costringimento possa condurre ogni attore esperto di queste scene a lente conquiste di un nuovo corpo-mente: per essenziali elaborazioni del vero, fra interiorità e impreviste corrispondenze con l'altro. Mentre i cosiddetti abili usano farsi disabili nei confronti della poesia, qualche risorsa di questa può essere conquistata più facilmente dal portatore di handicap indifferente alle regole della quotidianità, regole che ci impediscono di giuocare, di metterci seriamente in giuoco. Non a caso, le regole della quotidianità sociale ci distanziano analogamente dalle regole della morte vera: il camposanto è collocato sempre più lontano dalla città. Per cui percepiamo che è fondante in questi teatri d'interazione sociale anche la presenza degli immigrati indifesi, sfuggiti appunto alla morte. Non basta dire che spesso li ritroviamo fra i reclusi e che talvolta la loro differenza è dichiarata da un handicap, esibito per ottenere qualche elemosina. Qui essi sono considerati per la volontà di reazione prima richiamata all'immobilismo; in tal senso, la loro stranierità rappresentativa ha saputo distinguersi da quella degli attori schiavi che animavano la vita teatrale dell'antica Roma,

[10] William Shakespeare, *Coriolano*, traduzione di Cesare Vico Lodovici, in *Da «Coriolano» a «Cleopatra». Tre drammi romani*, collezione a cura di Giulio Bollati, Torino, Einaudi, 1975, pp. 8-9.

essendo considerati controfigure umane del capro immolato agli dei. Al contempo, però, essi testimoniano terribile il loro costringimento, proveniente dalla dimensione barbarica della storia occidentale. Non è questa in rapporto con la spettacolarità delle punizioni celesti portate dagli aerei su popolazioni inermi del terzo mondo? Comunque, l'attore immigrato conosce il disprezzo dell'Occidente, ma ciò pure lo differenzia dal bel giovane locale che «studia da attore» e non riesce mai a diventare *necessario*, come testimoniò lo stesso Goethe nel suo romanzo di Wilhelm Meister[11].

Il *Sud del mondo* è il luogo della *verità del mondo*, senza il quale non è possibile nessuna emancipazione generale.

A dispetto di quanti ritengono anacronistico il teatro recitato, le presenti riflessioni intendono far notare come la «civiltà teatrale» contemporanea (F. Cruciani e C. Falletti) sia giunta a imprese di diversificazione come queste, utopiche per gli espressivismi tecnologici: realizzate a mani nude da attori e pedagoghi imprevisti. Ché, anzi, in esse possono vedersi almeno in parte assimilate risorse della regia storica, spesso perse di vista nei teatri odierni: la «scena nuda» di Copeau, l'attore contestualizzato di Piscator e, ancor più, la concezione alternativa donataci dai processi generativi di Stanislavskij e la materialità orientatrice dei maestri recenti, che al lavoro dei registi fondatori hanno dato nuovo corso.

È questo il tratto distintivo, da movimento artistico, proprio all'insieme di tali scene, che rende incomparabile il loro stadio odierno alle conquiste realizzate da singoli, pur straordinari creatori nei tre ambiti: dall'ergastolano Rick Cluchey in cui Beckett scoprì il virtuale realizzatore guida dei suoi drammi, allo stesso Sade, per il teatro che realizzò da internato in manicomio, su su fino a Roscio, lo straniero ridotto in schiavitù, giunto a rigenerare la recitazione nella Roma antica.

Ma ancora di un movimento compiuto non si tratta, soprattutto per la separazione attuale dei pubblici dei tre ambiti: che, pur potendo farsi molto numerosi in ciascuno di essi, sono poi poco disposti a rassegne che li affianchino, quasi temessero il riaffiorare di esplicite condizioni di sofferenza. Per cui non adeguatamente frequentato è parso il Festival dei Teatri d'interazioni sociali promosso nel 2003 dalla Regione Emilia

[11] Non a caso, nella goethiana *Missione teatrale di Wilhelm Meister* (Milano, Rizzoli, 2001), la vicenda è disposta al distacco del personaggio eponimo dal teatro, perché da questo educato al bisogno del suo opposto, a un'onorata vita civile.

Romagna, tramite Franca Silvestri e chi scrive.

Invece gli attori di riferimento nel teatro in carcere spesso sono condannati a lunghe pene, quasi questa scena richiedesse le identificazioni a vita con il costringimento proprie ai portatori di handicap e agli immigrati.

3. *Cari lettori, cari spettatori. Note in forma di lettera sul teatro di interazioni sociali*[12]

Ho scelto di dare qualche connotato di lettera a queste note di orientamento perché ne avevo io stesso bisogno: la promozione del nostro festival[13] ha portato a rimescolarsi mie vecchie convinzioni come carte da giuoco. Di fatto, questa iniziativa non ha potuto nascere come rassegna d'autore anzitutto per rispetto delle particolarità sceniche coinvolte, comunque ammirevoli, e perché i fattori imprevedibili della loro programmazione richiedevano il concorso di più intelligenze e capacità di vedere; mentre la forma festival non permette di tornare, come fanno gli autori, sulle scelte fatte. Abbiamo così dovuto contrastare in altro modo i suoi automatismi da «vetrina», sempre ricorrenti: rifiutandoci di selezionare le esperienze giunte a una propria maturità e puntando sugli incontri con artisti e spettatori specializzati, potendo questi essere approfonditi «singoli sociali» (B. Brecht) in materia.

Un festival ad hoc abbiamo così cercato di progettare, nei limiti delle nostre capacità, e con il non comune sostegno di quattro assessorati regionali allo scopo associatisi – anche se trainante è stato il ruolo di quello alla Cultura, grazie alla professoressa Zamagni e al suo successore Barbieri, che ha seguito già l'articolazione progettuale. La loro stessa apertura ci ha incoraggiato alla linea antiselettiva cui accennavamo e a un impegno conseguente: di integrare esigenze conoscitive con quelle spettacolari – nei prossimi anni così si assisterà a vari spettacoli che sarebbero risultati in questo troppo somiglianti a quelli già programmati. Perché ogni programma di festival deve offrire un insieme.

Perché «teatro di interazioni sociali», tra fisicità e vertiginosa utopia

[12] Pubblicato su «Art'o», n. 14, estate 2003, pp. 10-16.

[13] L'autore si riferisce al TIS Festival 2003, direzione artistica di Claudio Meldolesi e Franca Silvestri, organizzato dal gruppo interassessorile della Regione Emilia Romagna (assessorati alla Cultura, alla Formazione professionale e lavoro, alle Politiche sociali e alla Sanità) con il patrocinio dell'Università degli Studi-Corso di laurea Dams, svoltosi a Bologna, Faenza, Ferrara e Parma, dal 9 ottobre al 30 novembre 2003 [*N.d.R.*].

concreta

Guglielmo Schininà ha fatto notare in più sedi, dagli Stati Uniti, che alla formula «teatro sociale» non corrisponde più la capacità di stabilire quei «ponti», benché verso il 1990 li denotasse sulla spinta di bisogni collettivi. Per questo, pur essendo entrata nell'uso culturale anche da noi, l'abbiamo assunta qui per il suo aspetto strategico, di riconsiderazione unitaria degl'incontri scenici di collettivi umani subalterni o separati; mentre adottando la parola «interazione» e assumendo al plurale il soggetto, questi «teatri», si è prospettata discontinua, ma policentrica e aperta, tale fenomenologia. Tanto che più chiaramente è parsa emergere così la dialettica di questi teatri con quelli di gruppo e di compagnia nonché amatoriali e di base, anche se dai primi sono quasi sempre venuti i suoi promotori.

Si tratta di teatri veri, in cui il corpo dell'attore agisce da epicentro psico-fisico stabilendo relazioni di base preconscia umili, ma non diverse da quelle stanislavskiane. Perciò, non è l'«a solo» dell'attore più bravo il loro fattore di attrazione, come nei teatri amatoriali, ma il flusso intersoggettivo che il giuoco del recitare determina, spesso oltre le attese. Da risvegli corporei viene il valore di queste presenze sceniche; mentre il fatto che il vissuto non vi sia in genere stanislavskianamente riappropriato dall'espressivismo dell'attore sembra trovar compenso nell'investimento di sé che lungo la crescita scenica portatori di handicap e reclusi realizzano. Anche nei loro casi l'effetto è di relativizzazione del dato fenomenico, facendosi il presente un tempo altro, per sussunzione in esso di temporalità estranee alla sofferenza del recitante: per cui questo tende a riattivare scenicamente riscontri di vita propri e altrui (al futuro) come un insieme. Ciò prospetta impulsi «utopico-concreti» alla Bloch nel suo intimo, e in movimento perché gli attori da sempre realizzano mentali sospensioni delle condanne loro proprie. Per loro è la condizione stessa del debordare espressivo. Non a caso, tale dialettica fa anche ripensare a lontane corrispondenze sodali con la differenza scenica. Si torni all'usanza romana-classica di assegnare a schiavi l'interpretazione dei personaggi, essendo loro possibile affrancarsi, per eccezione, come accadde al Roscio, maestro d'arte esibitiva di Cicerone, e a Plauto stesso, oppure alle disposizioni medioevali per onorare il folle, in quanto segnato da Dio.

Ognuno di voi, lettori e spettatori, ha avuto sufficiente esperienza della mobilità ideologica propria al «teatro nella vita», ma in Italia non è stato nemmeno tradotto un libro statunitense fondativo in materia. S'intitola *Life as theater*, e gli autori Brissett e Edgley vi hanno rac-

colto voci rimaste notevoli, quasi mezzo secolo fa (sicché oggi sembra più utile informare del fatto che può leggersi alla biblioteca della Johns Hopkins University di Bologna che darne i dati editoriali): esse trattano persino della drammaturgia che si dà il taxista con il cliente. Mentre le scene del reale vanno prese a riferimento per penetrare nella natura di questi teatri, insieme alle dimensioni archetipe connesse alla vita originaria degli spettacoli, essendo oscuro e familiare al contempo per questi imprevedibili uomini e donne di scena l'incontro con le procedure rappresentative codificate.

Ma converrà dire di ciò nel prossimo paragrafo, perché questo si chiuda negli argini tematici previsti; tanto più in quanto il presente avvio avrà sollecitato molti lettori a domandarsi come mai la formula «teatri d'interazione sociale» ci abbia indotto solo a dire delle scene della condanna corporea e mentale. È parso questo, infatti, il nucleo innovativo di tale ambito nei nostri anni, benché naturalmente resti quello delle scuole l'epicentro quantitativo del teatro noto come «sociale». Occorrerebbe però una vastissima inchiesta per distinguere all'interno delle scene scolastiche quelle davvero interattive, non solo subalterne alla programmazione didattica o all'inclinazione capocomicale di un insegnante. Perciò, prima che a essi, stiamo aprendo questo festival alle interazioni di extracomunitari, sordi e anziani.

Un teatro della vita che rimanifesta disposizioni originarie

Goffman ci ha insegnato a cercare nell'esistenza quotidiana, per via drammatica, non tanto delle dirette spiegazioni sociologiche, quanto dei preziosi «avvicinamenti» del reale. Il recitare nella vita usa determinare o favorire effetti illusionistici, ma può essere portatore anche di chiarimenti in rapporti faccia a faccia, se così attiva richiami disposti a non esaurirsi in se stessi. A ciò fanno pensare gli attori di cui parliamo, perché «arrivano» in genere agli spettatori attraverso teatralizzazioni implicite, personali, degli scambi di scena; e non si ferma qui il rapporto, in quanto i buoni attori di tali incontri vanno oltre l'avvicinamento agli spettatori della realtà evocata.

Essi, senza saperlo, sono giunti infatti a superare una coazione a ripetere, distintiva secondo Brecht del teatro popolare ancora nel suo tempo: il riprodurre immagini e azioni per ingrandimenti tali da impedirne l'elaborazione formale e, quindi, da innescare degenerazioni del gusto. I teatri di cui parliamo si sono dati una diversa fondazione, pur nutrendosi anche della teatralità quotidiana e di sparse eredità basse. Infatti, materiale importanza alternativa vi hanno rivelato la capacità di

controllo del gesto per il portatore di handicap e la disponibilità all'incontro interpersonale per il recluso, di per sé incline all'introversione, nonché una comune, ingenua estraneità ai codici teatrali correnti; possiamo così immaginare il carattere di scoperta in sintonia che per ognuno di questi pazienti/reclusi ha assunto l'incontro con la scena, se adeguatamente protetto rispetto agl'inquinamenti televisivi e delle ricreazioni scolastiche. Benché poi rimangano alle prove dosi forti di esibizionismo, dopo che i meno interessati si sono fatti da parte, da molti di essi le ore di teatro sono percepite come un tempo altro, pur vissuto nei luoghi e con i compagni stessi della quotidianità alienata. Anche rispetto a quello «educativo», il tempo delle prefigurazioni dello spettacolo appare presto diverso. È individualizzato e collettivo come fisico e mentale insieme, e lo stesso atto del ripetere vi si rivela aperto; sicché, assumendo come centrale la particolare oggettività di queste corrispondenze, il teatro prospetta a tali suoi creatori un nuovo ordine nei fatti. Diversamente dagli sviluppi spettacolari più istituzionalizzati, che propongono varianti – anche felicissime – di modalità espressive già minutamente consacrate, tali teatri devono però darsi delle basi peculiari a partire dalle inibizioni dei loro attori. Non a caso, queste richiedono scelte costitutive in rapporto con quelle originarie della nostra teatralità; in senso spaziale, per cui gli Oiseau-Mouche, dalla loro distanza psico-fisica, e i reclusi riuniti dal Tam di Padova tendono a definire ogni volta rapporti scenici diversi per l'incontro con il pubblico; mentre, a Volterra, gli attori agiscono in spazi che non possono non far pensare a quelli precedenti la codificazione teatrale dell'antica Grecia, con una potenza corporea capace di valorizzare le stesse incertezze nell'uso della lingua.

Tali spettacoli mettono in rapporto con gli effetti della condanna – sia fisica che sociale – da lontano, come gli attori sono solo in parte consapevoli del confine fra espressione di sé ed espressivismo codificato; ma ciò pure li stimola, mentre il regista, anche quando agisce maieuticamente nell'elaborazione del testo con il divenire della creazione scenica, non può limitare l'ambito della sua guida alle necessità del decoro di scena. D'altro canto, la variabilità degli sviluppi nei gruppi citati o nel Kismet barese e nel Lenz di Parma, dal punto di vista dell'handicap, è di per sé eloquente circa gl'informali raddoppiamenti di questi approdi, in quanto resi tali dalla coesistenza di un *prius* oscuro, proveniente da volontà primordiali di vita: perciò le esperienze di cui parliamo possono solo riprodurlo. Ma non è un'eccezione il regista capace di controllare i turbamenti di coscienza di questi attori, in quanto portati dalla recitazione a manifestare corrispondenti fragilità, nonché a rifiutare rischiosamente i loro «restauri» nella norma (Richard

Schechner). Già molti anni or sono, così, Gigi Conversa seppe socializzare l'entusiasmo con cui l'immigrato Hassan Itab avrebbe scritto della sua esperienza di attore recluso a Roma (ci si riferisce al suo libro *La tana della iena*, Roma, Sensibili alle foglie, 1985). Il carattere originario di questo teatro fa trovare ai recitanti nuove energie di resistenza collettiva persino alle loro dinamiche autolesioniste.

Una nota, innestata da Orioli e Scabia, sul valore terapeutico di queste esperienze

S'impone a questo punto il tema del rapporto fra terapia, amministrazione pubblica e teatri d'interazione sociale. Molte liti esso usa provocare, non senza dolorose interruzioni collaborative, come ben sa un'amica esperta, quale Eleonora Fumagalli. Ma per i promotori di questo festival non vanno rispolverati i proverbiali cadaveri nell'armadio, quanto cercati nuovi, più dialettici spazi di coesistenza attiva. Perciò ho deciso di coinvolgere qui un operatore psicologo che stimo particolarmente, Walter Orioli di Monza. Egli ha scritto centinaia di pagine pensando che oggi la psicologia debba aprirsi alla scena in genere, a differenza di Moreno o di tanti steineriani, e che lo stesso debba fare il teatro con la psicologia, a differenza di Barba e di una specialista qui di riferimento, come Pierangela Allegro. Sarebbe però sbagliato limitarsi a sostenere che ha torto; a partire da ciò, Orioli è giunto a creare veri spettacoli socialmente interattivi e confronti utilissimi con la teoria novecentesca della scena. Molto dobbiamo capire di nuovo, ma certo ci aiuterà il fatto che nel Novecento le individualizzazioni degli attori in scena hanno preso a esporsi alla miseria e alla follia meno che nei secoli precedenti, e che la psichiatria non è più incline agli accanimenti già realizzati sul corpo di Artaud. D'altro canto, poiché nemmeno un'inchiesta sistematica potrebbe dar conto di questi meriti delle scene, limitiamoci a dar rilievo a un caso d'interferenza terapeutica ormai storico: si veda, in Giuliano Scabia (*Marco Cavallo*, Torino, Einaudi, 1974), il «racconto» che il professor Giuseppe Dell'Acqua, psichiatra a Trieste, fa del caso di Giuseppe. Dopo variabili internamenti lungo un quarto di secolo, questo paziente schizofrenico – che la logica manicomiale voleva guarito perché ormai inoffensivo – appunto nel caotico laboratorio «Marco Cavallo» di Scabia trovò gli stimoli necessari per rivedere-trasmettere a quel collaboratore di Basaglia la sua provenienza istriana, di pescatore con il padre e i fratelli. Forse non si sarebbe dato il ritorno di Giuseppe in famiglia senza questo teatro: il cui nesso con l'imprevisto è di forza tale da suggerire

rivelazioni nella vita come attraverso *Amleto* – benché non possa curare direttamente senza pericoli.

Aperture sceniche nel segno del «costringimento», suggerite anche da Copeau

A partire da un tale legame fluido fra interno ed esterno nel lavoro teatrale, l'elaborazione di queste note è pervenuta a individuare nel *costringimento* il «quid» unitario delle diverse dinamiche spettacolari qui considerate. Salta infatti agli occhi che gli stati di chiusura psico-fisica dei corpi costituiscono il limite quanto il primo motore di questi teatri: ciascuno dei quali è ambientato come alimentato da un sistematico impedimento. Per gli spettatori questa considerazione non è banale, come può risultare ai semplici lettori; per cui, al fine di meglio sintonizzarci con questi, sembra opportuna un'altra apertura storica.

Il *costringimento* è un fattore chiave per la cultura novecentesca del teatro, tanto che, insieme all'«originario», anche qui è stato capace di supportare qualificanti rapporti con le scene d'arte: specie del nuovo teatro. Non si dimentichi che il richiamo stanislavskiano al pre-conscio e quello di Mejerchol'd alla biomeccanica lo presupponevano, e, soprattutto, che esso fu posto al centro esplicitamente da Copeau, il regista fondatore più impegnato sul terreno della pedagogia per sé. Questo ci riguarda già in forma diretta, perché comportava una riconsiderazione dell'attore quale artefice da cui il *bios* spettacolare sgorga reagendo.

Maieutica, oltre che interattiva, poteva così dimostrarsi per Copeau la forza del costringimento; ed è notevole pure il fatto che egli giunse a tale scoperta induttiva col tempo, al seguito di continue denegazioni del teatro delle apparenze; per cui questo elemento dilatatore sarebbe restato per lui consustanziale con l'altra sua scoperta, materialmente rigenerativa, della «scena nuda», rivelatrice dei corpi energici in grado, a loro volta, di qualificarla. Anche per coerenti disposizioni di fede, così, Dalla Palma e altri professori dell'Università Cattolica di Milano hanno dato sviluppi teorici sul nostro terreno a questa premessa; ma la «testa» del teatro li ha pure resi di altri: in primis di Pozzi e Minoia, artefici anche di convegni internazionali nel nome della loro rivista «Teatri delle diversità».

Ma anche i maggiori dei nostri artisti hanno scoperto nei surplus di libera energia espressiva l'acquisizione che le scene d'arte traggono dal costringimento. Punzo, il creatore del teatro di Volterra, l'ha rilanciato con i reclusi come un primario fattore di forza dei suoi spettacoli, tanto che ha potuto far misurare quegli attori con l'epica costitutiva della ci-

viltà occidentale; mentre il teatro-handicap della Contin, a Pordenone, ne ha fatto il nucleo di attraenti esercizi interlinguistici. Ma, evidentemente, anzitutto grazie a Grotowski, Barba e Brook, tale energia invisibile è divenuta risorsa e meta di queste ricerche, per acquisizioni oggettive; e nei fatti proprio queste ci aiutano oggi a ripensare le scene di cui parliamo anche oltre la misura della sofferenza in sé, l'epicentro tematico dell'attivismo umanitario cattolico – fermo restando il merito di molto impegno religioso su questo terreno stesso, tanto più notevole in quanto la cultura laica in genere sembra divenuta immemore, se si prescinde da qualche eccezione personale, del suo vissuto di solidarietà non populista.

Una doppia durezza e la lotta alla «fantasticheria»

Suppone il benpensante che questa operosità si vanificherebbe, se venisse temperata l'emergenza disoccupazione fra i teatranti: non riesce ad accettare il fatto che già alla nascita del nuovo teatro avessero contribuito artisti con e senza lavoro, e anche non artisti molto socializzati. Di fatto, al secondo dopoguerra risalgono in Italia i primi di questi fermenti; e se negli stessi ultimi trent'anni si sono date centinaia di loro organismi effimeri, sia in sede di reclusione che di handicap, almeno altri duecento di essi sono ancora al lavoro: è proprio dei movimenti questo sviluppo ondulatorio, utile alla decantazione di più dirette corrispondenze interno-esterno: che pure in tal senso andrebbero dunque studiate, quali frutti di un'altra usanza, impostasi contro radicati pregiudizi. Ma può sembrare quasi insostenibile tale porsi in contrasto da parte degli esperti, che devono rinunciare ai sollievi del mestiere per agire nelle situazioni per loro più ardue; sono altri artisti questi portatori del sapere scenico, abbastanza spesso, magari non rivelatisi ancora; e, non a caso, proprio il rifondatore qui assunto come protagonista, Armando Punzo, come nessun altro usa tornare sulla durezza che il lavoro in carcere comporta, e più volte ha fatto partecipe il mondo teatrale del suo bisogno di ricerche non occasionali fuori dal carcere; ma, al contempo, dovremo indagare sulla natura mentale di tante dinamiche affettive qui indissociabili dalle prove.

Perciò la guida di questa prassi può essere un attore, come ha notato la Massimilla, anche se per comodità espositiva l'abbiamo per lo più identificata in un regista. Ché quello può essere più efficace dove inibizioni umane sostanziano quel fondo di durezza, fino a impedire il decollo del lavoro, e dove eccessive chiusure fanno supporre isolate le prove in atto: tanto da radicare pregiudizi reciproci fra reclusi e porta-

tori di handicap; per cui, anche se i primi non sono trattati da colpevoli e si cerca di sapere il meno possibile dei motivi personali della reclusione, e anche se i secondi sono accolti solo come individui disposti a un particolare espressivismo, passati i giorni del puro approccio ludico, a tutti richiede una solitaria rivoluzione personale l'incontro con la scena, pena la caduta nell'autolesionismo. E non può il lettore rendersi conto di tale istinto a punirsi nemmeno ripensando ai propri rifiuti del mondo; a forme di autocoscienza tragica questo modo d'essere porta infatti i soggetti deboli e isolati, che introiettano i loro stati d'impotenza fino a negare i normali rapporti di vita: allora la mente asseconda in ciascuno l'inclinazione alla perdita, proiettando visioni minacciose, terribili, sui comportamenti circostanti. «Fantasticheria» è stata definita in passato questa condizione morbosa, che tende a portare i suoi soggetti all'autodistruzione. E poiché si tratta di una devianza diffusa, cui i reclusi cercano in genere di opporsi, ma che tende comunque a minare gli equilibri psico-fisici personali, la natura teatralista di queste dinamiche fa del suo campo forse l'unico in cui può rendersi direttamente alternativo il lavoro scenico di per sé, senza disciplinamenti clinici. Cosa che però non smentisce la nostra reticenza a teorizzare terapeutico il lavoro di queste scene, che possono soltanto coadiuvare, al più, sviluppi come quello del pescatore schizofrenico che incontrò il più noto laboratorio di Scabia a Trieste. Infatti, egli giunse a ritrovare così lampi di memoria, che si sarebbero dispersi, senza la guida di uno psichiatra straordinario come Dell'Acqua. Il cui merito era consistito nell'aver già trasmesso oscuramente a quel vinto la convinzione di poter ricordare. Solo nei suoi limiti il teatro può molto, essendo capace di originari portenti.

Seconda nota: sul bisogno di sovvenzioni e di un riconoscimento scolastico per queste sfide

È pertanto dovuto un riconoscimento esplicito sul piano istituzionale di queste esperienze, in quanto necessarie, come le altre citate.

Tali teatri sono per lo più nati a costo zero da incontri personali di artisti con un direttore o uno psicologo, e il loro sostegno economico interno rimane per lo più agganciato all'esito spettacolare: soltanto col tempo le realtà che più si sono imposte possono godere di riconoscimenti pubblici locali o nazionali.

Bisognerebbe che su questo terreno anche in senso specifico si manifestassero dunque più adeguate opzioni, in forme omogenee in tutte le Province. Mentre sembra che nell'immediato la rivendicazione più praticabile sia quella di un organico aggancio degli artisti promotori

alla docenza scolastica. Quelli che hanno dato prova di competenza e vivo coinvolgimento dovrebbero essere assunti nella forma degl'insegnanti specialisti: con la creatività che ha permesso ad alcune carceri di avere come professori dei noti cuochi, con materia prima anche raffinata.

Parliamo di una prospettiva fondatasi già nell'Otto-Novecento, sia per la vocazione pedagogica della regia, sia per l'usanza storica degli attori di cercare stimoli reciproci con i reclusi e gli psichiatrizzati; e il lavoro di scena ha la capacità di manifestare nel disordine delle vie praticabili il possibile imprevisto, dopo aver contrapposto la ricerca alla rassegnazione, e sempre nuove intese alla chiusura personale.

Tutti i temi qui sollevati conosceranno sviluppi lungo questo festival: con le programmazioni degli spettacoli, le corrispondenti presentazioni e alcune tavole rotonde. Di conseguenza, non aggraverò di una conclusione questa rapida rassegna di problemi e proposte d'orientamento. Chi ha partecipato ai convegni divenuti usuali negli anni passati in materia, ricorderà discorsi appassionati degli stessi direttori di carceri in rapporto con il teatro; e, anche se tanti progetti non hanno avuto compiuta realizzazione, queste aperture antiburocratiche restano. Non a caso, nella vicina realtà toscana è nato un coordinamento dei teatri animati da reclusi, anche grazie a un altro protagonista del teatro in carcere di questi anni, Gianfranco Pedullà, attivo ad Arezzo; e più articolato è oggi il coordinamento dei teatri dell'handicap. Perché non immaginare dunque uno sviluppo interregionale di queste iniziative, solidale e autorevole?

In ogni caso, questo festival avrà un futuro, dovrà averlo, fino a coinvolgere tutte le città e cittadine interessate della Regione e a dar vita a un'inchiesta dettagliata, approfondendo quella, meritoria, realizzata dalla rivista «Teatri delle diversità» su tutto il territorio nazionale: perché il divenire artistico, organizzativo e sociale di questo insieme di esperienze non sembra affatto intenzionato alla rinuncia. La stessa rivista or ora richiamata ci ha spinto indirettamente ad assumere tale responsabilità, avendo riferito nel n. 25 di un convegno parigino chiuso da Corvin in polemica con chi assolutizza la condizione marginale dei teatri attivi anche sul nostro terreno. All'«invisibile», piuttosto, essi si dedicano – egli ha sostenuto.

Ciò accomuna sempre più culturalmente le scene di cui parliamo. Dieci anni or sono, quando l'attenzione pubblica sugli spettacoli di cui parliamo era disposta a maggiori adesioni, sarebbe stato forse impossibile far agire «sotto lo stesso tetto» promozionale i portatori di handicap e i reclusi in carcere, soprattutto giovani tossicodipendenti. Nonostante il quadro politico nazionale, queste scene hanno cominciato a sconfiggere gli insinuanti pregiudizi reciproci che le avevano fatte na-

scere a distanza.

Stefano Casi, *I «teatri veri» d'interazioni sociali. Postfazione agli scritti di Meldolesi*

I tre interventi qui riportati testimoniano l'interesse che dagli inizi degli anni '90 Claudio Meldolesi ha rivolto verso forme teatrali che egli stesso volle definire poi «di interazioni sociali»[14]. Tre brevi e occasionali interventi che cercano di individuare e ridefinire i contorni di un'area sulla quale Meldolesi non arrivò mai a concepire uno studio organico. D'altra parte già il primo e più ampio articolo sul tema, *Immaginazione contro emarginazione*, pubblicato su «Teatro e Storia» nel 1994[15], mirava a gettare le basi per un ulteriore approfondimento, ma si trattava dello sguardo – per così dire – «ingenuo» di uno studioso di teatro che si affaccia su un terreno complesso e potenzialmente irto di trabocchetti, il più significativo dei quali (ricorrente negli scritti di Meldolesi, così come nelle riflessioni di tutti coloro che si addentrano in questo campo) è il difficile confine tra arte e riabilitazione, sia questa terapica o giudiziaria. Ne è una spia il fatto che Meldolesi, in quel suo primo intervento, abbia sentito il bisogno di mettere in esergo una citazione (pirandelliana!) di Giovanni Macchia, il suo maestro, come sigillo di garanzia del rigore scientifico (da storico e studioso del teatro) con cui osava addentrarsi in un terreno guardato, a quell'epoca, ancora con un certo sospetto: le stesse righe iniziali di quell'articolo denunciavano proprio la condizione di sostanziale boicottaggio dell'argomento.

Ed è proprio un rigoroso approccio da studioso quello che Meldolesi cerca di ribadire a ogni passo del suo percorso in questo ambito, fino al TIS Festival, durante il quale, nell'autunno del 2003, con la direzione artistica sua e di Franca Silvestri, alcune città dell'Emilia Romagna accolsero esempi e riflessioni in tema: la stessa sigla TIS è l'acronimo di Teatri d'Interazioni Sociali, proprio nel tentativo di imporre una denominazione unitaria, riconosciuta e scientificamente con-

[14] L'interesse ha i suoi primi riscontri significativi a partire perlomeno da un convegno su «Teatro e carcere», svolto a Milano nell'ottobre del 1991, ma già precedentemente spuntano annotazioni illuminanti, come nel racconto del potente «canto del mutismo» di una compagnia cinese di sordomuti, inteso come «gesto di identità contro le esclusioni di dominio» (Claudio Meldolesi, *Gesti parole e cose dialettali. Su Eduardo Cecchi e il teatro della differenza*, «Quaderni di Teatro», anno III, n. 12, maggio 1981).

[15] Claudio Meldolesi, *Immaginazione contro emarginazione. L'esperienza italiana del teatro in carcere*, «Teatro e Storia», anno IX, vol. 16, 1994, pp. 41-68.

divisibile. Di tutto questo percorso sono testimonianza i tre articoli – occasionali, come si diceva – qui pubblicati, utili per comprendere l'infaticabile work in progress avviato da Meldolesi per arrivare a un'affermazione piena del suo impegno in quest'area.

Se per *Immaginazione contro emarginazione* si trattava di ripartire autorevolmente da Macchia (sia pure in esergo) per affermare il diritto di cittadinanza del teatro in carcere, ora, a due anni di distanza, Meldolesi riparte più accuratamente da Fabrizio Cruciani per trovare finalmente la chiave concettuale d'accesso al teatro d'interazione sociale. Ed è una chiave inattesa, se si pensa che a imporla nel dibattito è uno studioso come Meldolesi, che sul rapporto fra teatro e politica, fra teatro e società e scienze sociali ha imperniato gran parte del suo lavoro e dei suoi studi. Ebbene, la chiave non starebbe sul *côté* politico o sociale (pur significativi, ovviamente) della questione, ma su quello più squisitamente teatrale: si tratta del concetto di *costringimento*, che Meldolesi mutua dagli studi di Cruciani fatti su Jacques Copeau.

Meldolesi ha insomma trovato finalmente il punto di contatto, anzi il perno condiviso, che accomuna il teatro d'interazione sociale e il teatro tout court: e questo perno diventa garanzia per inserire del tutto e definitivamente il primo all'interno degli studi sul secondo. Alla ricerca di una specificità riconoscibile del teatro d'interazione sociale, Meldolesi si era limitato a elencarne i protagonisti (handicappati, carcerati, immigrati), identificandoli come non professionisti del teatro e, semmai, latori di un'eccentricità sociale rispetto alla maggioranza: ma si trattava di una specificità meramente sociale, importante ma pur sempre laterale rispetto alla teatrologia; una specificità tecnica, non ontologica. E invece, ecco che la vera specificità squisitamente teatrale si rivela essere quella del costringimento, individuato sull'asse Copeau-Cruciani, che è una condizione di ricerca tipica dell'attore: «Il costringimento è un fattore chiave per la cultura novecentesca del teatro», ricorda nell'intervento *Cari lettori, cari spettatori* (nato proprio in occasione del TIS Festival). E dunque, la specificità del teatro d'interazione sociale finisce per identificarsi con quella del teatro tout court. Proprio questa identificazione rafforza Meldolesi nella sua esplorazione, sia pure saltuaria o occasionale: il concetto di costringimento è indubbiamente più funzionale dell'opposizione precedentemente utilizzata di «immaginazione *vs* emarginazione», proprio perché, se quest'ultima ha la potenza evocativa dello slogan (sia pure perfetto e acuto), il concetto di costringimento serve per ricondurre il teatro d'interazione sociale all'interno del discorso generale sul teatro, e in definitiva per continuare a parlare di teatro. Ancora dall'intervento *Cari lettori*: «Si tratta

di teatri veri, in cui il corpo dell'attore agisce da epicentro psico-fisico stabilendo relazioni di base preconscia umili, ma non diverse da quelle stanislavskiane».

Già, l'attore. Perché il teatro è prima di tutto attore (ancor di più per Meldolesi, diplomato attore all'Accademia d'Arte Drammatica, e fondatore, nel 1964, insieme a Carlo Cecchi, Gian Maria Volonté, Giacomo Piperno, Mario Bussolino e altri del «Teatro Scelta», uno dei primi gruppi autogestiti italiani). E allora non è casuale che, proprio nell'anomalia dell'attore, Meldolesi riscontri l'identità di teatro e teatro d'interazione sociale. Sia gli attori professionisti che quelli dilettanti e marginali sono portatori di una diversità e – in un certo senso – di un handicap psico-fisico rispetto alla normalità: «gli attori da sempre realizzano mentali sospensioni delle condanne loro proprie. Per loro è la condizione stessa del debordare espressivo», ci ricorda sempre in *Cari lettori*. Sarebbe interessante rileggere l'opera saggistica di Meldolesi alla ricerca delle varie incarnazioni della diversità e dell'anomalia dell'attore, che talvolta raggiunge apici importanti o inattesi. Come quando parla di Totò «mezzo cieco», condizione di handicap fisico che per Meldolesi si trasforma in talento: «La vista di memoria gli serve a potenziare la vista naturale la quale, a sua volta, gli serve a tenere sotto controllo la situazione in scena e in sala»[16]. O come quando parla di Carlo Bertinazzi, ovvero il Carlin della Comédie Française, «la cui omosessualità era considerata portatrice di grazia e d'arte»: ancora una volta Meldolesi annota, anche proseguendo con l'accenno alla «schiena [...] geniale» di Carlin, come una condizione di diversità (sia pure ben diversa dall'handicap, ovviamente) consenta all'attore di esprimere l'anomalia con l'arte. Insomma, la diversità del sentire o la diversità fisica possono innescare l'*invenzione* di un linguaggio teatrale (e quindi di un teatro) proprio nel superamento del costringimento originario: d'altra parte, come scrive in *Un teatro del «costringimento»*, «il mondo del teatro [...] crea deformazione», e «il teatro e l'handicap ci riportano al valore costitutivo della deformazione». Insomma, attori professionisti e attori «sociali» sono uniti dalla deformazione come «valore costitutivo» e dalle dinamiche di costringimento: per entrambi il costringimento è questione sia privata sia sociale, e per entrambi è funzione del loro essere attori e grimaldello della propria arte. Arte, si badi bene. Nell'intervento *«Un teatro rinato dai mondi costretti»*, l'autore è chia-

[16] Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 52. Nello stesso saggio, si pensi al rapporto fra «terribile disordine mentale» e «seme di genialità» in Memo Benassi (p. 28).

rissimo nella sua perentorietà: «Ogni evento scenico di questi *artisti* si rivela con il tessuto sociale suo proprio» (corsivo mio). Ecco allora ritornare il peso specifico del sociale, ma con la garanzia che qui non si sta parlando banalmente di handicappati o carcerati che fanno teatro, ma di *artisti* che provengono da condizioni sociali di differenza.

Ed ecco spiegato, infine, l'inizio così tranchant del primo intervento, *Un teatro del «costringimento»*, quando Meldolesi inserisce il teatro d'interazione sociale «nella continuità delle storiche anomalie del teatro italiano», secondo un approccio che rimanda direttamente alla sua famosa categorizzazione delle «invenzioni sprecate dal teatro italiano»[17]. Un messaggio radicale e assoluto mandato al mondo della teatrologia.

[17] *Ibidem*.