

INQUIETUDINE DELLE INTELLIGENZE.
Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari



I quaderni di PsicoArt

Vol. 6, 2015

Inquietudine delle intelligenze. Contributi e riflessioni sull'Arte Irregolare

A cura di Bianca Tosatti e Stefano Ferrari

ISBN - 978-88-905224-5-1

Editi da *PsicoArt - Rivista on line di arte e psicologia*

Università di Bologna

Dipartimento delle Arti

Piazzetta Giorgio Morandi, 2

40125 Bologna

Collana AMS Acta AlmaDL

diretta da Stefano Ferrari

ISSN 2421-079X

www.psicoart.unibo.it

psicoart@unibo.it

Indice

- 5 BIANCA TOSATTI
Mettere le cose in chiaro: progetto per un libro
- 33 STEFANO FERRARI
Alcune riflessioni su Outsider Art e psicologia dell'arte
- 47 Marzio Dall'Acqua
"Da non essere mai solo neanche quando non ho nessuno". Il collezionismo compulsivo di Ettore Guatelli nel "bosco delle cose" di Ozzano Taro
- 67 Anna Ferruta
Apple Monster
- 79 Vanda Franceschetti
La collezione de La Fabuloserie: la scelta privata
- 97 Maria Inglese e Sergio Manghi
Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale
- 117 Gianluigi Mangiapane, Anna Maria Pecci, Rosa Boano, Emma Rabino
Massa
Un patrimonio culturale e un percorso di valorizzazione
- 133 Alessandra Mantovani
L'arte naïf della Collezione Charlotte Zander: è ancora auspicabile che una raccolta di arte irregolare comprenda questo genere di opere? E queste opere sono poi davvero "un genere"?
- 159 Roberto Mastroianni
Figure dell'umano tra desiderio, marginalità e istituzioni. Note a margine di una pratica della critica d'arte intesa come critica filosofica
- 189 Annalisa Pellino e Beatrice Zanelli
Schedare, studiare e curare l'Arte Irregolare. Un'esperienza sul campo
- 199 Lina Pispico e Gabriele Mina
Scelto per fare tutto questo. Storia di un santuario babelico

- 211 Daniela Rosi
Outsider in Occidente, insider in Oriente. Il caso Caterina Marinelli
- 233 Tea Taramino
I luoghi del possibile. Dal Laboratorio La Galleria a InGenio Arte Contemporanea
- 251 Wolfram Voigtländer
Il sogno di volare di Gustav Mesmer

MARIA INGLESE E SERGIO MANGHI

Dal vivo della ferita. Corpi sensibili, corpo sociale e azione teatrale

Due esperienze teatrali imperniate su "corpi sensibili" quali quelli di pazienti psichiatrici e di detenuti, rispettivamente Lenz Fondazione di Parma e Compagnia della Fortezza di Volterra, mostrano come i "corpi istituzionali" possano diventare luoghi di trasformazione personale e sociale.

From the core of the wound. Sensitive bodies, social body and theatrical action. *Two theatrical experiences centered on "sensitive bodies" such as those of psychiatric patients and prisoners, respectively Lenz Fondazione of Parma and Compagnia della Fortezza of Volterra, show how the "institutional bodies" can become places of personal and social transformation.*

L'apertura, abisso sull'insondabile e il nulla,
ferita originaria del nostro spirito e della nostra
vita, è anche la bocca assetata e affamata
attraverso la quale il nostro spirito e la nostra vita
esprimono i desideri, respirano, bevono,
mangiano, baciano. (Edgar Morin)

Una ferita "luminosa"

Questo articolo nasce da un incontro a più voci, promosso da Bianca Tosatti, tenutosi nel corso dell'ultima edizione di *VolterraTeatro* (2014), che ruotava intorno al tema della "ferita". Ispirandosi alla rovina generata dal crollo delle mura medioevali della città, il programma del festival recitava così:

Oltre la ferita visibile della terra, per avvicinarsi a quella invisibile, umana, personale, dell'artista, e insieme di una città che vuole annodare con più forza le relazioni, ritessere i rapporti umani, ripensarsi e costruirsi come comunità [...]. Una ferita dolorosa ma estremamente luminosa...

Cuore pulsante della manifestazione, naturalmente, l'ormai celebre *Compagnia della Fortezza*, diretta da un quarto di secolo da Armando Punzo. In una magnifica, emozionante rappresentazione del *Santo Genet*. Dove il tema della ferita dell'artista, come dolore che è anche - inseparabilmente - della comunità, da saper trasformare in bellezza e speranza, è inciso in profondità nei "corpi sensibili", come li chiameremo qui, dei detenuti-attori. Corpi caduti, relegati, "trattati", e nel gergo delle buone intenzioni "rieducati", che si fanno magicamente "luminosi", al di là di ogni filosofia della rieducazione o della riabilitazione, toccando quel vertice di senso nel quale la parola "grazia" sconfinava dall'estetico per assumere tonalità anche apertamente religiose. "L'uomo imprigionato può diventare come un monaco che inizia a studiare l'uomo e se stesso".¹ L'istituzione carceraria, da dura limitazione della libertà, ferita lacerante dei corpi e delle biografie, anzitutto di chi vi è relegato, ma anche e insieme di "noi là fuori", si volge in condizione di ricerca di una libertà spirituale più vera, che contagia il desiderio degli spettatori, tanto da consentire a Punzo, a conclusione dello spettacolo, di dire con un tono di semplice verità parole che prese alla lettera suonerebbero assurde o consolatorie, quali: "Tornate a casa, vedrete che tutto è molto più falso di quello che avete visto qui". Qualcosa di molto simile, e al contempo caratteristicamente differente, si può dire per un'altra esperienza teatrale che prende vita su "corpi sensibili" diversi da quelli imprigionati nell'istituzione carceraria: l'esperienza di *Lenz Fondazione* di Parma, ideata da Maria Federica Maestri e Francesco Pititto. Dove l'istituzione, che da limitazione della libertà si fa condizione di accesso a una intensa libertà espressiva e di ricerca spirituale, è quella psichiatrica: manicomiale alle origini, comunitaria più di recente. In una serie di spettacoli che fanno incontrare i "corpi feriti" dei pazienti-attori con testi classici, tramite adattamenti e allestimenti che di quei corpi esaltano le potenzialità "luminescenti", si produce un'esperienza straniante di rispecchiamento della nostra soggettività di spettatori, nella quale è la nostra "ferita" a emergere e generare pensiero.

In queste note rifletteremo - non da esperti di teatro quali non siamo, ma da interessati ai processi di trasformazione psico-sociale e cultu-

rale attivati dalle due esperienze in questione – su questi due modi di “aver cura della ferita”, che tramite effetti di rispecchiamento vertiginoso portano alla luce la condizione di “corpo sensibile” che è propria di ciascuno di noi, e insieme di quel vivo “corpo sociale” che sono le nostre città e le nostre comunità, e le stesse istituzioni che pure sembrano essere imperturbabili contenitori non-viventi di corpi viventi. Non è in gioco, in queste esperienze, soltanto la cura della ferita inferta dal corso delle cose, spesso terribili, violente, annichilenti. E specialmente crudeli quando a infliggerla sono istituzioni pubbliche finalizzate a rendere migliori le nostre esistenze e coesistenze, come quelle psichiatriche e carcerarie. In queste esperienze, nel loro ricorrere a codici operativi di natura etico-artistica, e non soltanto etico-scientificamente riparativa, rieducativa, riabilitativa, è in gioco anche il prendersi cura della “ferita originaria”, per dirla con Edgar Morin.² Quella ferita che fa tutt’uno con il venire al mondo della creatura umana: la più incompiuta, imprudente e squilibrata delle creature viventi. La sola a dover generare senza posa visioni del mondo alle quali nutrire il senso quotidiano delle proprie azioni, degli incontri, degli accadimenti. Le “ferite seconde”, che vengono dopo, finiscono molto spesso per opprimere la spinta generativa, la fame d’infinito, che è propria della ferita originaria, o per deviarla lungo sentieri otusi e inconcludenti. Ed è sacrosanto che una società che si voglia democratica s’impegni coraggiosamente, non soltanto a smantellare le gabbie istituzionali responsabili di tante, e tanto dolorose, “ferite seconde”, come si è cominciato a fare a partire dagli anni ‘70 del secolo scorso, ma anche a prendersi cura della luce che può scaturire unicamente dall’aprirsi alla misteriosa grazia della “ferita originaria”, facendo dei *limiti* stessi, dai quali viene istituzionalmente oppressa, una condizione di generatività: “Il *limen* è la situazione che permette di creare un gruppo, di inventare delle relazioni fra noi e le persone lì dentro, la base del nostro lavoro”.³

Istituzioni, corpi, ferite

Intorno alla parola "istituzione" è avvolta una matassa enorme di questioni - sociologiche, giuridiche, politiche, psicologiche, economiche - che non può essere sbrogliata in poche righe.⁴ Occorre tuttavia quanto meno tener presente, in un'epoca di senso comune radicalmente soggettivistico quale la nostra, che la dimensione istituzionale non si sovrappone alla soggettività umana "dall'esterno", producendo unicamente effetti di alienazione, ma fa tutt'uno con essa.

Uno degli studiosi che meglio ha messo in luce questa condizione dell'esistenza umana è il filosofo tedesco Arnold Gehlen,⁵ secondo il quale l'uomo è un essere per natura radicalmente inconcluso, "organicamente manchevole" (*Mangelwesen*), sprovvisto di quelle istruzioni ereditarie che consentono agli altri animali di cavarsela nelle vicende essenziali della vita, e pertanto costitutivamente bisognoso di quella vera e propria "seconda natura" che sono per lui le istituzioni. Le quali, così riassume, come forse meglio non si può, il sociologo Franco Cassano

gli consentono di rendere stabile la sua condotta, sottraendolo all'imprevedibilità che nasce da quella profusione di stimoli che lo rende differente e più esposto rispetto agli animali. In altre parole, la specifica prestazione delle istituzioni sta nel fatto che esse, pur nascendo dall'azione umana, divengono una sorta di "seconda natura", che agevola la vita dell'uomo immettendola nei binari di routine e di ruoli. Predisponendo degli schemi tipici ed abituali di comportamento esse consentono di agire senza che ogni volta si debba tornare a scegliere e pensare.⁶

Le istituzioni tuttavia, come ben sappiamo, possono facilmente diventare "binari" costringitivi e violenti, che invece di dare protezione, cura, sollievo e orientamento diventano luoghi di esclusione, di reclusione e di pratica dell'ospitalità. Come avviene, in particolare, in quelle che il sociologo Erving Goffmann ha denominato "istituzioni totali"⁷ categoria alla quale appartengono, in epoca moderna, il manicomio e il carcere. Luoghi blindati dove una certa popolazione, spesso molto numerosa, vive con scarsi contatti con il mondo sociale

esterno, ridotti scambi sociali relazionali interni e subendo una profonda ingerenza istituzionale nella propria autonomia personale. Dove le attività della vita quotidiana sono regolate dalla stessa autorità, in forme capillari, serializzate e standardizzate, sotto un rigido controllo normativo, burocratico e razionale. Quel controllo che due secoli fa Jeremy Bentham tradusse nel prototipo di carcere da lui chiamato *Panopticon*, reso celebre in seguito dagli studi di Michel Foucault. Rispetto all'epoca in cui comparve la ricerca pionieristica di Goffman, molte cose sono cambiate. In particolare, nel nostro paese, in seguito al movimento che si riconobbe nella figura e nell'impegno di Franco Basaglia, in ambito psichiatrico, e ad iniziative in ambito carcerario, a partire dalla legge Gozzini. È però evidente che siamo appena agli inizi di un lungo e difficile cammino, tutt'altro che scontato e lineare. Il contributo delle esperienze teatrali, rispetto a quello delle professioni di cura, educative o d'aiuto, e anche rispetto alle iniziative di volontariato solidale, presenta una caratteristica del tutto peculiare che lo predispone in modo privilegiato al prendersi cura della "ferita originaria": il suo lavorare immediatamente sui corpi. Sul misterioso crocevia di carnale, simbolico e sociale che sono i corpi umani. Crocevia che soltanto alla "organicamente manchevole" creatura umana, tra tutti i viventi, è dato abitare sul confine mobile e incerto, tra processi di soggettivazione e processi di istituzionalizzazione. È la sfida di immaginare non solo i corpi singoli, come corpi sensibili, ma anche le stesse istituzioni. Di vederle, anche quelle più solide, come anch'esse attraversate, nel loro insieme, da "ferite originarie" - al loro interno, nell'interfaccia con il mondo là fuori. Ferite che, a prendersene cura adeguatamente, possono farsi "luminose", secondo l'espressione di Punzo, per chi ci sta dentro e per chi ci vive tutt'intorno. Facile riconoscere il corpo ferito tra gli internati e i reclusi. Meno scontato riconoscerlo tra i terapeuti, gli educatori, gli agenti di custodia. E anche tra i soggetti "di fuori", che proprio dall'esistenza di spessi confini istituzionali, in grado di isolare e proteggere dalla vertigine del rispecchiamento con il "dentro", possono trarre la persuasione illusoria di abitare corpi integri, quanto meno esentati dal doversi porre quelle domande estreme che possono essere sollecitate soltanto da ferite radicali. Anche all'interno dell'istituzione carceraria, paradossalmente proprio per l'influenza

profonda e capillare dell'istituzione totale, si trovano importanti elementi che danno risalto, scrive Pietro Buffa, alle "forme relazionali e di scambio delle parti".⁸

All'interno del "corpo" istituzionale

La sfida insomma è immaginare i "corpi istituzionali" come luoghi abitati, vissuti, arene dove si incrociano conflitti e proiezioni, da una parte e dall'altra. Dove soggetti diversi e tra loro in relazione dialogano sulle stesse domande, dandosi appuntamento quotidianamente, cercando punti di incontro, anche se spesso impossibili. Una sfida in linea, peraltro, con l'ispirazione originaria del lavoro di Franco Basaglia, il quale faceva coincidere lo smantellamento delle strutture coercitive del manicomio con l'emersione, all'interno dell'istituzione, dei "gruppi di cura", interpretati come "corpo curante".⁹ Tale espressione evidenzia l'intreccio tra il corpo del malato mentale con il corpo di infermieri e medici che tentavano di favorirne la liberazione - liberazione, anzitutto dalla contenzione fisica e chimica, ma anche dalla "incrostazione istituzionale" sull'esperienza soggettiva della malattia. Giovanna Gallio ne dà preziosa testimonianza nella sua ricerca sull'Ospedale Psichiatrico di Colorno (Parma) nel periodo in cui venne diretto da Franco Basaglia, dove si vedono all'opera i tentativi di far emergere - scrive con una bella espressione - quella "complicità animosa" che da sempre univa e attraversava chi nel manicomio viveva e/o lavorava.¹⁰

La rilevanza della parola "corpo", e della sua relazione con la realtà istituzionale, dovuta alle formazioni fenomenologiche di Basaglia, emerge anche nella *Premessa* di Franca Ongaro Basaglia agli scritti del marito, pubblicati dall'editore Einaudi nel 1981, dove si legge:

Questa raccolta di scritti è la storia di una vita, di un'impresa, di un pensiero. Segue due filoni apparentemente distinti ma, in realtà, profondamente intrecciati. Il corpo (pesantezza, inerzia e passività, contemporanee ad una soggettività che tenta di impadronirsene) e le coercizioni di cui è oggetto (istituzioni, ideologie, la scienza e l'organizzazione sociale). Quindi corpo e istituzione o, seguendo lo svi-

luppo cronologico dei lavori, dal corpo all'istituzione, fino alla *identificazione dell'istituzione come corpo*.¹¹

La forza dell'espressione basagliana "corpo curante" sta nella sua doppiezza non casuale: il corpo al quale si pensa è per prima cosa quello degli internati del manicomio (e come non pensarla estensibile al corpo dei reclusi del carcere), ma è anche quello dei soggetti "curanti" (depositari della terapia, della rieducazione, della custodia), che nel gruppo di lavoro, nella dimensione collettiva dello staff, dell'équipe, sono corpo, fanno corpo, forza, ma anche alleanza, in un nuovo atteggiamento teorico e pratico della cura.

Chi negli anni '60-'70, prima degli esperimenti all'interno degli ospedali psichiatrici di Gorizia, Colorno, e poi Trieste, avrebbe mai pensato che sarebbe cambiato il "corpo sensibile" del manicomio? Al punto da far sì, oggi, che nella "ferita originaria del corpo folle", tramite discipline del corpo come quella del teatro, così peculiare nel lavoro di *Lenz Fondazione*, si possano rispecchiare generativamente le nostre, di terapeuti, di educatori, di spettatori, di esseri umani? Perché mai non dovremmo immaginare, a maggior ragione ricordando che siamo il paese di Giovanni Beccaria, che anche il carcere, pur nella sua persistente rigidità, possa costituire sempre più un corpo sensibile, nelle cui "ferite originarie" riuscire a rispecchiarsi generativamente? Non è proprio questa la possibilità dimostrata dall'esperienza della *Compagnia della Fortezza*, che ha fatto emergere in seno all'universo carcerario la "complicità animosa" da sempre in atto, tacitamente, tra la "comunità" dei detenuti, quella degli agenti e quella degli operatori e dei terapeuti, insieme a quella tra il "dentro" e il "fuori"?

Lenz Fondazione: l'"attore sensibile"

L'espressione è di Francesco Pititto, direttore con Maria Federica Maestri di *Lenz Fondazione*, una realtà nel panorama teatrale italiano ed internazionale che con la sua pratica rigorosa di ricerca all'interno della parola e dei testi (dai testi classici della antichità a quelli moderni, fino alle narrazioni del mito) condensa visione e spazialità, attraverso quello che Maestri e Pititto definiscono il

“monumento dell’attore”, la presenza corporea, appunto, dei loro “attori sensibili”.

Dal 2000 infatti *Lenz Fondazione* propone dei laboratori rivolti a pazienti psichiatrici lungodegenti ospiti di Comunità terapeutiche del territorio, seguiti dal Dipartimento di Salute Mentale di Parma; un lavoro di integrazione tra attori cosiddetti “sensibili” (pazienti) e attori “normalmente dotati” che ha visto la realizzazione di diverse produzioni, quali *l’Hamlet* (cfr. Fig. 1), *I promessi sposi*, *Adelchi*, solo per citare le più recenti. Queste parole di Pititto ci dicono quale sia l’originalità dell’idea di attore sensibile:

Il teatro non è la vita a meno che la vita non sia il teatro. C’è un solo attore per il quale questa equazione potrebbe essere vera: l’attore che non conosce quel confine, l’attore che non gioca un ruolo ma se stesso, l’attore che abita la scena come la vita. C’è un nuovo soggetto che, da qualche tempo, ha rimesso in moto il meccanismo antico dell’attore e dello spettatore, dello scambio reciproco di sentimenti sinceri e di godimento estetico come non succedeva da tanto, la verità è riapparsa nella più esperta rappresentazione e il teatro ha ripreso a vivere.¹²

Le linee di interesse di *Lenz Fondazione* sono la fedeltà alla parola del testo, una creazione filmica che accompagna gli allestimenti scenici, le sovrapposizioni tra immagini filmiche, suoni e corpo dell’attore, la messa in azione del corpo dell’attore “sensibile” con quello dell’attore “normalmente dotato”, e gli allestimenti materici che cura la stessa Maestri (così come la scelta dei costumi). Dal 1996 Maestri e Pititto hanno aperto un dialogo attivo, da un lato con il tessuto sociale circostante (una fitta rete di istituzioni amministrative, culturali, educative e sociosanitarie), e dall’altro con la scena artistica contemporanea internazionale, attraverso il festival annuale *Natura Dèi Teatri*, dedicato alle nuove ricerche artistiche, del quale sono i curatori. In questo festival assistiamo alle rappresentazioni di realtà artistiche conosciute e consolidate e alle nuove produzioni del *Lenz Fondazione* tra le quali quelle nate all’interno dei laboratori con pazienti psichiatrici. Dove la relazione con la “ferita originaria”, di cui dicevamo sopra, non è mera opera di “sutura”, “riabilitazione” o “emancipazione”, ma operazione compiutamente artistica.



Fig. 1 - *Hamlet Solo*, 2013. Foto di Franco Pititto.

Ricerca disciplinata di un luogo “sensibile” di trasformazione radicale, potremmo dire di nuova nascita, del teatro stesso, in un tempo nel quale il teatro rischia di perdere il suo valore rigenerativo dell’esperienza umana. La nascita dell’“attore sensibile” ha dato forza e vitalità agli stessi attori “normalmente dotati” che lavorano con il *Lenz*:

Tra gli stessi attori normalmente dotati la sua presenza è stata di energica riscossa e di salutare straniamento”.¹³ È una sorta di “contagio” che avviene attraverso nuove modalità di movimento sulla scena, gesti, sonorità vocali (“anarchia di suoni”); che avviene anche attraverso quelli che potrebbero essere considerati errori, imperfezioni, squilibri, perché questi permettono di uscire dall’ovvio per entrare nello scarto imprevisto, nell’inatteso e nel sorprendente. Andando in questo al di là dell’esperienza delle “avanguardie artistiche”, nelle quali, secondo le parole di Pititto, non trovano “ospitalità l’errore, la fragilità, la differenza, la coscienza dell’attesa, la nascita della parola, il mistero del corpo, la ricerca dell’unico luogo possibile in cui il teatro possa apparire.”¹⁴

Questa epifania può aver luogo in quanto gli attori sensibili più si avvicinano al cuore profondo del simbolico, al mondo informe delle fiabe, dei miti, delle profezie, della memoria custodita nei testi classici, all’immortalità della parola e dei sogni, della fantasia infantile,

dell'atto creativo. Pititto richiama in proposito espressamente Antonin Artaud: "Non si tratta di sopprimere la parola articolata, ma di dare alle parole all'incirca l'importanza che hanno nei sogni". Questi attori sono definiti "sensibili" in quanto lo sono ad ogni aspetto della vita e delle relazioni, anche nel momento in cui sembrano insensibili, nel momento in cui chiudono la comunicazione, o il gesto diventa altro da quello che è scritto:

Non sono insensibili a niente anche quando sembrano interrompere ogni forma di comunicazione. Noi invece applichiamo spesso, e consapevolmente, forme di insensibilità (indifferenza, chiusura) verso ciò che ci sembra nocivo, noioso, superfluo e così via.¹⁵

Sono persone sensibili nella vita e sensibili nel teatro. E di fronte alla loro performance viene da chiedersi: chi è davvero "insufficiente" qui? Noi? Loro? Dove sta il deficit, il difetto, la disabilità? Siamo noi altrettanto "spettatori sensibili"?

Rifrazioni, spettatori, corpo sociale

L'originalità dell'esperienza di *Lenz Fondazione* rispetto alla pratica dei teatri contemporanei può essere sintetizzata in altri due elementi, oltre a quello dell'"attore sensibile": l'idea di "rifrazione" e la "messa alla prova" dello spettatore.

L'idea di *rifrazione*, tratta dal linguaggio della fisica e in origine incorporata nel nome stesso dell'impresa di Maestri e Pititto, viene così chiarita da quest'ultimo:

Quando la luce attraversa un corpo trasparente e diversamente denso il suo raggio muta direzione. Viene deviato. È sui diversi modi e moti di questa deviazione che abbiamo lavorato negli ultimi sedici anni. Il concetto potremmo anche trasporlo così: quando l'arte attraversa l'uomo e la sua origine è sempre un altro uomo, il suo percorso muta. È questo continuo mutare che, a mio avviso, restituisce all'arte la propria vitalità, la propria appartenenza sia al passato sia alla contemporaneità.¹⁶

Continua poi Pititto, con accenti che non possono non richiamare la parte essenziale svolta dall'attore sensibile nell'operazione stessa di rifrazione:

Nel teatro di ogni tempo l'uomo-attore ha rappresentato di fronte all'uomo-spettatore la rifrazione della propria bellezza. La deviazione prodotta dal teatro ha permesso all'uno e all'altro nonostante la comune appartenenza di vedersi in campi diversi: l'attore assumendo la parte oscura, segreta e totalmente libera dell'uomo, e l'uomo a guardarsi agire e dire senza limiti né riguardi, libero nella forma e nell'espressione artistica. Il raggiungimento di uno stato di verità nella finzione da parte dell'attore ha poi rappresentato, nel tempo, il primo traguardo di ogni vera esperienza teatrale. L'incessante ricerca di un metodo utile a rendere sempre più labile il confine tra realtà e rappresentazione ha posto e pone ancora la questione etica fondamentale per ogni atto teatrale. Direi per il senso stesso del teatro. Anche la finzione più esplicita ha l'intento di sostituirsi alla realtà così come la più problematica e cruda verità ha per fine ultimo l'improbabile scomparsa di quel confine".¹⁷

Insieme al "potere rifrattivo", potremmo chiamarlo così, dell'attore sensibile, in queste parole emerge anche l'idea di uno spettatore che non viene unicamente invitato ad assistere, o genericamente a partecipare, ma che viene intenzionalmente, come si diceva, "messo alla prova". La ricerca di *Lenz Fondazione*, tutta interna al mondo del teatro contemporaneo, propone un tipo di coinvolgimento sulla scena della rappresentazione nella quale il teatro è "anche" vita, obbligando spettatore e critico a ripensare alla verità di quello che avviene davanti ai loro occhi. Lo spettatore si impegna (anche con una "fatica" fisica fatta di spostamenti, camminamenti, cambi di prospettiva) a modificare di continuo la sua posizione: da una visione preordinata ed equilibrata ad uno sguardo "squilibrato", il più possibile libero dagli attrezzi culturali che normalmente utilizza, tentando di entrare in una esperienza anche sensoriale che molto si avvicina al sogno, all'accesso al mondo dell'invisibile e del "conosciuto non pensato",¹⁸ e infine alla "follia" che, con i suoi sintomi e la sua "grammatica" del delirio, obbliga a riconoscersi in un luogo "altro" dell'esperienza e del pensiero. La presenza del disabile sulla scena mette lo spettatore di fronte all'esperienza concreta dell'estraneità e dell'alterità più estrema. In questo senso, la frase

finale dell'*Hamlet* dove l'attore sensibile declina il famoso "to be or not to be" nella battuta "io qui o io non qui", ci mette di fronte alla verità di chi nella scena del reale ha la possibilità di dire che, veramente, non appartiene al mondo fattuale e concreto della contemporaneità, e in questo la battuta "io qui o io non qui" regala allo spettatore il gesto del sottrarsi al definito, al definitivo, all'atteso, al già detto. L'attore sensibile che recita questa battuta è veramente "qui" e nello stesso tempo in un "altrove", è sulla scena e nello stesso tempo è nella vita, e "chiama" gli spettatori, mimeticamente, ad abitare lo stesso luogo-nonluogo:

Loro entrano in scena dalla vita e tornano alla vita dalla scena. Come se da lontano risuonasse un lamento attraente, un flauto magico che li trascina dentro; e loro vanno fiduciosi dietro il suono. Fiduciosi perché già conoscono quel suono, loro stessi sono il flauto.¹⁹

E come ogni Amleto, anche quello rispecchiato dentro di noi, l'*Hamlet* lenziano permette di rappresentare il mondo come assurdo, svuotato di segno e nello stesso tempo aperto ad una nuova lettura del presente, quella che una delle attrici disabili ha definito, con una bella espressione che Pititto ha fatto sua, la "grammaturgia" della rappresentazione teatrale.

Attraverso questa "grammaturgia", lavorando a stingere la nettezza della distinzione fra testo, teatro e vita, *Lenz Fondazione* abita quel medesimo confine misterioso della condizione umana sul quale operava la ricerca di Michel Foucault, quel confine mobile e generativo nel quale l'opera e la follia si escludono e si includono a un tempo reciprocamente: "dove c'è opera non c'è follia, e tuttavia la follia - scrive il filosofo francese - è contemporanea dell'opera, poiché inaugura il tempo della sua verità. L'istante in cui nascono e si compiono insieme l'opera e la follia è l'inizio del tempo in cui il mondo si trova citato in giudizio da quest'opera e responsabile di ciò che è davanti ad essa".²⁰

Compagnia della Fortezza: il complesso di Enea

Attori sensibili, rifrazione dello sguardo, spettatori messi alla prova, teatro che si fa vita e città e viceversa, corpi che reincarnano testi classici: parametri che ritornano nell'esperienza della *Compagnia della Fortezza* di Volterra. E tuttavia vi tornano in altre forme, per certi versi anche molto differenti. Veicolate, anzitutto, da attori "diversamente" sensibili, quali sono i detenuti di un carcere. E forme affidate a giochi di luce dello sguardo nei quali la rifrazione si fa apertamente effrazione, è il caso di dire, forza che "crea buchi nella realtà", come scrive Armando Punzo (citando Gilles Deleuze).²¹

Effrazione come seduzione, persino, dello spettatore e della città, e però in una modalità sapiente del sedurre, nel senso che sa quale posta sia in gioco, e quanto audacemente pericolosa, nell'azione teatrale: "Mi piace ricordare un'espressione molto bella di Brecht, 'Non lasciatevi sedurre', che mi piacerebbe variare in 'Lasciatevi sedurre e fate attenzione a non lasciarvi sedurre'".²² In oltre una trentina di rappresentazioni, lungo un cammino che persegue con una tenacia da santi l'utopia di un Teatro stabile situato dentro le mura del carcere, insediato a pieno nel cuore della drammaturgia contemporanea, la *Compagnia della Fortezza* ha scelto di abitare un luogo della "ferita originaria" che potrebbe essere identificato metaforicamente in una sorta di "complesso di Enea: un disastroso passato alle spalle", per rubare a Punzo una sua bella espressione che allude al lavoro svolto per l'allestimento dell'Eneide.²³

Questo specifico "disastroso passato alle spalle" rende l'attore della *Compagnia della Fortezza* diverso dall'attore di *Lenz Fondazione*, poiché per andare a fondo nel mistero della "ferita", nella sua potenziale, "luminosa" generatività, è necessario un durissimo lavoro di distruzione/ricostruzione. Lavoro su un duplice passato, a essere precisi. Un passato personale, familiare e comunitario, che ha iniziato a sedimentarsi spesso fin dalla nascita, e che ha condotto a una identità rocciosa, carica di simbolismi e vissuti emotivi ostinatamente renitenti alle trasformazioni, spesso apertamente violenti. E un passato istituzionalizzato, stilizzato in un "eterno presente" che si ripete ciclicamente. Un passato che incombe per intero sul presente, sulle condizioni stesse dell'azione teatrale.

Fatto di regole ferree, cristallizzate nelle norme e nelle routine custodialistiche, che rendono il carcere un “mondo a parte”, scisso dal tessuto sociale di cui è parte; ma anche, insieme, di quelle regole non meno ferree che sono incorporate nelle logiche di potere, di ruolo e d’immagine di sé che regolano le relazioni quotidiane tra detenuti, tra detenuti e personale variamente presente nel “corpo istituzionale” del carcere, nonché le relazioni con il mondo esterno. E il paradosso dell’azione teatrale della *Compagnia delle Fortezze*, chiave di volta della sua forza generativa, è che aggiunge disciplina a disciplina, non certo “un diversivo o magari un divertimento”.²⁴ La “stanza del teatro”, all’interno del carcere (niente altro, in fondo, che una piccola stanza, tre metri per nove), è una sonda deflagrante. Che sceglie di abitare, fino a lasciarsene inghiottire, lottando per uscirne luminosamente, la ferita profonda di quel che abbiamo chiamato il “complesso di Enea: un disastroso passato alle spalle”. Che non è soltanto, separatamente, il passato degli attori detenuti, ma insieme, il passato del “corpo istituzionale” che include le figure custodialistiche, sanitarie, educative che quotidianamente interagiscono con i detenuti, facendosi insieme ad essi “corpo curante” ben al di là del gergo biomedico; e ancora, inseparabilmente, il passato della città, delle sue istituzioni amministrative, culturali, sociosanitarie, educative, del tessuto sociale nel suo insieme. Punzo e la *Compagnia* si fanno tutt’uno con questo “disastroso passato alle spalle”, facendo balenare sulle sue rovine, attraverso i “buchi nella realtà” praticati con metodo e devozione, la luce di una possibile redenzione, di una possibile utopia. Torna bene qui di nuovo l’immagine di Enea, il cui destino, nella mitologia virgiliana, la forza della motivazione interiore, è la nascita della città eterna che è chiamato a propiziare. E viene in mente il fiotto di luce improvvisa che esplose dai versi finali della poesia *Mappa del nuovo mondo* di Dereck Walcott:

Troia, un bianco accumulo di cenere
vicino al gocciolar del mare.
Il gocciolio si tende come le corde di un’arpa.
Un uomo con gli occhi annuolati raccoglie la pioggia.
E pizzica il primo verso dell’*Odissea*.²⁵

Compagnia della Fortezza: il carcere, il cimitero, il sorriso

Ma il luogo più reietto della nostra quotidiana realtà, del suo buon senso tanto roccioso quanto segretamente spaventato, non è il carcere, come abbiamo scritto, bensì il cimitero. Come sa benissimo Punzo, del resto, che lo apprende a sua volta da Genet, facendone idea guida nel meraviglioso allestimento del *Santo Genet*, richiamato all'inizio di queste note, dove la scena teatrale è costituita da un ampio cimitero di un biancore abbacinante, insediato "a contrasto" tra le grigie e spesse mura della Fortezza. "Io penso - scrive Punzo - alla costruzione di un teatro in un carcere, Genet pensava e auspicava che i teatri dovessero essere costruiti nei cimiteri. Due luoghi accomunati, per diversi motivi, da un destino di estraneità e dalla rimozione del contesto sociale".²⁶

Carcere, cimitero, teatro. Spettatori, i "vivi", raccolti, in piedi, lungo un lato interno del "cimitero" stesso. Fuori, palpabile presenza, la città, il festival, il mondo intero. Al centro, un sorriso. Un sorriso a un tempo ambiguo e limpidissimo, dolente e beato, peccatore e santo, eppure fedelmente "una sola cosa". Sul volto di un filiforme Armando Punzo, rossetto e ombretto, maschera serenamente androgina, stretto in un lungo cappotto nero con strascico, cilindro in testa e collana di rose rosse (Fig. 2). Perno, anche visivamente e fisicamente, intorno al quale ruota la galassia delle tante microstorie di banditi e delinquenti "angelici", agite simultaneamente come in uno spazio/tempo sospeso e però insieme presentificato dall'incombere delle mura e delle inferriate del carcere-fortezza. Presenza ieratica, Punzo, che senza posa, con paziente e sapiente cerimonialità, "benedice" il caleidoscopio di vite vissute e trasfigurate, maledette e desiderate, la folla disordinata eppure sottilmente unitaria di sentimenti e di pensieri che si vanno liberando, scomponendo e ricomponendo nell'animo degli attori e insieme, per irresistibile rispecchiamento mimetico, degli spettatori. Il sorriso-stelo-cardine rimane ben presente nell'animo di tutti anche in quel secondo "movimento" della rappresentazione, nel quale non lo si trova più visivamente al centro, poiché attori e pubblico lasciano l'aperto biancore del primo "movimento" e s'immergono sciamando nel chiuso, a rischio di claustrofobia, del secondo: velluto nero lungo le pareti del corri-

doio su cui si aprono celle trasformate in microspazi di rappresentazioni simultanee, profluvio di specchi e cornici dorate intorno e sul soffitto, candelabri, tendaggi e vestiti sgargianti indossati dagli attori. E tante microscene, alcune fisse e altre itineranti, immerse in un viavai ininterrotto di attori e spettatori a denso contatto fisico, atmosfera tra l'equivoco vicolo d'angiporto e il familiare struscio di paese, pigramente rallentata e insieme elettricamente coinvolgente.



Fig. 2 - *Santo Genet* commediante e martire, Volterra 2014. Foto di Stefano Vaja.

Che quel sorriso rimanga ben presente a tutti, attori e pubblico, come nostalgia e come speranza insieme, lo si comprenderà immediatamente nel ritorno all'aperto - terzo e ultimo "movimento" - quando nel mezzo del biancore cimiteriale, fattosi matrice di vita, riprenderà sapientemente le fila della rappresentazione per condurla fino alla commovente catarsi finale. E quando, in un crescendo di emozioni intensamente condivise - scambi di lanci di fiori tra attori e pubblico - si compie la separazione conclusiva tra attori e pubblico, con l'acuta sensazione che si sia prodotta una incancellabile inversione delle parti: tra il dentro e il fuori del teatro, tra il dentro e il fuori del carcere, tra il dentro e il fuori della normalità, tra il dentro e il fuori della realtà. Il sorriso-stelo-cardine di Punzo potrà così celebrare il commiato reciproco di attori e pubblico con le parole che

abbiamo già ricordato all'inizio: "Tornate a casa, vedrete che tutto è molto più falso di quello che avete visto qui". L'istituzione totale cessa di essere realtà separata, e si fa metafora della realtà, della sua verità profonda, una verità velata, negata, rimossa, "luogo del reale e allo stesso tempo metafora della prigione velata in cui siamo rinchiusi".²⁷ E anche il teatro, insieme, cessa di essere realtà separata, e si fa "palcoscenico (privilegiato) di un mondo imprigionato", capace di raccontarci "le contraddizioni della nostra società. Uno straordinario punto di osservazione sull'uomo e sulle sue azioni".²⁸

La ferita e lo specchio: eterotopia

Da non esperti di drammaturgia, come dicevamo, non cercheremo di trarre conclusioni sistematiche dal confronto con le due esperienze teatrali qui delineate. Quel che ci interessa, e che speriamo di aver sufficientemente abbozzato, è mettere in luce come le istituzioni della cura e della pena - le istituzioni politiche stesse che le regolamentano e orientano - possano trarre da queste sapienti esperienze teatrali, linee d'intervento che le aiutino a eludere le derive routinarie, standardizzanti e anonimizzanti nelle quali sembrano essere ogni giorno più smarrite, e ricollegarsi al compito più elevato spettante alle istituzioni umane: accompagnare evolutivamente i processi di soggettivazione di quelle "organicamente manchevoli" creature che noi siamo.

Le due esperienze considerate sono imperniate intorno a due tipologie di corpi sensibili molto diverse. L'una, *Lenz Fondazione*, confrontata con il corpo di pazienti psichiatrici, orientata alla "rifrazione" dello sguardo che attraversa densità inattese immergendolo in penombre oniriche e rarefatte fin quasi a fondersi in esse. L'altra, la *Compagnia della Fortezza*, confrontata con il corpo di detenuti, orientata a una sorta di "effrazione" dello sguardo che lo attira in una vertigine di identificazioni reciproche coinvolgendolo in un altrove sensoriale e simbolico che si fa acutamente presente. Entrambe orientate a praticare quei "buchi nella realtà" (Deleuze), quegli "specchi", deformanti perché spietatamente fedeli, che soli, possono diventare luogo generativo della ferita riflessa.

Specchio come luogo privilegiato della possibile “utopia”, e al tempo stesso della possibile “eterotopia”, quell’essere attratti in un luogo altro al tempo stesso virtuale e reale, intimamente connesso a tutti gli altri, che Michel Foucault ha acutamente definito con questo termine:

Lo specchio, dopo tutto, è un’utopia, poiché è un luogo senza luogo. [...] Ma si tratta anche di un’eterotopia, nella misura in cui lo specchio esiste realmente, e dove si sviluppa, nel luogo che occupo, una sorta di effetto di ritorno. [...] A partire da questo sguardo che in qualche modo si posa su di me, dal fondo di questo spazio virtuale che si trova dall’altra parte del vetro, io ritorno verso di me e ricomincio a portare il mio sguardo verso di me, a ricostituirmi là dove non sono”.²⁹

MARIA INGLESE - Psichiatra e psicoterapeuta dell’AUSL di Parma, responsabile dell’UO Salute Mentale e Tossicodipendenza negli Istituti di Pena di Parma.

SERGIO MANGHI - Docente di Sociologia dei processi culturali e comunicativi all’Università di Parma.

NOTE

¹ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore. I primi venticinque anni di autoreclusione con la Compagnia della Fortezza di Volterra*, Edizioni Clichy, Firenze 2013, p. 37.

² E. Morin, *Il paradigma perduto. Che cos’è la natura umana?*, Milano, Bompiani 1974, p. 210.

³ A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 259.

⁴ Cfr. A. Cavalli e Mary Douglas, *Istituzioni*, in *Enciclopedia delle Scienze Sociali*, Edizioni della Enciclopedia Italiana fondata da Giovanni Treccani, Roma 1996.

⁵ A. Gehlen *L’uomo. La sua natura e il suo posto nel mondo*, Feltrinelli, Milano 1983.

⁶ F. Cassano, *L’umiltà del male*, Laterza, Roma-Bari 2001, p. 51.

⁷ E. Goffman, *Asylums: le istituzioni totali. I meccanismi dell’esclusione e della violenza*, Einaudi, Torino 1968.

⁸ P. Buffa, *Prigioni. Amministrare la sofferenza*, Edizioni Gruppo Abele, Torino 2013, p.13. L’autore è Provveditore regionale dell’Amministrazione Penitenziaria dell’Emilia Romagna.

- ⁹ L'espressione si trova nei verbali (riunione n. 10) dei lavori dello staff dell'Ospedale Psichiatrico di Colorno (Parma), che Franco Basaglia diresse tra il 1970 e il 1971. Scrive in proposito Giovanna Gallio, autrice di una interessante ricerca su quei verbali: "è un'espressione che Franco Basaglia utilizzava a volte nel parlato, non senza svelare ironicamente – nel tono e nelle circostanze – l'origine rituale e liturgica di una metafora in cui si sottolinea l'autonomia della medicina come corpo separato dal sociale. Il "corpo curante" è in effetti l'analogo del "corpo mistico", in cui si celebra l'accesso al divino nella comunità dei credenti" (G. Gallio, *Colorno, occasione mancata? Appunti da una ricerca su "Franco Basaglia e il corpo curante"*, "AUT AUT", numero monografico a cura di G. Gallio, n. 342, 2009, pp. 156-157).
- ¹⁰ *Riunioni di staff e di comunità: organizzazione generale e rapporti di potere nell'ospedale psichiatrico (Parma 1970-1971)*, "AUT AUT", numero monografico a cura di G. Gallio, n. 342, 2009, p. 112.
- ¹¹ Corsivo nostro. F. Ongaro Basaglia, *Premessa*, in F. Basaglia, *Scritti Vol. I, 1953-1968, Dalla psichiatria fenomenologia all'esperienza di Gorizia*, Einaudi, Torino 1981, p. IX.
- ¹² F. Pititto *La rifrazione del teatro*, "Art'O. Rivista di cultura e politica", 2002.
- ¹³ *Ibid.*
- ¹⁴ F. Pititto, *Durezza e bellezza n. 01*, "Lenzrifrazioni.it" (senza data).
- ¹⁵ F. Pititto, *La rifrazione del teatro*, cit.
- ¹⁶ *Ibid.*
- ¹⁷ *Ibid.*
- ¹⁸ Cfr. C. Bollas, *L'ombra dell'oggetto. Psicoanalisi del conosciuto non pensato*, Borla, Roma 2001.
- ¹⁹ F. Pititto, *Io qui o io non qui*, "Lenzrifrazioni.it" (senza data).
- ²⁰ M. Foucault, *Storia della follia nell'età classica*, Rizzoli, Milano 2011, p. 737.
- ²¹ A. Punzo, *La drammaturgia come "reagente"*, in A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 290.
- ²² A. Punzo, *Il carcere come metafora del mondo esterno. Da Istituto di Pena a Istituto di Cultura*, in A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 278.
- ²³ A. Punzo, *Limite e resistenza*, in A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 260.
- ²⁴ *Ibid.*
- ²⁵ D. Walcott, *Mappa del nuovo mondo*, Adelphi, Milano 1992, p. 151.
- ²⁶ A. Punzo, *Per un Teatro Stabile in carcere*, in A. Punzo, *È ai vinti che va il suo amore*, cit., p. 296.
- ²⁷ *Ivi*, p. 295.
- ²⁸ *Ibid.*
- ²⁹ M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, Mimesis, Milano 2001, p. 24.