PREFAZIONE

E' uno dei pochi ricordi della mia infanzia: dovevo avere intorno ai cinque anni ed una sera, nella piazza del paese, c'era uno spettacolo teatrale. Io vi assistevo, seduto a terra, in prima fila, insieme agli altri bambini, e la rappresentazione mi affascinò tanto da dimenticare di tornare a casa per cena. I miei mi cercarono preoccupati e quando la sorella maggiore riuscì a trovarmi, mi portò a casa. Mio padre, arrabbiato, mi dette il primo dei due soli ceffoni che ricevetti da lui in tutta la mia vita.

Ciò che è rimasto di quello spettacolo, nel mio ricordo, vago, ma così vivo che, se chiudo gli occhi, posso vederlo ancora oggi, è una gran luce: in essa gli attori nascevano e scomparivano, muovendosi come fantasmi. Erano dei poveri guitti che giravano di paese in paese su un traballante carrozzone impolverato, ma a me sembravano esseri sovrumani, angeli sospesi in quel sogno di luce.

Ebbene, ancora oggi, se uno spettacolo teatrale riesce a coinvolgermi completamente, posso ancora vedere quella luce sul palcoscenico: peccato che ciò capiti così raramente.

La vita è spesso attraversata da crisi, dubbi, mancate risposte a interrogativi che spesso ci tormentano. Chi fa un lavoro di psicologo analista è poi maggiormente esposto a tutto ciò: egli lavora su fantasmi che, proprio nel tentativo di essere analizzati, si frantumano come in un gioco di specchi. Nell'aiutare il paziente a ricomporli in un nuovo vissuto egli opera spesso in modo lungo e frustrante. Lo psicoterapeuta gioca su ambiguità, rotture, margini in cui cogliere la psiche inconscia nel suo affacciarsi confusamente alla coscienza, egli percorre iti-

nerari che in genere non può prevedere. Fu così che, in un momento di crisi, di fronte a casi clinici, e non solo miei, che sembravano arenarsi o destinati al fallimento, anche dopo anni di lavoro, pensai ad un modo diverso di fare psicoterapia, diverso nella comunicazione e soprattutto nel modo di aiutare il paziente a porsi di fronte al proprio materiale inconscio. Del resto il tentativo che mi proponevo si collocava in quella vasta ricerca sulla pratica psicoterapeutica che da anni si va operando nel mondo. Fu così che pensai al teatro come terapia, più esattamente ad una ricerca su questo mezzo espressivo, antico quanto l'uomo.

Il teatro, da sempre, oltre che mezzo di comunicazione collettiva, con più o meno incisività, ha rappresentato una sorta di psicoterapia sociale nel senso di porre l'uomo di fronte alle tematiche esistenziali oltre che ai fantasmi del proprio inconscio, attraverso i grandi simboli incarnati nei personaggi della drammaturgia universale.

Cominciai così a sperimentare l'espressione teatrale come una nuova possibilità spazio-temporale che facilitasse l'emergenza e il confronto col materiale inconscio via via che nasceva dalla psiche dei partecipanti. Questa ricerca sull'espressione teatrale come psicoterapia dura ormai da anni, una ricerca aperta ad ogni possibilità espressiva, un itinerario che mal sopporta le oggettivazioni finché lo si vive, che alle necessarie pause di riflessioni e descrizioni preferisce lo scorrere del vissuto. Ed anche lo stendere questi appunti mi costa la sofferenza di una tale pausa. Sono stato incoraggiato a ciò da colleghi ed amici e li ringrazio per tale incoraggiamento nella speranza di non deluderli, né deludere quanti altri li leggeranno.

Queste note non hanno la pretesa di comunicare una esperienza, incomunicabile come ogni esperienza, ma solo informare su possibili itinerari attraverso cui è possibile un uso terapeutico del teatro.

್ತ

I Gruppi di Teatro-individuazione, come in genere quelli di Arte-Terapia, oltre che comuni pazienti, possono interessare psicologi, psichiatri e operatori psichiatrici che lavorano privatamente o in Istituzioni come Ospedali e Centri Psichiatrici, Scuole, Carceri, Centri Sociali e di Riabilitazione.

Circa gli scopi e le modalità dell'Arte-Terapia bisogna distinguere due tipologie di Arte-terapeuti: quanti di questo lavoro ne vogliono fare un uso di animazione e di riabilitazione, soprattutto in ambiti istituzionali, per i quali sarà sufficiente una formazione di Arte-terapia, come il nostro Teatro-individuazione, da quanti pensano di destinarlo ad un uso più specificatamente psicoterapico, per la qualcosa è necessario che essi siano anche psicologi analisti con una analisi personale ed un training analitico fatto in un apposito centro di formazione.



ARTE TERAPIA

La struttura oggettiva dell'Arte

E' impossibile dare una definizione dell'Arte. Possiamo solo osservarne il fenomeno e cercare delle analogie.

Se arte è composizione armonica, per quanto contraddittoria, ebbene la natura ci offre uno dei più inimitabili e complessi esempi di questa armonia. Un albero, un tramonto, un lago tra le colline sono composizioni talmente perfette, sia nella loro costituzione biologica che in quella morfologica, che nessun artista potrà mai imitarle. Che dire poi degli animali, i voli degli uccelli ed il loro canto per conquistare una femmina in amore, il piumaggio esibito, la perfetta architettura di un nido che il maschio-costruttore orna con i fiori prediletti dalla sua compagna. Esperimenti con scimmie hanno dimostrato come, in possesso di colori, esse siano capaci di fare disegni non dissimili da quelli fatti da bambini di tre-quattro anni.

Certo l'arte è partita da una imitazione della natura da parte degli uomini anche se poi l'evoluzione creativa ha finito per seguire itinerari propri della specie umana.

Se poi consideriamo la costituzione più intima della natura ci rendiamo conto che il suo libero costituirsi ubbidisce a precise leggi sempre uguali pur se condizionate da più complesse leggi ecologiche. Osservando al microscopio un cristallo o un tessuto osseo, studiando la forma di una foglia o di una galassia, scopriamo che le forze che li costituiscono, le leggi cui ubbidiscono sono le stesse che hanno permesso all'uomo di costruire un ponte o di comporre un'opera d'arte qualunque sia la sua forma espressiva.

L'artista spesso solo intuitivamente ubbidisce a queste leggi della natura nel fare arte. La sua opera avrà poi una sua autonomia, una capacità di stimolare i nostri sensi, di mettere in moto emozioni che, arrivando al cervello attraverso la complessa rete del sistema nervoso, daranno quel «piacere» che una pittura o una musica possono procurare.

E' noto l'influsso che la musica classica ha sia nell'aumento della lattazione dei bovini sia nel regolare i ritmi di mungitura. E' prevedibile in questo caso che gli stimoli sensoriali della musica influenzino la fisiologia della lattazione.

Nell'uomo l'impatto che l'arte ha nella sua costituzione non sarà lo stesso di quello della musica sul bovino o del canto dell'uccello sulla femmina. Aspetti più complessi entreranno in gioco, di ciò sarà detto più avanti nell'ipotesi psicodinamiche sulla creatività artistica.

Il bambino sperimenta spontaneamente qualunque materiale sia capace di lasciare una traccia (matita, gesso, sabbia, ecc.), facendo linee, cerchi, scarabocchi. Più tardi imiterà sul foglio di carta gli oggetti che va scoprendo nel suo primo osservare il mondo.

Nell'evoluzione della specie umana, l'arte presso i Primitivi nasce come esperienza magico-religiosa, come rito capace di esorcizzare angosce esistenziali e di mobilitare energie vitali in vista di un evento da affrontare. Di ciò parleremo più diffusamente più avanti.

Concludendo possiamo dire che, da un punto di vista oggettivo, l'essere umano riproduce nella forma artistica leggi naturali e che essa stimola, nell'artista come nel fruitore, sensazioni e percezioni che nel cervello troveranno risposte più complesse, legate alle caratteristiche proprie della specie umana e dell'individuo.

PSICOLOGIA DELLA CREATIVITA' ARTISTICA

Cassirer, il filosofo che in questo secolo si è ampiamente interessato all'espressione, considera l'uomo un animale simbolico, un essere cioè capace, a differenza degli animali, di produrre simboli. La lunga ed acuta analisi che egli fa lo porta alla conclusione che il carattere principale dell'uomo è la capacità di distinguere il «possibile» dal «reale». Egli sostiene che «Gli esseri al di sotto degli uomini si trovano chiusi nel mondo delle percezioni sensoriali, possono avvertire momento per momento gli stimoli fisici e reagire ad essi ma non possono formarsi un'idea del "Possibile"» (1).

Questa differenziazione investe l'uomo nella sua evoluzione: il primitivo si relaziona alla natura quasi per contatto con essa (basti pensare all'animismo in cui qualunque oggetto finisce per avere un'anima), il bambino si relaziona col mondo esterno realisticamente.

Un esempio mitologico in proposito ci viene da Proteo, una divinità marina che aveva la capacità di trasformarsi in qualsiasi oggetto naturale.

Scrive ancora Cassirer: «Per la sua stessa natura la conoscenza umana è una conoscenza simbolica, e da ciò derivano sia la forza che il suo limite. Per il pensiero simbolico è indispensabile distinguere nettamente il reale dal possibile, il fattuale dall'ideale. Il simbolo non ha una esistenza fattuale come una parte del mondo materiale, esso ha soltanto un "significato". Al pensiero primitivo riesce ancora assai difficile differenziare la sfera dell'essere da quella del significato, queste due sfere vengono continuamente confuse dal primitivo, egli ritiene, ad esempio, che un simbolo sia dotato di poteri

magici o fisici. Ma col progredire della cultura la differenza tra cose e simboli è stata chiaramente avvertita, il che significa che anche la distinzione tra attualità e possibilità si è fatta sempre più netta» (2).

Tutto ciò porta Cassirer a distinguere il «segno» dal «simbolo»: «Sembra accertato che nel comportamento degli animali figurano sistemi abbastanza complessi di segni e di segnali. Il cane può reagire ai più piccoli mutamenti del comportamento del suo padrone, può anche distinguere le espressioni del volto e le inflessioni della voce. Ma fra tutto ciò e la comprensione del linguaggio simbolico umano vi è un grande divario... I fenomeni comunemente chiamati "riflessi condizionati" sono non solo assai diversi dal pensiero simbolico umano, ma anzi sono ad essi opposti. Nel senso proprio del termine, il simbolo non può essere ridotto ad un semplice segno. Segni e simboli appartengono a due diversi regni del linguaggio: il segno fa parte del mondo fisico dell'essere, i simboli sono "designazioni". I segni hanno un carattere operativo mentre i simboli hanno un carattere designativo e rappresentativo» (3).

Il simbolismo, come è noto, è uno dei cardini della Psicoanalisi da cui il suo interesse per tutti gli universi simbolici prodotti dall'uomo: l'arte, le religioni, il folklore ed ogni altra forma espressiva in cui si è rivelato l'animo umano.

Sintetizziamo il concetto di simbolo nelle seguenti proposizioni:

- Un simbolo sostituisce un'idea svelandola solo in parte.
- Un simbolo è l'espressione manifesta di una idea più o meno nascosta, segreta o inconscia.
- Un simbolo rassomiglia ad una battuta di spirito in quanto creazione spontanea e non razionale.

Per Freud i sintomi nevrotici, i deliri e le allucinazioni, così come gli atti mancati o le battute di spirito, svelano l'inconscio e la sua dinamica, non diversamente dai simboli onirici

i quali manifestano l'inconscio stesso ora mascherando ora svelando i suoi contenuti.

A Jung il simbolo così come proposto da Freud sembrò riduttivo e più vicino al concetto di segno descritto da Cassirer, pertanto egli concepiva il simbolo come qualcosa che svela l'inconscio ma anche come l'espressione di un progetto esistenziale ed evolutivo che l'inconscio stesso propone all'uomo. Da ciò il grande interesse di Jung per tutto ciò che l'uomo ha espresso nei vari universi simbolici. Ma il suo interesse va oltre il campo teorico, egli pensava che se attraverso lo studio dei simboli prodotti dall'uomo era possibile arrivare ad una conoscenza degli strati più profondi della sua psiche, per la stessa ragione un uso spontaneo delle tecniche espressive, nella prassi psicoterapeutica, avrebbe potuto mettere il paziente in condizioni di confrontarsi col proprio inconscio e di mettere in moto le proprie potenzialità psichiche.

Torneremo su questi concetti per meglio riferire sugli intenti del nostro lavoro, qui ci preme sottolineare come nel corso dei secoli l'uomo ha elaborato espressioni sempre più complesse con l'intento, più o meno consapevole, di cercare un'armonia alla propria condizione esistenziale che lo tiene continuamente in bilico tra i misteri del suo mondo interiore e la natura in cui vive. Ciò implicherà una compresenza della sua biologia e della sua psiche nella sua complessità, e l'armonia, non sempre fattibile attraverso la conoscenza razionale, sarà realizzabile in molti casi solo attraverso l'espressione del «possibile» come la sola probabilità di tenere insieme le laceranti contraddizioni umane.

Se la capacità simbolica dell'essere umano è il suo modo di essere e relazionare col mondo, dobbiamo chiederci quali meccanismi psichici la muovono e specificatamente quali meccanismi entrano in gioco nella attività creativa, in quel complesso fenomeno che va sotto il nome di arte.

I nostri riferimenti non possono qui se non richiamarsi ai

modelli psicanalitici che sono stati ipotizzati a riguardo, tralasciando quanto detto da filosofi e letterati nel corso dei secoli circa una «comprensione» della follia. Lo psichiatra Cesare Lombroso nel 1864 pubblicò un saggio «genio e pazzia» in cui riferiva circa la «follia» di grandi geni dell'umanità arrivando a conclusioni che sembravano mettere insieme, in una riduttiva equazione, genialità e follia. Il saggio ebbe una sua importanza non solo perché un addetto ai lavori si occupava per la prima volta di un tale accostamento ma per le reazioni e riflessioni che esso provocò.

Ma è con l'avvento della psicoanalisi che si pone più approfonditamente il tentativo di una comprensione della creatività artistica, e ciò con l'intento di non fermarsi al preciso fenomeno, ma riportare quanto ipotizzato nella più vasta ricerca sul funzionamento della psiche umana nella sua complessità.

Nel 1932 Jung scrive il saggio su Picasso e Joyce e a proposito della pittura del primo scrive: «La figura ci lascia freddi o agisce sull'osservatore paurosamente, a cagione della sua mancanza di riguardo, paradossale, perturbante, orrida o grottesca. Picasso appartiene al gruppo degli schizofrenici». Poi mette subito in nota: «... né Picasso né Joyce sono per me nevrotici; mi limito ad ascriverli a quel vasto gruppo di persone la cui costituzione li porterebbe, di fronte a un profondo perturbamento psichico, a reagire con una sindrome schizoide».

Ecco dunque l'atteggiamento che in genere ha la psicanalisi in proposito: mi interesso alla creazione artistica per capire meglio il funzionamento della psiche umana. L'arte è fenomeno troppo complesso e il ridurlo ad una patologia o degenerazione è quanto di più falso possa concepirsi.

Anzitutto è necessario individuare nelle ipotesi psicodinamiche sulla creatività artistica due fondamentali punti di vista. Il primo, riconducibile a Freud ed ai freudiani, mette l'accento sull'artista, sugli istinti ed i complessi dell'uomo artista. In un sogno, secondo Freud, possiamo rintracciare un contenuto manifesto (le immagini così come si presentano al sognatore) e un contenuto latente (le pulsioni inconsce che stanno dietro le immagini del contenuto manifesto e che possiamo smascherare). Ciò avviene a causa della censura onirica. Anche l'opera d'arte è il contenuto manifesto o quanto meno la sublimazione delle pulsioni dell'uomo-artista. Queste pulsioni inespresse altrimenti sono rintracciabili nella simbolica dell'opera d'arte. L'arte è così vista come una sublimazione della pulsionalità istintuale o una rappresentazione dei sintomi nevrotici dell'artista.

Come nel sogno la censura maschera le pulsioni che stanno dietro i simboli onirici, così la creazione artistica «giustifica», dissimula le fantasie istintuali inconsce, i traumi dell'artista. Quando Freud si interessa all'opera di Leonardo o di Dostoevskij lo fa non certo per ragioni estetiche ma per rintracciare nella simbolica delle loro opere l'omosessualità e il complesso materno del primo e il Complesso Edipico del secondo.

Altri meccanismi per Freud entrano nel fenomeno della creatività artistica: sono quelli che egli definisce come «processo primario» e «processo secondario». Il primo è tipico dell'infanzia: attraverso questo meccanismo, a carattere sintetico e intuitivo, il bambino soddisfa il proprio desiderio attraverso il gioco. Nel processo secondario invece predomina la razionalità.

L'adulto, ormai, irretito nelle leggi della razionalità, ricorre ad un particolare gioco, quello della creazione artistica per realizzare fantasticamente il proprio desiderio. Nelle principali lingue occidentali il verbo «giocare» («to play» ad esempio) indica appunto il suonare uno strumento o l'atto del recitare.

Tra gli autori freudiani gli apporti più significativi in tali argomenti sono stati quelli di Kris e della Klein.

Kris, pur accettando le interpretazioni sulla creatività di Freud, trova nell'Io i veri meccanismi che portano alla realizzazione artistica. Per Kris la regressione dell'artista ai meccanismi del «processo primario» filtra attraverso l'Io: è nel Preconscio che i due tipi di processi, quello primario e quello secondario, si integrano dando luogo alla formazione del simbolo artistico.

La Klein vede nella creazione artistica l'attivazione e l'attualizzazione di quella «riparazione dell'oggetto perduto» di cui parla nelle sue note teorie circa il primo anno di vita del bambino.

L'artista armonizza le contraddizioni in quella totalità che è l'opera d'arte così come il bambino, angosciato e depresso per aver aggredito e frantumato l'oggetto materno, ripara tale oggetto con un vissuto d'amore. L'opera d'arte quindi come riparazione, composizione delle contraddizioni, atto d'amore riparatore, gli stessi meccanismi con cui il bambino supera, nel primo anno di vita, la «posizione schizo-paranoide», cardine delle teorie psicanalitiche kleiniane.

Il secondo punto di vista che si rifà a Jung ed alla sua scuola, analizza l'opera d'arte come il manifestarsi dell'inconscio collettivo archetipico, ipotizzato da Jung stesso, per cui l'artista è visto come un uomo capace di esprimere nella sua produzione artistica la vita archetipica inconscia, quel mondo transpersonale che l'opera d'arte ripropone attraverso la sua particolare simbolica.

Jung in due saggi sull'argomento, «La Psicologia Analitica nei suoi rapporti con l'arte poetica» e «Psicologia e Poesia», distinse un'opera d'arte che chiamò «psicologica», le cui caratteristiche sono riportabili alla concezione freudiana, da un'opera d'arte che egli definì «visionaria», che è appunto quella in cui si estrinsecano gli archetipi dell'inconscio collettivo.

Il Processo d'Individuazione, cardine della Psicologia Analitica junghiana, si incentra sulla concezione dell'uomo come «individuo». Individuo viene dal latino «in-divisus», non di-

viso, per indicare un processo attraverso il quale l'uomo opera continuamente una sintesi, una particolare unione tra le sue parti coscienti e quelle inconsce.

L'Individuazione è un processo psichico spontaneo dell'uomo che poggia essenzialmente su tre assunti basilari della Psicologia Analitica: l'Inconscio Collettivo con i suoi archetipi, l'attività dialogica tra Conscio e Inconscio Collettivo attraverso l'attività simbolica, il concetto di Selbst.

Jung ipotizzò nell'uomo un inconscio personale che coincide con l'inconscio freudiano costituito dagli istinti e dal rimosso ed un inconscio transpersonale che chiamò Inconscio Collettivo. L'Inconscio Collettivo è legato alla concezione degli archetipi, i quali rappresentano per Jung il patrimonio collettivo e filogenetico della specie umana, originatisi, attraverso i secoli, da processi psichici sempre simili anche se apparentemente diversi nella loro simbologia. Gli archetipi si svelano nelle immagini archetipiche; infatti Jung più che di archetipi preferisce parlare di immagini archetipiche, le quali noi possiamo rintracciare nei sogni, nella mitologia, nelle religioni, nel folklore, nella poesia che Jung chiama «visionaria», nell'arte in genere.

L'archetipo di per sé non è evidente, è solo una specifica potenzialità energetica che si manifesta nella numinosità con cui vivifica una immagine archetipica. Così come avviene in natura in cui una specifica fonte di energia è indescrivibile e rimane se stessa pur trasformandosi nei differenti usi che di essa si può fare attraverso particolari meccanismi, come l'energia elettrica o atomica.

Questa rappresentabilità dell'archetipo attraverso l'attività immaginaria del simbolo introduce il secondo assunto del Processo di Individuazione: l'attività dialogica tra Conscio e Inconscio Collettivo.

Come già accennato altrove, il simbolo come noi lo consideriamo è l'aspetto percettibile di una realtà complessa e inafferrabile nella sua interezza, resa viva dalla numinosità dell'archetipo: Jung, in questa sua concezione del simbolo, differenzia il simbolo dalla metafora e dal segno, proprio perché irriducibile a qualsiasi referente da potersi cogliere interamente, in quanto una sua faccia rimarrà sempre oscura.

E così come nell'antica Grecia la parola simbolo indicava il modo con cui due persone si potevano incontrare e riconoscere attraverso l'unione delle due parti di un oggetto spezzato precedentemente, di cui ognuno possedeva una metà, così il simbolo junghiano è l'aspetto della attività simbolica appunto, con cui la coscienza si congiunge all'inconscio.

Ma se gli archetipi sono le strutture dell'Inconscio Collettivo, una sovrastante struttura regola tutta la vita psichica: il Selbst. Il Selbst è per Jung l'unità e la totalità della vita psichica, una struttura originaria che si arricchisce dei contenuti che a mano a mano l'esistenza vi aggiunge; è centro e periferia, principio e fine, una guida che già all'inizio della vita contiene in nuce le leggi eterne della dinamica psichica, ed anche una guida che si modifica continuamente nel processo individuativo dell'esistenza.

L'esemplificazione più comune del Selbst è quella del seme che contiene in sé tutto il futuro albero, ma la cui crescita se da un lato avrà come riferimento le potenzialità già contenute nel seme, dall'altro dovrà fare i conti con le circostanze ambientali, le quali influenzeranno sia le potenzialità del seme sia i continui adattamenti all'ambiente dell'albero stesso. L'albero che ne risulterà sarà un esemplare unico, differente da ogni suo simile. Per meglio cogliere il concetto di Selbst, altrimenti da mettere in riferimento a quello di Tao cinese o di Atman induista o Daimon greco, si ricorre ad un concetto della fisica, quello di campo che è l'area di forze entro cui un contenuto assume determinate caratteristiche. Il campo in fisica macroscopica è indifferente di fronte ai contenuti che strutturerà, mentre in fisica microscopica i contenuti sono essi stessi

portatori di un campo, perciò modificano il campo stesso entro cui gravitano. Partendo da questa concezione possiamo meglio capire il Selbst. Esso è una struttura preformata, ma il contenuto che l'Io elabora nella vita individuale comporta una trasformazione del Selbst originale, per cui il Selbst inteso come origine è l'ipotetica struttura preformata, ipotetica perché nel momento stesso in cui nasce subisce le prime modificazioni, modificazioni che, nel corso dell'esistenza, daranno luogo ad ulteriori trasformazioni di campo dovute all'immissione in questo campo (il Selbst) di nuovi contenuti.

Il Processo di Individuazione coglie così l'uomo in una eterna dinamica in cui la coscienza si mette continuamente in gioco tra la realtà esterna e istintuale da una parte e l'Inconscio Collettivo, col Selbst e i più culturalizzati archetipi, dall'altro. Sotto certi aspetti la dinamica del Processo di Individuazione è riportabile a certi principi della cibernetica. Nella cibernetica ci sono dei meccanismi che retroagiscono sopra il meccanismo stesso permettendo non solo che il meccanismo si mantenga funzionante ma anche che si svolga secondo un determinato criterio, ad esempio secondo una informazione data da un programmatore ad una macchina elettronica. Jung non si limita a dire che l'apparato psichico è autoregolantesi, e le nevrosi sono l'espressione di una autoregolazione che non avviene o avviene male, ma ci dice anche che l'elemento che determina questa autoregolazione è l'attività simbolica.

I simboli sono gli elementi con cui il meccanismo psichico viene mantenuto nella sua funzionalità e nella prospettiva del raggiungimento di un determinato scopo. Se ad esempio un uomo reprime un certo istinto oppure è alla ricerca di un nuovo adattamento della esistenza, la sua attività simbolica (sogni, immaginazione, ecc.) gli indicherà con un meccanismo di retroazione la via compensatoria da intraprendere.

L'uomo, così inserito in un Processo di Individuazione, è un uomo incatenato ad un processo senza fine, eternamente in bilico tra coscienza e inconscio, proteso a correlare opposti altrimenti scissi, verso una libertà che continuamente perde e riscatta.

E' così quando gli archetipi della nostra psiche, chiedono all'uomo una possibile vita, questa vita sarà possibile solo attraverso l'attività simbolica, il simbolo con le sue ambiguità, i suoi lati oscuri, i suoi dialettici vissuti che sono anche perdita e messa in crisi di identificazioni precostituite.

Scrive Jung: «L'identificazione può essere utile fin tanto che manca ancora la possibilità di percorrere una via individuale. Ma non appena si profila una migliore possibilità in tal senso, l'identificazione manifesta il suo carattere patologico divenendo un impedimento così come prima era stata inconsciamente di sostegno e utilità. Essa esplica allora un'azione dissociatrice, dividendo la personalità del soggetto in due parti estranee l'una all'altra» (4).

Molti altri autori si sono interessati alla creatività artistica ma le loro ipotesi non si sono staccate significativamente da quelle fin qui riportate. Hanno piuttosto amplificato ed esemplicato tali concetti, da Arieti alla Segal, Koestler e Neumann.

NEUROFISIOLOGIA DELLA CREATIVITA'

Già dalla prima metà del secolo scorso la ricerca neurofisiologica si è, tra l'altro, interessata alla localizzazione dei centri del cervello deputati alle funzioni fisiche e psichiche arrivando ad una stupefacente conclusione: l'esistenza di un cervello destro e un cervello sinistro che nell'uomo possono agire separatamente e che solo dalla loro interazione dipende la salute psicofisica dell'essere umano.

Accenniamo qui solo alle ipotesi neurofisiologiche che riguardano il fenomeno creativo.

Nel 1844 A.L. Wigon riferì di un suo paziente che finò a pochi giorni prima della morte si era comportato in modo razionale scrivendo anche poesie, e che all'autopsia risultò avere un solo emisfero cerebrale.

Gli studi neurofisiologici fino ai nostri giorni portano alle seguenti conclusioni. Esiste un emisfero sinistro che ha soprattutto una funzione logica, capace di trasformare quanto percepito dai sensi in immagini logiche e analitiche. Da ciò la formulazione del linguaggio sia discorsivo che matematico e le forme espressive attraverso cui l'essere umano comunica. Queste caratteristiche dell'emisfero sinistro sembrano coincidere con quelle del «processo secondario» della Psicanalisi. L'emisfero destro è invece descritto come responsabile di un modo sintetico di esprimersi, in cui predomina un funzionamento analogico e intuitivo, in cui le associazioni mentali non avvengono in modo lineare (come ad es. nelle leggi di causaeffetto della scienza) ma attraverso correlazioni più complesse per cui un suono, un vago indizio suscitano analogie con ricordi e vissuti che non sembrano avere nessun nesso logico con quanto le ha provocato.

E' il modo di relazionarsi del bambino nel «processo primario» ipotizzato da Freud, è anche il mondo dei simboli attraverso cui l'essere umano comunica, è l'atto creativo nel suo primo nascere nella psiche umana.

Come si accennava è dalla interazione dei due emisferi che nasce l'equilibrio psicofisico anche se in ciascun individuo prevarrà uno dei due emisferi. Di fronte alla bellezza di un fiore l'essere umano reagirà in modo diverso, proprio a partire dalla prevalenza di uno dei due emisferi. Ne farà commercio o ricerca botanica o lo vivrà in una dimensione simbolica di emozioni e creatività espressiva (al di là delle sue capacità artistiche).

Il Processo di Individuazione cui abbiamo accennato è proprio la capacità umana, in parte innata, in parte esercitata, di mettere insieme i due emisferi, psiche inconscia e razionalità, mente e corpo. Si tratti di un poeta che canta la rosa o un commerciante di fiori, dovrà sempre essere un uomo «non-diviso», «in-dividuo» appunto.

CENNI DI PSICOTERAPIA

Il termine terapia, ai nostri giorni usato genericamente come intervento curativo in vari campi, da sempre è stato sinonimo di cura in Medicina.

E' noto come l'evoluzione della Medicina abbia considerato le cause e la cura della malattia da punti di vista contraddittori.

Si pensi alla Medicina Ippocratica che considerava l'uomo come un prodotto di interazioni complesse e la malattia come uno squilibrio della dinamica natura-società-psiche. In contrapposizione una Medicina Galileiana che ricercava le cause nella anatomia e fisiologia. Suole dirsi che per Ippocrate un uomo «è» malato, per Galeno che «ha» una malattia. Queste diverse concezioni di malattia e terapia si troveranno continuamente di fronte nella storia della Medicina fino ai nostri giorni.

Diamo qui per scontate le conoscenze circa la nascita e l'evoluzione della psicologia dinamica, e relative tecniche terapeutiche per soffermarci brevemente sull'aspetto che riguarda la psicoterapia di gruppo, nel cui ambito il nostro lavoro si colloca.

La psicoterapia di gruppo è nata quasi contemporaneamente all'analisi individuale. Il suo primo tentativo lo si fa risalire al 1904 quando un tisiologo di Boston, J. Pratt, notò significativi miglioramenti in pazienti tubercolitici esterni che riuniva periodicamente per dare loro lezioni di igiene. Incoraggiato per i risultati ottenuti negli anni successivi estese questo metodo anche a pazienti di altre malattie croniche (cardiopatie, diabete, ecc.).

Nel 1913 Moreno fa le sue prime esperienze di psicoterapia di gruppo e nel 1921 apre a Vienna il «teatro della spontaneità» da cui nascerà lo psicodramma.

Nel 1921, sempre a Vienna, Adler crea dei centri di orientamento infantile in cui il bambino viene interrogato in pubblico: egli nota che la presenza di altri stimola e mobilizza contenuti inconsci.

Nel 1934 Slavson, freudiano, organizza in America dei gruppi di bambini usando modelli psicoanalitici, quali il transfert, la catarsi, il rafforzamento dell'Io.

Ma è con la II guerra mondiale e nel dopoguerra che le psicoterapie di gruppo si diffondono: Foulkes in America, Bion a Londra, Schultz a Berlino col «training autogeno» e poi Berne con i gruppi di «Analisi Transazionale», e Pearls con i gruppi di Gestalt-therapy fino all'interesse e all'uso del corpo nel lavoro analitico con la Bioenergetica di Lowen, alle comunità terapeutiche degli Ospedali Psichiatrici, all'Arte-terapia ed alle tante esperienze di gruppo che si sperimentano, soprattutto la California negli anni '60 e '70.

Dalla vasta letteratura delle psicoterapie di gruppo possiamo enucleare i principali argomenti che ne giustificano l'opportunità e l'efficacia:

- Il gruppo dà un senso di sicurezza e di difesa, ciò aiuta i partecipanti a estrinsecare più facilmente i propri conflitti.
- La varietà di proiezioni e dinamiche che si vivono in un gruppo mobilizza ulteriori contenuti inconsci e transfert difficilmente verificabili, e di così varia natura, in una analisi individuale.
- La possibilità di organizzare gruppi in Ospedali, Centri di Recupero, Scuole, etc.
- L'opportunità di estendere la psicoterapia ad un più vasto numero di persone.
 - · L'economicità delle sedute.

Freud non si interessò significativamente alle Psicoterapie

di gruppo, ma nel 1921 nel suo libro «Psicologia delle masse e Analisi dell'Io», dà una interpretazione del comportamento sociale usando i modelli psicoanalitici che andava formulando in quegli anni sul singolo individuo.

Jung espresse in un carteggio con l'americano Illing il suo parere in proposito: egli non era contrario alle psicoterapie di gruppo, cui riconosceva un grande valore socializzante e terapeutico, soprattutto sulla funzione dell'Io, esprimeva però il timore che il gruppo proteggesse troppo il singolo e non lo aiutasse sufficientemente a trovare una responsabilità e libertà individuale. Pertanto Jung riteneva che la terapia di gruppo non poteva sostituire quella individuale anche se pensava che i due tipi di terapia potevano essere complementari.

Lo sviluppo della Psichiatria come scienza medica e quello della Psicologia e più tardi della Psicoanalisi ha visto in tutti questi anni un crescendo di interessi e applicazioni della psicoterapia di gruppo anche alla luce del diffondersi delle altre scienze dell'uomo come la Sociologia e l'Antropologia. La terapia analitica nasce come analisi individuale per poi, nel corso degli anni, trovare una miriade di applicazioni e di modi diversi di fare psicoterapia.

Le grandi verità sono sempre orizzonti che si allontanano man mano che cerchiamo di avvicinarci ad esse, sono forse solo intuibili se un atteggiamento di ricerca e di dubbio accompagna il nostro lavoro e le nostre conoscenze.

Al di là di giudizi di parte è molto difficile stabilire oggi quale psicoterapia, tra quelle che operano all'interno di una seria ricerca e operatività, sia quella giusta e valida.

Si racconta che in un Seminario, di fronte alla richiesta di chiarire quale fosse la contraddizione alle sue teorie Jung rispondesse, finendo col dire: «...del resto, per fortuna, io sono Jung e non uno junghiano». Ebbene, facendo nostra questa risposta, paradossale ma piena di significati, pensiamo che una seria valutazione sulle varie terapie analitiche può anche par-

tire da questo o quel postulato teorico, ma che soprattutto deve tener presente che ad applicare una teoria, in una prassi terapeutica, è un uomo-analista su un uomo-paziente, le cui diversità individuali possono rendere più idoneo ad un tipo di terapia rispetto ad un'altra e pertanto l'efficacia non dipenderà solo da una scelta teorica quanto dalle caratteristiche tipologiche e dell'analista e del paziente.

Vorremmo ora soffermarci su quel tipo di psicoterapia di gruppo, lo Psicodramma, a cui il nostro metodo di lavoro si avvicina particolarmente.

Citiamo da uno scritto di Moreno: «C'erano nel 1914 a Vienna due posizioni antitetiche alla Psicoanalisi, l'una era la ribellione del gruppo represso rispetto all'individuo, questo fu il primo passo oltre la Psicoanalisi, la "psicoterapia di gruppo": io introdussi questo particolare nome per sottolineare che si trattava anzitutto di una "terapia" del gruppo e non semplicemente di una analisi sociologica o psicologica. L'altra era la ribellione dell'attore represso rispetto al mondo. Questo era il secondo passo oltre la psicoanalisi, lo "Psicodramma". All'inizio c'era l'esistenza. All'inizio c'era l'atto» (5).

E' da questi presupposti che parte il lavoro di Moreno. Nel 1921 egli fonda il Stegreiftheater (Teatro della Spontaneità) dove si sperimenta una recitazione spontanea. Barbara, una giovane attrice specializzata in parti di ingenua e di sentimentalismi romantici, ha nella realtà un comportamento volgare e diabolico soprattutto nei confronti del marito.

Moreno una sera pensò di farle recitare la parte di una prostituta, uccisa da uno straniero su cui la Polizia stava indagando, fatto realmente accaduto nella città in quei giorni.

Barbara si immedesimò talmente nel personaggio da coinvolgere prima il marito, che era a teatro, poi tutti i presenti, provocando così una performance collettiva.

Nelle sere successive Moreno continuò ad assegnarle parti di donne dalla vita turbinosa e, basandosi su quanto il marito gli andava riferendo, le affidò sempre più parti che appartenevano alla reale vita della coppia. L'effetto catartico di questa performance ebbe ripercussioni nella relazione di Barbara col marito: la loro vita in comune migliorò sensibilmente.

Da questo avvenimento nasce lo Psicodramma.

Moreno ricercava da anni in campo sociologico e psicoanalitico, con riferimenti soprattutto alla psicoterapia di gruppo. D'altra parte egli viveva in quella Vienna che da anni andava sviluppando una delle culture più importanti d'Europa, quella cultura della «Decadenza» o «Fin de siècle» la cui arte mise al centro del suo interesse la crisi dell'uomo contemporaneo.

Freud e tutti i pionieri della Psicoanalisi debbono non poco alle intuizioni di questa arte, anche se rimane il loro geniale merito di aver portato queste idee in quel grande crogiolo di comprensione del comportamento umano che fu la Psicologia dinamica in senso lato.

Per quanto riguarda il teatro in particolare Moreno non ignorava certo le grandi scuole di formazione degli attori su base psicologica nate alla fine dell'ottocento, soprattutto in Russia, né un certo teatro espressionista. In un lavoro del 1905, «Al Pappagallo Verde» di Schnitzler, l'azione teatrale è incentrata su un vero e proprio psicodramma.

Moreno è certamente partito da tutta questa cultura, la quale informò significativamente il suo metodo psicoterapico che fu poi tra i più seguiti nei decennì successivi e fino ai nostri giorni, anche ad opera di tutti i suoi seguaci, in ogni parte del mondo.

Dall'espressione psicodrammatica nasceranno nuovi concetti psicologici ed esperienze che ritroveremo in altri tipi di terapie di gruppo. Ma c'è una svolta in questa ricerca, che comincia con Moreno e si accentua con i suoi allievi e seguaci negli anni successivi, ed è l'allontanamento dell'uso dell'espressione teatrale come evento terapeutico.

Dopo l'esperienza di Barbara, lo psicodramma, così come

si andrà evolvendo, si allontanerà, a nostro avviso, sempre più dal mezzo teatrale. Esso sarà, come è noto, solo una drammatizzazione di eventi e ricordi esistenziali dei pazienti, di sogni e fantasie. Perderà così quei supporti del mezzo teatrale, capace di mobilitare materiale inconscio da analizzare.

Il nostro lavoro, come cercheremo di dire, continua a partire dall'esperienza di Barbara, rimanendo nell'ambito della teatralità ed arricchendola di tutte le possibili forme espressive e ciò con un duplice scopo:

- esercitare nei partecipanti al gruppo condizioni di vulnerabilità e filtrabilità ai contenuti interiori, non solo per quanto riguarda il loro inconscio personale ma anche per tutto il materiale transpersonale ed archetipo che può emergere;
- rompere schemi e rimozioni soprattutto per quanto riguarda la relazione interpersonale.

Tutto ciò ci ha indotto a proseguire in tal senso anche incoraggiati da tanti anni di ricerca e di un modo di operare che sentiamo più aderente alla realtà sociale della nostra epoca, senza, con ciò, mettere in discussione i grandi meriti dell'esperienza psicodrammatica passata e presente.

LA CREATIVITA' ARTISTICA IN PSICOTERAPIA

Partiamo da alcune difficoltà in cui si è imbattuto ogni psicoterapeuta formulando alcune considerazioni:

- Il paziente ha difficoltà di comunicazione. Un depresso, uno psicotico è chiuso nel suo mondo. Anche la disponibilità relazionale del terapeuta non è sufficiente a farlo esprimere, a farlo uscire dal suo mondo.
- La mente del paziente non ha capacità organizzative per quanto riguarda la sua vita, il presente e il futuro. Il passato lo tiene prigioniero in un tempo fatto di fantasmi che lo costringono in «sicurezze» che non ammettono contraddizioni o possibilità. Un delirio o una fobia sono certezze assolute, così come un senso di colpa non ha dubbi sulla contraddizione benemale o la continua attesa della sofferenza non sa cogliere le alternative di momenti felici che ogni esistenza finisce anche con l'avere.
- Il bisogno di un atto creativo artistico talvolta irrompe in un processo analitico spontaneo e inaspettato. Prevale la forma poetica o pittorica per la facilità dei mezzi di realizzazione: un foglio, una penna, qualche colore. Sono per lo più momenti in cui maggiore è il confronto con l'inconscio. Questo prodotto ha spesso una freschezza e profondità di significati degni della migliore arte.
- Negli psicotici la spontaneità creativa è talvolta frenetica e con tali caratteristiche di intuizione e originalità da lasciare stupiti. Non appena però finisce quel periodo, che forse altrimenti sarebbe stato vissuto in forma delirante, il rifiuto a continuare è pari all'entusiasmo con cui è stato vissuto. Solo un rapporto relazionale di gruppo può indurlo a continuare.

• Si è più disponibili ad esprimersi in forma poetica o pittorica, molto più difficile attraverso il corpo e la voce.

Ora, al di là di ogni ipotesi del perché l'essere umano abbia sempre fatto arte, siano esse di natura neurologiche o psicologiche, siano in qualche modo o no collegate ad una patologia, una cosa è certa: l'uomo da sempre ha fatto arte e le sue esperienze artistiche sono state sempre connesse ai suoi bisogni esistenziali.

Prima che si facesse un'arte per l'Arte, per secoli l'essere umano ha dipinto, ballato, suonato per controllare un'ansia, prepararsi ad un evento rischioso, ingraziarsi le divinità per avere un buon raccolto. Ha fatto arte per la buona riuscita di un matrimonio, per mettersi in contatto con gli spiriti dei propri antenati e chiedere loro consigli ed energie per le difficoltà dell'esistenza. Certo l'arte ufficiale ha negato per secoli un riconoscimento artistico ad un graffito rupestre o una maschera africana. Solo l'Arte Moderna di questo secolo, di fronte a quanto l'Antropologia andava raccogliendo e indagando sulle culture dei primitivi, ha guardato con grande interesse a questa Arte dei Primitivi che si andava raccogliendo nei Musei. L'impatto e le provocazioni che questa Arte ebbe sugli artisti fu enorme, la pittura, la scultura, la musica, la danza si rinnovarono proprio a partire dall'arte dei primitivi.

Nel 1984 una celebre mostra al Museum of Modern Art di New York dal titolo «Primitivismo nell'Arte del XX secolo» accostava celebri quadri e sculture del nostro secolo con opere d'arte dei primitivi.

I grandi artisti del nostro secolo non avevano certo bisogno di «copiare», ciononostante fu proprio a partire dall'arte primitiva che operarono una delle più grandi rivoluzioni della nostra epoca che finì per trasformare non solo ogni forma artistica ma la visione del mondo e quindi della vita.

Possiamo sintetizzare in pochi assunti, l'influenza dell'arte primitiva su quella contemporanea. Anzitutto fu l'Arte Africana che, attraverso gli antropologi, arrivò in Occidente, soprattutto a Parigi dove a cavallo tra '800 e '900 era concentrata la maggior parte dei grandi artisti europei anche se il primo impatto con l'Arte Primitiva fu quello che ebbe Ganguin durante il suo soggiorno a Tahiti.

Picasso, il cui studio era pieno di maschere e sculture africane, riteneva l'arte primitiva «raisonnable», concettuale, nata nell'uomo e non nella natura che l'artista occidentale, fino a quel momento, aveva imitato realisticamente. Le soluzioni che gli artisti africani davano alle loro opere erano immediate, dirette e ciò colpì gli artisti occidentali perché sentirono che ciò poteva servire come elemento purificatore, capace di aiutarli a rinnovare la loro arte. Avvertirono che nell'Arte Primitiva c'era una magia, un tramite che collegava l'uomo e le forze oscure del suo essere più profondo, e che questo tramite, questo mettersi a contatto con le proprie forze inconsce avrebbe costituito per l'essere umano una dilatazione della coscienza e quindi una liberazione.

Nel quadro «Les Demoiselles d'Avignon», un'opera importante e decisiva per l'arte moderna, Picasso dà al viso delle donne una forma e un colore del tutto simili a maschere africane. Braque dirà esplicitamente «Le maschere africane mi hanno aperto un nuovo orizzonte. Mi hanno dato la possibilità di entrare in contatto con le cose istintive, con i sentimenti privi di inibizioni che si oppongono alla tradizione falsa che io odiavo». L'artista africano non faceva arte per l'Arte; egli, attraverso mezzi semplici, espressivi e concettuali, faceva «qualcosa» che avrebbe aiutato l'uomo a mettersi in quella dimensione magico-religiosa che lo avrebbe messo in relazione con le forze della trascendenza. Ed è proprio questa dimensione che gli artisti del nostro secolo intuirono e presero a prestito.

Ciò non avvenne solo per la pittura e la scultura, ma anche per la musica e la danza, che dall'arte africana hanno avuto la linfa per il loro rinnovamento. Ci è sembrato opportuno fare questi accenni ai rapporti tra Arte Primitiva e Arte Contemporanea perché in essi sembrano evidenti, come diremo in seguito, le stesse ragioni che ci fanno considerare l'Arte-terapia un mezzo di confronto con l'inconscio. Attraverso una composizione spontanea, «infantile», espressiva, mettersi in contatto con la propria psiche.

Ciò premesso possiamo indicare nei seguenti punti l'opportunità dell'uso dell'arte in Psicoterapia.

Azione catartica

E' legata a due concetti freudiani. Il primo è quello della «abreazione», una scarica emozionale, con cui una persona esorcizza l'oggettività legata al ricordo traumatico, liberandosi delle tensioni legate al trauma psichico. L'altro è il «metodo catartico» e cioè la possibilità, attraverso la psicoterapia, di portare alla coscienza e rivivere avvenimenti traumatici del passato dando così luogo all'abreazione.

A proposito dell'Arte-terapia c'è da sottolineare che l'evento catartico, a differenza del sogno o di attività fantastiche usate in psicoterapia, è vissuto nel confronto con un prodotto concreto che è sempre disponibile con quanto di inconscio è finito in esso.

Attività simbolica

Il prodotto non solo è carico di elementi che possono riportare ai traumi infantili ed ai vissuti del presente ad essi collegati, ma mettono in moto, attraverso i simboli «spontaneamente» elaborati, l'attività simbolica, quella capacità di vivere «il possibile» per cui un segno può significare qualcosa ma anche altro o addirittura il suo contrario. Questa capacità è utile a elidere coazioni patologiche legate ai traumi. Di fronte alle tante e contraddittorie possibilità di un simbolo si vive la precarietà delle proprie sicurezze e quindi si prende coscienza che i propri sintomi hanno ben altre radici, quelle inconsce. Proprio come nella vita, nelle tante volte in cui le nostre sicurezze debbono cedere il passo alle tante smentite di ciò che credevamo sicuro ed eterno.

Azione riparatrice e progettuale

La coscienza e il vissuto del trauma non è sufficiente al superamento della sofferenza psichica. E' necessario riparare ciò che si è frantumato attraverso un lungo vissuto, sia esso il lutto di una separazione o il vuoto esistenziale di una libido repressa. Gli itinerari dell'Arte-terapia indicano questo sofferto cammino, denunciano l'assurdità dei comportamenti. E ciò non è ancora tutto. La presa di coscienza e i vissuti della propria patologia psichica mettono a disposizione della persona tutta l'energia fino a quel momento sprecata nei sintomi.

Uno dei due barboni di «Aspettando Godot» di Beckett è, ad un certo punto, attraversato da un sentimento di felicità ma è disperato perché non sa cosa farne in un mondo assurdo e vuoto di valori.

Con più ottimismo e speranza l'energia liberata dovrà trovare una vera armonia e un progetto esistenziale. E qui ancora una volta l'esercizio espressivo dell'arte può aiutarci proprio per quell'esercizio armonico che la composizione artistica contiene.

Soprattutto in quelle forme di Arte-terapia che implicano la compresenza operativa di psiche e corpo. L'azione riparatrice e il progetto esistenziale sono a maggior ragione indispensabili per il trattamento degli psicotici. Qui alla dissociazione psichica si aggiunge la dissociazione dell'emarginazione sociale. La nostra esperienza ci ha convinti che ai risultati psicoterapici debbono seguire realizzazioni concrete della loro energia psichica a disposizione, siano esse esperienze artistiche, o esperienze artigianali. La composizione e la probabile vendibilità dei prodotti artigianali dovranno avvenire all'interno di un sostegno comunitario o in quella rete di relazioni umane tra operatori e utenti che sono in questi casi l'indispensabile premessa ad un tale trattamento. Certo, c'è anche da sperare che qualcuno venga poi immesso nella più concreta e frustrante vita dei nostri tempi.

Comunicazione

Le fasce più bisognose, quelle della malattia mentale, dell'handicap, della psichiatria infantile, hanno trovato da sempre scarsissimi aiuti psicoterapici. Freud ne negava la possibilità di una terapia psicanalitica proprio per la mancanza o scarsità di una comunicazione tramite il transfert. Da Jung in poi l'interesse verso la psicosi è cambiato ma alle formulazioni teoriche non sono seguite soddisfacenti applicazioni pratiche se si escludono coraggiose esperienze di singoli.

Certo nella normale psicoterapia della parola il problema della difficoltà comunicativa-transferale esiste. L'Arte-terapia offre una vasta possibilità per poter comunicare e trasferire, di aggregare, di stimolare quella solidarietà umana che oggi si va socialmente dilatando nel fenomeno del volontariato.

L'Arte-terapia offre una gamma di possibilità comunicative, dalla pittura alla danza, alla musica, alla teatralità che da sempre hanno rappresentato per tutti gli uomini della terra veicoli per la relazione umana, al di là delle separazioni legate alle diverse lingue e dialetti.

Questi nostri appunti si soffermeranno solo su alcune di queste espressioni artistiche rimandando il lettore interessato alla lettura di forme come la danza-terapia, la musica-terapia, le quali non fanno parte del nostro itinerario terapeutico.

Qualche cenno ai tentativi di Arte-terapia fatti in passato

Se Pinel nel XVIII secolo fonda l'Ospedale Psichiatrico dando alla malattia mentale quell'indirizzo arganicistico arrivato fino ai nostri giorni, è altrettanto vero che in questa esperienza sono rintracciabili due momenti fondamentali. La clinica psichiatrica sarà per Pinel e gli altri un confronto continuo tra sapere e fenomeno, tra conoscenza e pratica. Ciò metterà di fronte medico e paziente in una interazione umana.

L'altro importante aspetto è che in questa interazione saranno introdotte metodiche, «cure morali», come venivano dette, poi in buona parte abbandonate, nelle istituzioni psichiatriche che si andavano organizzando, approcci terapeutici che costituiscono forme di psicoterapie oggi praticate. Riferiamo qui solo le idee terapeutiche che si riferiscono all'Arteterapia rifacendoci ai riferimenti che ne fa Foucault nella sua «Storia della Follia nell'Età Classica».

Un filone di queste esperienze si rifà alla pittura e alla scultura, come fatto occupazionale per i malati di mente ed anche come mezzo diagnostico e di ricerca per gli psichiatri. Ciò porterà all'organizzazione di atelier di pittura e scultura all'interno degli Ospedali Psichiatrici, sul piano teorico darà l'avvio a quell'importante capitolo della Psichiatria che sarà la Psicopatologia dell'Espressione, sviluppatasi soprattutto nel nostro secolo.

L'altro filone è l'uso terapeutico della musica, della danza e del teatro. Riferisce Foucault a proposito della musica: «a partire dal Rinascimento, la musica aveva ritrovato tutte le virtù terapeutiche che le aveva riconosciuto l'antichità. I suoi effetti erano soprattutto notevoli nel caso della follia. Schenck ha guarito un uomo caduto in una profonda malinconia facendogli ascoltare concerti musicali che gli piacevano particolarmente; anche Albrecht guarisce un delirante, dopo aver tentato invano tutti gli altri rimedi, facendo cantare durante uno dei suoi accessi una canzoncina che svegliò il malato, gli fece piacere, lo eccitò al riso, e dissipò per sempre il parossismo. Si citano anche casi di frenesia guariti con la musica».

Ancora Foucault: «Queste osservazioni non sono mai interpretazioni psicologiche. Se la musica guarisce è perché si rivolge all'essere umano tutto intero, penetrando il corpo e l'anima. Qui l'operazione terapeutica si svolge interamente nello spazio dell'immaginazione; si tratta di una complicità dell'irreale con se stesso; l'immaginario deve entrare nel proprio gioco, suscitare volontariamente nuove immagini, delirare nella linea del delirio e, senza opposizione né confronto, senza neppure una dialettica visibile, paradossalmente guarire. La salute deve investire la malattia e sconfiggerla nel nulla stesso in cui la malattia è chiusa. L'immaginazione quando è malata non può essere guarita che dall'effetto di un'immaginazione molto sana ed esercitata... L'illusione può guarire dall'illusorio, là dove soltanto la ragione può guarire dallo sragionevole. Che cos'è dunque questo torbido potere dell'immaginazione?

Nella misura in cui è caratteristico dell'immagine farsi prendere per la realtà, è proprio della realtà mimare l'immagine, presentarsi come dotata della stessa sostanza e dello stesso significato. Senza urto né rottura, la percezione può continuare il sogno, colmarne le lacune, confermarlo nella sua precarietà e portarlo a conclusione. Se l'illusione può sembrare altrettanto vera, la percezione, a sua volta, può diventare la realtà visibile e irrecusabile dell'illusione. Questo è il primo momento della cura attraverso la realizzazione teatrale: integrare l'irrealtà dell'immagine percettiva, senza che quest'ultima abbia l'aria di contraddire, o anche di contestare, la prima.

Lusitanus racconta così la guarigione di un malinconico che sì credeva dannato già su questa terra a causa dell'enormità dei peccati commessi».

Nell'impossibilità di convincerlo con argomenti ragionevoli che può ancora salvarsi, si accetta il suo delirio: gli si fa apparire un angelo vestito di bianco, con una spada in mano, che dopo una severa esortazione gli annuncia che i suoi peccati gli sono stati perdonati. Lo stesso linguaggio deve continuare a farsi intendere, apportando solo un elemento deduttivo nuovo al rigore del suo discorso. Questo elemento non è tuttavia indifferente; non si tratta di continuare il delirio, ma di portarlo a termine continuandolo. Bisogna condurlo a uno stato di parossismo e di crisi, nel quale, senza alcun apporto di elementi estranei, esso sarà raffrontato a se stesso e posto in discussione con le esigenze della sua verità. Il discorso reale e percettivo che prolunga il linguaggio delirante delle immagini deve dunque, senza sfuggire alle leggi di quest'ultimo, né uscire dalla sua sovranità, né esercitare nei suoi confronti una funzione positiva. Si cita il caso di un malato che si credeva morto e stava davvero morendo a forza di non mangiare; un gruppo di persone che si erano rese pallide e si erano vestite come dei morti, entrano nella sua camera e preparano la tavola, fan portare i piatti e si mettono a mangiare e a bere davanti al letto. Il morto, affamato, guarda; ci si stupisce che resti a letto; lo convincono che i morti mangiano proprio come i vivi. Egli si adatta molto volentieri a questa usanza. Entrando in contraddizione all'interno di un discorso continuo, gli elementi del delirio provocano la crisi. Una crisi che è, in modo assai ambiguo, medica e teatrale a un tempo; tutta una tradizione della medicina occidentale, a partire da Ippocrate, ritrova qui improvvisamente, e solo per qualche anno, una delle forme più importanti dell'esperienza teatrale. Ecco delinearsi il grande tema di una crisi che è confronto dell'insensato col suo significato, della ragione con la sragione, dell'astuzia lucida dell'uomo con l'accecamento dell'alienato, una crisi che segna il punto in cui l'illusione ritorta contro se stessa, introdurrà all'abbagliamento della verità.

Questa introduzione è imminente nella crisi; essa ne costituisce persino l'aspetto essenziale, ma non è provocata dalla crisi stessa. Affinché la crisi sia anche medica e non soltanto teatrale, occorre introdurre, al momento opportuno, un'astuzia, o almeno un elemento che alteri artificialmente il gioco autonomo del delirio, e che, confermandolo incessantemente, non lo leghi alla sua verità senza contemporaneamente incatenarlo alla necessità della sua soppressione. L'esempio più semplice di questo metodo è l'astuzia usata coi malati deliranti che s'immaginano di sentire nel loro corpo un oggetto o un animale straordinario. Quando un malato crede di tenere chiuso in corpo un animale vivo, bisogna fingere di estrarglielo; se è nel ventre, si può ricorrere a un purgante violento gettando l'animale nel vaso da notte senza che il malato se ne accorga. L'allestimento scenico realizza l'oggetto delirante, ma non può far ciò senza esteriorizzarlo; e se dà al malato una conferma percettiva della sua illusione, lo fa liberandolo bruscamente. La ricostruzione artificiale del delirio costituisce la distanza reale nella quale il malato riacquista la sua libertà.

Ma talvolta non c'è neppure bisogno di questo distanziamento. Trallion-riferisce come un medico distrusse il delirio di un malinconico che s'immaginava di non aver più la testa e di sentire al suo posto una specie di vuoto; il medico, entrando nel delirio, accetta, su richiesta del malato, di tappare quel buco, e gli mette sul capo una grossa palla di piombo. Ben presto il disturbo che ne deriva e il peso doloroso convincono il malato che egli ha una testa. Infine l'astuzia e la sua funzione di riduzione comica possono essere assicurate con la complicità del medico, ma senza un nuovo intervento diretto da parte sua, attraverso il gioco spontaneo dell'organismo del malato. Nel caso citato prima del malinconico che moriva realmente a forza di non voler mangiare, perché si credeva morto, la realizzazione teatrale di un festino di morti lo incita a mangiare; il nutrimento lo ristora, l'uso del cibo lo tranquillizza e, sparendo il disordine organico, il delirio che ne era indissociabilmente causa ed effetto non mancherà di sparire. Così la morte reale che sarebbe derivata dalla morte immaginaria è scartata dalla realtà con la sola realizzazione della morte irreale. Lo scambio del non-essere con se stesso si è compiuto in questo gioco sapiente: il non-essere del delirio si è riversato nell'essere della malattia e l'ha soppresso. Questo meccanismo è a un tempo gioco di parole e gioco d'illusione, gioco di linguaggio e dell'immagine; effettivamente il delirio è soppresso in quanto non-essere poiché è diventato essere percepito; ma siccome l'essere del delirio è interamente nel suo non-essere, esso è soppresso in quanto delirio. E la sua conferma nel fantastico teatrale lo restituisce a una verità che, trattenendolo prigioniero nella realtà, lo caccia dalla realtà stessa e lo fa sparire nel discorso senza delirio della ragione.

Queste esperienze riportate da Foucault non avranno grandi applicazioni nei secoli che seguirono; la psichiatria diventerà sempre più organicistica e si orienterà nella ricerca neurofisiologica e farmacologica.

Certo non mancano esempi di applicazioni. Basti citare l'esperienza dell'Ospedale Psichiatrico di Charenton a Parigi dove Peter Weiss ambientò il suo famoso dramma «Marat-Sade». In esso un gruppo di degenti psichiatrici preparano una recita in cui si contrappongono il radicalismo collettivistico di Marat e il paradossale individualismo di De Sade.

I rapporti fra teatro e follia sono vastissimi in tutta la storia del teatro. A conclusione di queste note sull'argomento vogliamo qui riportare un aneddoto.

Nel 1957 viene rappresentata nel penitenziario San Quentin in California «Aspettando Godot» di Samuel Beckett. Tra i millequattrocento detenuti ci sono malati mentali e la parte-

cipazione allo spettacolo è entusiasmante. La commedia che aveva disorientato i critici e il pubblico di tutto il mondo, che a New York aveva cessato gli spettacoli dopo poche sere per mancanza di spettatori, riceve da questo particolare pubblico un battesimo che porterà questo lavoro ad essere in seguito la più rappresentata opera teatrale di quest'ultimi quarant'anni.

I «matti» e i detenuti aveva attirato l'attenzione dei «sani» su quest'opera che rappresenta il più classico lavoro del teatro dell'Assurdo (Beckett, Ionesco, Genet, ecc.) un teatro che è stato una delle più profonde ricerche sull'uomo nella nostra epoca.

L'UOMO E IL TEATRO

Che cosa sia il teatro e cosa abbia rappresentato per l'uomo, anche al di là dell'evento spettacolo, sono domande a cui tenteremo di dare una risposta. Un tale tentativo ci impone un accenno sia al teatro dei primitivi che al teatro orientale, proprio perché in questi sono più evidenziate quelle componenti archetipiche che il teatro di ogni tempo ora ha rigettato come strutture e significati superati, ora ha recuperato per ridare nuova linfa all'evento teatrale in crisi.

1. Teatro dei Primitivi

Per quanto riguarda i primitivi, facciamo nostra una delimitazione di comodo che definisce «primitivo» un popolo o una civiltà che tramanda la propria cultura solo attraverso una tradizione orale.

Il teatro dei primitivi nasce e si sviluppa come teatro sacro e qui bisogna specificare che tale sacralità, dal nostro punto di vista, non si riferisce al suo contenuto, anche per le sue caratteristiche quasi sempre di tipo naturalistico, ma a ciò che la parola «sacro» ha significato per l'uomo di ogni tempo. Si riporta qui la definizione di «sacro» di Mircea Eliade: «Invece di studiare le "idee" di Dio e le "idee" religiose, Rudolf Otto analizzava le modalità dell'esperienza religiosa... Trascurando il lato razionale e speculativo della religione, ne chiariva, inoltre, vigorosamente il lato irrazionale. Ciò che egli analizzava non era il Dio dei filosofi, il Dio di Erasmo; non era un'idea, una nozione astratta, una semplice allegoria mo-

rale. Era una "potenza" terribile, che si manifestava nella "collera" divina. Nel suo libro Rudolf Otto si sforza di riconoscere i caratteri di questa esperienza terrificante e irrazionale. Scopre il "sentimento di terrore" di fronte al sacro, davanti a questo "mysterium tremendum", davanti a questa "maiestas" che rivela una schiacciante superiorità di potenza; scopre la "paura religiosa" di fronte al mysterium fascinans, in cui sboccia la pienezza perfetta dell'essere.

Otto indica tutte queste esperienze come "numinose" (dal latino numen), in quanto provocate dalla rivelazione di un aspetto della potenza divina... Il sacro si manifesta sempre come una realtà affatto diversa dalle realtà "naturali"... la prima definizione che si può dare del sacro è che esso si oppone al profano... L'uomo prende coscienza del sacro perché esso si manifesta... come la manifestazione di qualcosa di completamente diverso, di una realtà che non appartiene al nostro mondo, in oggetti che fanno parte integrante del nostro mondo "naturale" e "profano"... La pietra sacra, l'albero sacro non sono adorati in quanto tali, lo sono invece, proprio per il fatto che sono "ierofonie", perché "mostrano" qualcosa che non è più né pietra né albero, ma il sacro... Per la coscienza moderna, un atto fisiologico, l'alimentazione, la sessualità, ecc., non è niente altro che un processo organico... ma per il "primitivo" un tale atto non è mai soltanto fisiologico: esso è o può diventare un "sacramento", una comunione con il sacro. L'uomo areligioso moderno assume una situazione esistenziale nuova: egli si considera esclusivamente il soggetto e l'operatore della storia, rifiutando qualsiasi richiamo alla trascendenza... presso i moderni cosiddetti areligiosi, la religione e la mitologia si sono occultate nelle tenebre del loro inconscio» (6).

Parlando del teatro dei primitivi dobbiamo ovviamente stabilire dei paralleli con la nostra concezione occidentale di teatro, usando parametri della nostra cultura. Anzitutto nel teatro dei primitivi l'attore ed il personaggio rappresentato vivono

in una identificazione quasi completa, che si estende allo spettatore; în quel vissuto che Levy-Bruhl, a proposito dei primitivi, chiamava «partecipazione mistica». Questa partecipazione, sospendendo ogni forma di razionalità e affondando in strutture inconsce, accomuna gli esseri umani in una trascendenza che è proprio la caratteristica fondamentale del sacro, così come prima definito. Tale completa identificazione tra attore, personaggio rappresentato e spettatore, solo raramente nei nostri spettacoli viene raggiunta; la completa e profonda partecipazione del teatro dei primitivi cede quasi sempre il passo ad uno spettacolo in cui lo spettatore occidentale è sollecitato solo esteticamente, soddisfatto per la bella «esecuzione» dell'attore, spesso annoiato e depresso di fronte allo schermo televisivo o altro spettacolo che non ha altro scopo se non quello di «fargli passare il tempo». L'odierna Telenovela televisiva, quasi sempre tecnicamente perfetta, è in tal senso il gradino più basso mai raggiunto.

Lo spettacolo dei primitivi, d'altra parte, ha argomenti che ripetono, nel tempo e nell'azione, eventi «reali», così come è loro convinzione siano avvenuti all'origine. Qui ovviamente per «reale» bisogna intendere non una realtà obiettiva, come noi oggi la intendiamo, avallata da esperimenti scientifici, ma una realtà psichica, al di fuori di categorie spazio-temporali, la quale affonda nella psiche collettiva dell'umanità. Il tempo dell'azione ha la durata che ebbe quando avvenne «realmente» all'origine, elemento questo che caratterizzò le tragedie greche, le quali hanno, come è noto, una unità di tempo, oltre che di spazio, secondo i canoni aristotelici. Ad esempio, certe danze dei Boscimani, ritmate da un flauto e dal battito delle mani degli spettatori, accomunati, attori e spettatori, in una corale partecipazione mistica, avvengono in un particolare novilunio estivo. Queste danze narrano l'origine della morte e la promessa di resurrezione che la luna fa, ai familiari del morto, attraverso l'esempio della morte e rinascita della luna con le sue fasi. Qui un'unità completa sembra abbracciare tutti: attori, spettatori, tempo, presente e originario, uomo e natura, compresi in un vissuto che li accomuna, un vissuto sacro appunto dove ogni cosa, o evento, è caricato di una forza e di un sentimento che sospende e trascende ogni reale immanenza.

Quando i missionari cristiani introdussero un teatro ad «argomento sacro» tra i primitivi, ben presto si accorsero che questo tipo di teatro aveva ben poco da fare con la «sacralità» vissuta da un primitivo. Infatti è noto che la Chiesa Cattolica ha in questi ultimi anni permesso nella ritualistica cristiana di certe popolazioni del Terzo Mondo forme di comunicazione religiosa, come la danza e la musica, attraverso le quali esse da sempre si mettono in rapporto con la divinità.

2. Teatro Orientale

Se la sacralità è alla base della rappresentazione teatrale tra i primitivi, il teatro orientale fa da sempre di tale sacralità il suo peculiare fondamento, caratteristica, questa, che rimarrà costante, attraverso millenni, e fino ai nostri giorni, pur nel fantasmagorico mutamento delle forme. Parlando di Oriente, i riferimenti ci possono portare a cinquemila anni indietro, a quella valle dell'Indo, «grande madre», che influenzò ogni altra cultura orientale e non poco anche quella occidentale.

In un paese ricco di religiosità come l'India, l'uomo ha sempre trovato nell'espressione religiosa i ritmi della propria esistenza e nell'arte e nella natura i veicoli più diretti per congiungersi alla divinità. Il teatro è stato uno dei più importanti di tali veicoli; inventore del dramma fu addirittura un dio, Bharata, il quale scese sulla Terra a portare agli uomini gli spettacoli che egli abitualmente organizzava in cielo per gli dei. Gli autori del teatro indiano si ispirarono quasi sempre ai grandi poemi epico-religiosi della loro storia millenaria, il Mahabharata e i Ramayana ed ai miti dei Purana. Gli attori, in genere educati dall'infanzia in scuole specializzate, fanno della loro arte un vero culto: la loro recitazione si avvale, oltre che della parola, anche del gesto, della danza, della musica, della capacità di truccarsi o confezionare maschere e costumi, e di ogni altra forma di espressione che possa riferirsi al teatro. Lo spettatore, che in genere conosce la trama di quanto è rappresentato, viene coinvolto dalla molteplice espressività di questo tipo di recitazione.

L'arte dell'attore indiano, ed in genere l'arte di ogni altro attore orientale, evita riferimenti realistici, evoca nello spettatore profonde emozioni, proprio per l'aura di religiosità in essa profusa e anche per l'atteggiamento religioso con cui lo spettatore stesso vive l'evento teatrale. Ogni occidentale che ha assistito a spettacoli non solo indiani, ma anche balinesi, cinesi, giapponesi, sa di quanta emozione è stato oggetto e soggetto di fronte a rappresentazioni in cui l'uomo-attore quasi scompare, per evocare, burattinaio delle tante espressioni che è capace di mettere in moto, immagini più vicine al sogno che alla realtà. Accanto agli spettacoli teatrali più tradizionali, l'Oriente si avvale poi di altre forme di rappresentazione, come il teatro delle ombre in Cina o nell'isola di Bali, l'uso di marionette e burattini, spettacoli di danza, di mimi, di maschere, tutti capaci di evocare, con la loro straordinaria magia, immagini inconsce collettive della loro specifica cultura, le quali sono poi immagini archetipiche che appartengono a tutta la cultura dell'umanità.

3. Teatro Occidentale

Il teatro occidentale trova le sue origini, come la quasi totalità delle forme di arte e di cultura, nella Grecia primitiva e poi classica. In particolare le origini del teatro, anche qui come per i primitivi e gli orientali, risalgono alla religione greca ed alla sua ritualistica rappresentata dai Misteri. Ben poco si sa di questi; quanto a noi pervenuto riguarda i Misteri di Eleusi e quelli Dionisiaci ed Orfici. I misteri di Eleusi riguardavano il culto di Demetra, Grande Madre, dea della vegetazione, la cui celebrazione consisteva essenzialmente nel rievocare il ratto di sua figlia, Kore (Proserpina). In questo rito Kore veniva trascinata negli inferi dall'innamorato Plutone, dove rimaneva per una lunga parte dell'anno, per poi ritornare sulla terra dalla madre Demetra, ripetendo in tal modo, in forma simbolica, il destino del seme che, sepolto nella terra, rinasce nella pianta, sulla terra stessa, dopo una morte apparente.

Riti di morte e di rinascita erano anche gli altri due Misteri, in genere riservati ad una élite, i cui componenti, proprio per essere stati in vita partecipi di tali riti, avevano la certezza di una rinascita ultraterrena. I Misteri Orfici si riferivano al mitico Orfeo, il quale, con il canto ed il suono della lira regalatagli da Apollo, riusciva ad innamorare tutti ed a sottomettere le forze brute della natura. Questi Misteri Orfici si rifacevano al culto di Zagreo (Dioniso secondo), divinità anch'essa agraria. Zagreo, figlio di Persefone e di Zeus, era destinato a governare l'universo, ma per istigazione della gelosa Era, moglie di Zeus, fu da bambino divorato dai Titani. Pallade però raccolse il suo cuore e lo portò a Zeus il quale lo mangiò: da Zeus e Semele, Zagreo rinascerà a Tebe, come Dioniso terzo. Ancora un rito di morte e rinascita.

La tragedia greca trova le sue origini nei misteri Dionisiaci. Dioniso è il dio del vino e dell'ebbrezza; le feste orgiastiche in suo onore consistevano, tra suoni, vino e danze, nel dar la caccia ad un animale sacro le cui carni venivano poi mangiate, non diversamente da quanto nei primitivi era il pasto totemico, in cui si mangiava la divinità dell'animale-totem della tribù, rito arrivato fino a noi nella ritualistica della comunione cristiana in cui simbolicamente si mangia il corpo mistico di Cri-

sto. Il corteo delle orge (nulla a che fare con quella che oggi chiamiamo orgia) dionisiache era formato dai Satiri, vestiti di pelli di animali e dalle Baccanti, che rappresentavano con il loro furore l'esplosione della natura e degli istinti umani. Tale rito si celebrava al tempo della vendemmia. Più tardi, alla cattura e divoramento dell'animale selvatico, si sostituì il sacrificio di un capretto sopra un altare. Intorno a questo altare il corteo si disponeva in cerchio ed in coro intonava il Ditirambo, un canto in onore del dio, detto «Tragedia», termine da cui verrà poi il nostro significato di «tragedia» appunto. Il Ditirambo, un tempo improvvisato da Satiri e Menadi, prenderà col tempo forme poetiche prestabilite in cui si celebra Dioniso e lo si ringrazia per aver fatto nascere, dalla morte invernale della natura, l'uva ed ogni altra cosa che serviva al sostentamento dell'uomo. Poi, col tempo, il Coro si divise in Semicori: uno dialogava con l'altro. Più tardi si introdussero i Corifei i quali guidavano i Semicori, ed inoltre un personaggio che impersonava Dioniso. Nasce così una cerimonia dialogata, che si trasformerà col tempo in una rappresentazione teatrale, quando, attraverso le parole, la musica ed i canti del coro, Dioniso ed altre divinità saranno rappresentate sulla scena.

Il resto fa già parte della nostra storia del teatro, dal mitico Tespi, che scrive le composizioni per le Grandi Dionisiache nell'Atene di Pisistrato, ai grandi tragici Eschilo, Sofocle ed Euripide, che introducono nelle loro tragedie eroi e comuni mortali accanto agli dei, ai commediografi Aristofane e Menandro. Nascono così quelle strutture sceniche del Teatro Drammatico che arriveranno fino ai nostri giorni, passando attraverso venticinque secoli, tra fulgori e decadenze: teatro sacro e teatro profano, raffinati testi letterari e canovacci appena abbozzati, teatro colto e teatro di strada, guitti e preziosi attori, registi, mimi e saltimbanchi. Ciò che qui a noi preme sottolineare è che, come per il teatro dei primitivi e quello

orientale, anche il nostro teatro occidentale trova le sue origini in rappresentazioni sacre che rievocano riti agrari di morte e rinascita. Possiamo immaginare i Primitivi come gli antichi Greci dei culti dionisiaci, la loro speranza e attesa che ancora una volta il seme infracidito nella terra riproducesse alla superficie la pianta con i suoi frutti. Possiamo immaginare il loro terrore di fronte alla scoperta della malattia e della morte, e di tutto ciò che di terrificante la vita ha sempre portato agli uomini, e come essi cercassero di esorcizzare la loro angoscia attraverso quei riti che noi definiamo teatro. Il Boscimano di fronte alla luna o i Greco di fronte al potente Dioniso, ritrovavano, attraverso la celebrazione collettiva del rito, la speranza in una rinascita dopo la morte, vissuta in quella partecipazione mistica che associava natura e uomo in un'unica paura di morte ma anche in un'unica speranza di rinascita: proprio come avveniva nell'alternarsi delle fasi lunari o nella crescita dei frutti dal seme infracidito nella terra.

Nel lungo Medioevo è la Chiesa ad organizzare il teatro: sui sagrati si danno Sacre Rappresentazioni, in verità più a contenuto religioso che «religiose» nel senso accennato. D'altra parte, sulle strade e nelle Corti, gli eredi dei mimi e degli spettacoli circensi romani, una folla di giullari, acrobati, saltimbanchi, spesso perseguitati dal potere al pari delle prostitute e delle streghe, mantiene viva in questo stesso periodo la tradizione dell'attore.

Col Rinascimento torna il teatro classico: l'antica tragedia e commedia ritrovano così autori ed attori. Nascono il Dramma Pastorale e la Tragedia Umanistica, le Commedie del Macchiavelli e del Ruzante, la gloriosa rivolta dei Comici della Commedia dell'Arte italiana che diffonderanno il teatro in tutta Europa. Sarà poi la volta dei grandi poeti come Shakespeare, Calderon, Goldoni, Molière e tanti altri. Glì albori del nostro secolo vedono grandi innovazioni, tendenti soprattutto a superare i due poli intorno ai quali ormai ruotava l'intero tea-

tro: un bel testo letterario, contemporaneo o classico, e la figura del «grande attore», centro e riferimento di tutta la rappresentazione. La rivoluzione a questo teatro, definito «borghese», esplode su due fronti: si contesta il predominio della parola del testo letterario sulle altre forme di espressione teatrale, si contesta la formazione e la funzione dell'attore. Le origini di qualsiasi rivoluzione si sa si perdono sempre nelle mille radici della storia: le origini del teatro moderno si fanno risalire al Dadaismo ed al Surrealismo, le importanti avanguardie del nostro primo novecento, che rappresentarono la grande contestazione ad ogni forma d'arte dell'epoca. Essi si scagliarono contro ogni convenzione di valore borghese, rivendicarono il diritto per l'uomo alla spontaneità ed alla autorealizzazione.

Quando nel 1896 Alfred Jarry nel suo «Ubu roi», su un folle fondale fa dire al primo personaggio che entra in scena la parola «merde», la rivoluzione in teatro è già cominciata. Ed ancora agli inizi del nostro secolo nasce con Ibsen e Strindberg, e poi con gli espressionisti tedeschi, un teatro che si differenzia enormemente da tutto il teatro che lo ha preceduto: c'è nei loro testi un uso della follia che ricorda, capovolta, la follia delle maschere della Commedia dell'Arte. In «Spettri» di Ibsen, «La via di Damasco» di Strindberg o «Risveglio di primavera» di Wedekind, per citare solo alcuni titoli, i protagonisti sono personaggi folli i quali non vivono ai margini di una società sana, «normale»; essi sono personaggi rappresentativi della società, i quali, proprio attraverso la follia, si interrogano e scavano in se stessi e nell'uomo del proprio tempo. Il teatro dell'assurdo di Jonesco e Beckett, Genet, autori come Majakovskij, Sartre, Adamov, ecc., faranno il resto.

Ma un uomo spicca su tutti nella storia del teatro contemporaneo: Antonin Artaud. A quell'epoca si contrapponevano sulle scene contemporanee due grandi uomini di teatro: Stanislavskii, che nella sua celebre scuola del Teatro d'Arte di Mosca propugnava un teatro in cui l'attore, attraverso un proprio itinerario psichico, fosse capace di una completa identificazione col personaggio rappresentato e Brecht, che nel suo Berliner Ensemble propugnava un teatro epico. L'impegno marxista e dialettico portava Brecht a concepire un teatro politico che si proponeva di arrivare alla ragione dello spettatore, attraverso un tipo di recitazione, lo «straniamento» dell'attore, capace di eccitare argomenti, conoscenze, inviti all'azione piuttosto che sentimenti emotivi.

Tra questi due giganti esplode Artaud con la sua mistica, la sua schizofrenia, il suo genio, in personali e contraddittorie esperienze di teatro e di vita.

Quando nel 1931 vede a Parigi il Teatro Balinese, rimane affascinato da questo spettacolo orientale; egli scopre che al teatro della parola è ormai tempo di contrapporre una concezione totale dello spettacolo in cui ogni altra forma di espressione vi trovi posto.

Nasce con Artaud quello che lui stesso chiamò il Teatro della Crudeltà. Così lo definisce: «Il teatro è come la peste, perché, come questa, è l'avanzamento, la spinta verso l'esterno di un fondo di crudeltà latente attraverso la quale si localizzano su di un individuo o su di un popolo tutte le possibilità perverse dello spirito» (7).

Un teatro, il suo, che si propone di tirar fuori la «crudeltà» nascosta dell'uomo, di metterlo di fronte alle verità interiori della sua psiche.

Il resto è storia del nostro dopoguerra: nel mondo dello spettacolo «la follia e la crudeltà» di Artaud fanno proseliti, il teatro sperimentale si imporrà come una delle ricerche più serie e più fruttuose, capace, tra l'altro, di informare e svecchiare il tradizionale teatro borghese. Nascono e si impongono il «Teatro Povero» di Grotowski, il «Living Theater», il teatro di Barba, di Ronconi, Fo, Vasilicò, i Laboratori teatrali di Brook, di Fersen e tanti altri.

4. La maschera

La storia della maschera è legata alla evoluzione stessa del teatro. Il suo uso è antico quanto l'uomo: nell'arte rupestre troviamo già raffigurati uomini con maschere di animali, allo scopo di propiziare una buona caccia e quindi la sopravvivenza. Per meglio comprendere l'uso della maschera dovremo riferirci alle estese ricerche che l'antropologia ha fatto in merito a cominciare dall'uso che ne fanno ancora oggi alcune tribù africane ed altre popolazioni culturalmente primitive. La maschera per il primitivo riveste un'importanza magica: attraverso il suo uso, e quanto ad esso si accompagna (ballo, musica, pantomima, costumi, ecc.), egli si sente capace di fare proprie quelle potenzialità umane che gli risulteranno utili in momenti difficili e importanti della sua vita: la caccia, il buon raccolto, la guerra, la vita e la morte, il matrimonio. Ed ancora la maschera è parte integrante del teatro dei primitivi, e qui bisogna ancora riferirsi ai temi della identificazione e della «partecipazione mistica», accennata prima. Lo Sciamano, in alcune culture, attraverso tecniche che le sono proprie, non escluso l'uso di droghe, raggiunge livelli ipnotici tali da potersi identificare con personaggi diversi (che usa nella sua prassi terapeutica) e perciò rappresentarli, anche con profondi cambiamenti di voce e di gesti appartenenti ai personaggi stessi. Così il primitivo, attraverso la maschera e il travestimento e con l'ausilio di mezzi come il ballo, la musica ed il canto, tendenti a provocare un notevole abbassamento della coscienza, può giungere ad una tale identità con la maschera e con quanto essa per lui rappresenta, da non essere più, durante la rappresentazione, per sé e per gli altri, il guerriero ma la guerra, non un morto ma la morte, non l'immagine della divinità ma la divinità stessa. Questa forza che viene al primitivo dall'uso della maschera e che lo rende capace di identificazione con la divinità e gli elementi naturali, non è il solo scopo. L'uso della maschera, e del teatro ad essa connesso, è anche il desiderio di uscire dal suo quotidiano personaggio, di arricchirsi di altre esperienze, di trascendere le sue paure e le sue angosce, evocando spiriti del bene e del male, di esorcizzare insomma quella «peste» che sta dentro l'uomo e di cui parlava Artaud. Catarsi, quindi, ma anche confronto col proprio inconscio, oltre che con le forze naturali e divine sentite nel mondo.

All'interno di tali identificazioni il primitivo fa uso della maschera nei riti di iniziazione e di fertilità, nelle feste, nelle cerimonie familiari, durante riunioni di Sette Segrete in cui i partecipanti, proprio attraverso il mascheramento, perdono la loro identità per essere partecipanti alla pari. Le maschere per i primitivi sono ancora le raffigurazioni, spesso astratte e simboliche, dei propri antenati e della propria tradizione: da tutto ciò essi prendono, a livello individuale, forza e capacità, a livello sociale, senso di comunione all'interno del proprio gruppo etnico. E' tale il significato medianico della maschera che essa non rappresenta per il primitivo un qualsiasi oggetto di uso: la sua fabbricazione e la conservazione sono legate a precisi riti sotto la responsabilità di un capo che presiede alle maschere. L'artista che le costruisce è in genere un iniziato e gode di grande prestigio nella comunità; perfino la distruzione e sostituzione di una maschera è oggetto di controllo da parte del Capo delle Maschere. Massimamente questa sacralità riguarda le maschere delle Feste, ritualità che noi chiamiamo teatro dei primitivi: queste maschere «sono» i personaggi e le forze naturali e psichiche che esse rappresentano.

La maschera fa anche parte della storia del teatro in Oriente, con un uso continuo e determinante ai fini della rappresentazione scenica. In Occidente, ora introdotta nel nostro teatro drammatico, ora vilipesa ed abbandonata, la maschera, oltre che rappresentare un elemento essenziale delle origini del nostro teatro, è anche l'elemento che, nei secoli bui del Medioevo, tiene in vita il teatro stesso nelle rappresentazioni dei giullari

fino a quella magica esplosione che fu la nostra Commedia dell'Arte, le cui celebri maschere, con la loro istintiva recitazione, diedero un impulso determinante a tutta la drammaturgia moderna. Parlando della tragedia greca, abbiamo accennato alle sue origini sacre rappresentate dai riti Dionisiaci ed a come Satiri e Menadi usassero mascheramenti e abbigliamenti teriomorfi, che rappresentavano la misteriosa forza dell'animale da sacrificare. Tutto il teatro greco farà un esteso uso della maschera, dalla tragedia alla commedia, all'inizio con caratteristiche molto vicine alla «partecipazione mistica» del teatro dei primitivi, più tardi, a mano a mano che il teatro diventerà un fatto culturale e letterario, con connotazioni più tipologiche, standardizzate, perdendo così gran parte della sua forza inconscia e misteriosa. Nella tarda commedia greca si contano diecine e diecine di maschere con differenziazioni tipologiche: Polluce ne cita ben quarantaquattro (nove vecchi, undici giovani, sette schiavi, tre vecchie, cinque donne, due giovani schiavi, sette etère), ma ben più numerosa fu la tipologia, a giudicare dai tanti tipi di maschere ritrovate a Lipari ed esposte nel Museo cittadino, le quali si riferiscono a tipi del teatro di Menandro. Il teatro romano, dalle commedie di Plauto e Terenzio agli spettacoli di Mimo, della Pantomima e del Circo, fa largo uso della maschera, la cui tipologia si riferiva quasi certamente all'italica farsa osca o atellana: Bucco, maschera di ciarlatano e millantatore; Dossenno, servo adulatore e scaltro; Macco, giovane ingordo e fannullone; Manduco, ingordo mangione; Pappo, sciocco vecchio con voglie amorose giovanili. Le maschere persero, nel tardo teatro greco-romano, una parte della loro primitiva sacralità, ma il loro potere di rappresentare personaggi del mondo ultraterreno, in senso lato, rimase abbastanza funzionale nel loro uso: si pensi allo sviluppo etimologico del termine latino persona (dal greco «prosopon» che significava sia maschera che volto) e con cui si indicava sia la maschera che il personaggio rappresentato.

Nel Medioevo l'uso della maschera, nel teatro dei giullari e di quasi tutte le rappresentazioni di strada, come accennato. tenne in vita il teatro stesso, questa universale espressione umana che dopo le grandi fortune dell'età greca e romana, si era dissolta nel buio medioevale. Concili, pontefici e clero combatterono aspramente queste forme di rappresentazione, soprattutto quelle in cui i giullari davano, come Fo ha ampiamente dimostrato nei suoi spettacoli giullareschi, una interpretazione più popolare e umanizzata della religione cristiana: il loro modo di rappresentare gli eventi religiosi risultava una contestazione al potere istituzionalizzato. Alla religione che si ispirava alla Teologia delle Sacre Rappresentazioni sui sagrati delle Chiese, gli spettacoli di strada dei Giullari opponevano una religione della natura e dell'uomo di sempre, in cui un Dio è continuamente perduto e riscattato nella natura e nell'uomo stesso.

Nel Rinascimento, al risveglio di un teatro classico che si rifà ai modelli greci e romani e che evita l'uso della maschera, si contrappone in tutta Europa un teatro in genere mimetico e buffonesco in cui viene conservato il carattere predominante della maschera stessa: in esso esploderà quel grosso fenomeno tipicamente italiano che fu la Commedia dell'Arte. Affondando nella vecchia tradizione degli Zanni, eredi forse delle Maschere Atellane, la Commedia dell'Arte porta in tutti i teatri d'Europa le celebri maschere di Arlecchino e Brighella, di Balanzone e Capitan Spaventa, di Amorosi e Amorose, con la loro ingenuità ma anche con la loro astuzia, con la loro fame ma anche la loro sete di indipendenza, con tutte le loro infinite, e solo apparentemente buffe, contraddizioni. Aspetti, questi, di quella natura di cui loro da sempre erano genuini eredi e rappresentanti. Fermiamoci per un momento su Arlecchino, la maschera più celebre insieme a Pulcinella, attraverso una breve analisi di una celebre commedia goldoniana «Arlecchino servitore di due padroni», che il Piccolo Teatro di Milano ha rappresentato per oltre trenta anni in tutto il mondo.

La trama della commedia, un grande omaggio che Goldoni fece ai Comici della Commedia dell'Arte, è abbastanza esile; due amanti, venuti in incognito da Torino a Venezia, vivono nello stesso albergo senza sapere l'uno della presenza dell'altro. Intorno alla loro storia ruotano altri personaggi: una coppia di giovani fidanzati il cui promesso matrimonio sta per andare a monte, relativi genitori, camerieri, osti e via dicendo. Arlecchino si pone al servizio dei due amanti, ovviamente all'insaputa l'uno dell'altro. Con tutto ciò di cui è capace, e sempre ai fini di risolvere la sua atavica fame (con due padroni doppia paga) finirà per essere servitore solo di nome. In effetti Arlecchino sarà l'elemento condizionante sia del fatto di non farli incontrare per tutta la durata della commedia, sia, alla fine, di provocarne l'incontro, come al solito involontariamente, con relativo matrimonio e felicità per tutti. Soffermandoci sulla maschera di Arlecchino è noto come etnologi e folkloristi non abbiano dubbi sulla sua origine demoniaca e ultraterrena.

Abbiamo accennato come il teatro e l'uso della maschera trovino le loro origini in culti che avevano lo scopo di propiziare la fertilità della terra attraverso riti di morte e rinascita, in cui venivano evocati demoni che si credeva abitassero la profondità della terra e propiziassero con la loro potenza il germogliare del seme. Questi demoni, evocati da tali riti, attraverso i secoli acquistarono gli infiniti nomi dei personaggi della mitologia e del folklore; da essi derivarono anche le maschere della nostra Commedia dell'Arte. Arlecchino viene da Hellequin (etimologicamente dal tedesco medioevale Hell che significa «inferno» e dal latino «genus») perciò «essere infernale» o «re dell'inferno». Anche il suo vestito è demoniaco per il nero della maschera oltre che per l'adunco naso fallico di derivazione priapea, mentre i tanti colori del suo vestito ricordano la primavera e la rinascita della natura. Certo non è

al concetto cristiano di diavolo che qui possiamo riferirci, ma piuttosto a quello del «daimon» greco. Forse non a caso l'italianissima Commedia dell'Arte esplode in piena Controriforma: le forze demoniache, mai come allora ricacciate negli inferi, vengono riproposte dai Comici nelle Ioro maschere, per riportare alla vita, dalle tenebre dell'inconscio in cui erano state rimosse, il vitalistico aspetto diabolico del «daimon», entità intermedia tra il divino e l'umano, capace, con la sua ambiguità, di garantire la continuità della vita, legata com'è agli eterni cicli di morte e rinascita. In «Arlecchino servitore di due padroni», la coppia degli amanti, prima che si ritrovi e concluda nel matrimonio il proprio amore, è costretta a passare attraverso un vissuto di morte in quanto l'intrigante Arlecchino aveva fatto credere a ciascuno dei due amanti che l'altro si era suicidato per «perduto amore»: proprio come dalla morte di un seme nasce un nuovo frutto, così da questo loro vissuto di morte, e mentre stanno per uccidersi, per il dolore della perdita dell'altro, rinasce l'amore e la realizzazione della loro unione. Arlecchino ne sarà stato il diabolico e ingenuo responsabile. Alla fine quando tutto sarà sistemato, Arlecchino, deus ex machina, come nella sua più classica tradizione, salirà al cielo su un carro che ha per vela un fantasmagorico ventaglio veneziano: lui non è di questo mondo, appartiene al divino, viene solo sulla terra a cercare di imbrogliare e di sbrogliare nello stesso tempo le carte degli uomini, forse per aiutarli ad essere vivi.

Dalle maschere della Commedia dell'Arte nasceranno il «fool» di Shakespeare e i «caratteri» di Molière, personaggi sempre scomodi, sempre in lotta col potere e con le leggi della ragione e della morale corrente. Poi nei secoli dell'Illuminismo e per tutto l'Ottocento, le maschere scompariranno dal teatro ufficiale: la parola e il grande attore prenderanno il sopravvento.

L'uso della maschera e del mascheramento ritornerà nel tea-

tro del nostro secolo come mediatore dell'incontro tra il personaggio teatrale e il caos del suo inconscio e della sua «crudeltà», un confronto inevitabile.

A conclusione di questi accenni sull'uso della maschera in teatro, sarà necessario rivolgerci una domanda: quando la maschera è stata bandita dalle scene, è veramente scomparsa con essa la sua funzione mediatrice tra uomo e inferi, tra ragione e inconscio? A nostro parere in teatro è scomparsa solo la maschera, non la sua funzione medianica. Essa è stata simbolizzata ora nei personaggi-caratteri di Goldoni o Molière, caratteri quasi sempre negativi su cui lo spettatore è costretto a proiettare se stesso, ora su personaggi come Amleto o Falstaff, i quali con Arlecchino hanno in comune la follia e la predestinazione a determinare gli eventi altrui.

Ma l'uso della maschera non è legato solo al fatto teatrale, esso è anche parte centrale di quel diffuso evento sociale che è sempre stato il Carnevale. Il bisogno dell'uomo di dar vita in questi momenti ad un personaggio-altro, ad una dimensione spesso inconscia, e viverla nell'ebbrezza della festa e nella sospensione di ogni legge, meriterebbe una lunga trattazione. Si rimanda qui pertanto al discorso della identificazione fatta per il teatro e di come, attraverso le maschere ed il travestimento, la persona mascherata dia vita, proprio attraverso l'interpretazione del personaggio scelto, a proprie immagini interiori, spesso inconsce, o realizzi desideri rimossi.

Forse non a caso la parola maschera viene da «masca» che nel latino medioevale significa strega, un personaggio che proprio come nelle favole, nel bene e nel male, è mediatrice di forze misteriose. L'uso delle maschere carnevalesche ci riporta perciò ancora a quel bisogno umano di rappresentazione dell'«altro», evento questo che ha sempre inconsciamente affascinato l'uomo.

Gli accenni fin qui fatti alla storia del teatro ed all'uso della maschera hanno avuto lo scopo di anticipare alcuni postulati capaci di farci meglio impostare il tentativo di rispondere alla domanda: cosa ha rappresentato per l'uomo il teatro in genere? Anzitutto dobbiamo precisare che condizione essenziale per l'evento teatrale è la coesistenza di un binomio: un attore ed uno spettatore, in una sorta di interazione in cui si stabilisca una complicità di rapporto capace di trascendere entrambi in una terza dimensione in cui attore e spettatore perdino la loro differenziazione per un vissuto «altro» che li accomuni, li esalti e li deprima.

Teatro viene dal greco «theaomai» (vedere) e «Theatron» (luogo delle apparizioni). Una storia del teatro è in genere una storia del Teatro Drammatico, l'evoluzione cioè d'un prodotto letterario e delle tecniche teatrali che attori e tecnici usano di fronte ad un pubblico, generalmente in uno spazio teatrale dove gli attori, attraverso l'abbattimento di una parte (il sipario alzato) fanno «vedere» personaggi nati nella finzione artistica di uno scrittore.

Ma non è la storia del teatro in senso letterario che interessa il nostro discorso, piuttosto il significato che l'evento teatrale acquista per l'uomo, evento che si realizza tra un attore (etimologicamente dal latino «agere» agire) ed uno spettatore (dal latino «spectare», guardare). In senso lato possiamo dire che teatro è anche la celebrazione di una cerimonia religiosa o una parata militare, l'esibizione di un giocoliere o di una partita di calcio, una sfilata di moda, l'arringa di un avvocato, tutto quanto può avvenire in un bar o per strada, tutte le volte insomma in cui un «attore» è capace attraverso il suo agire, di interessare uno «spettatore», coinvolgerlo in un vissuto-altro rispetto alla rappresentazione.

Si pensi, come caso limite, ad una persona che, attraverso il banale sfoggio del proprio abbigliamento, sia capace di stimolare nello spettatore non la sola curiosità, ma sensazioni e sentimenti che ben poco hanno a che fare con l'abito esibito. Si pensi allora alle derisioni, alle invidie, ai desideri, a tutti

gli strani comportamenti che possono manifestarsi in uno spettatore di fronte ad una qualsiasi rappresentazione del genere. Un personaggio rappresentato, in una finzione scenica, a teatro o per strada, è così capace spesso di tirar fuori da tutti noi sensazioni e vissuti assopiti nel nostro inconscio; esso ci trasporta in una sorta di sogno-identificazione, in cui più vaste «verità» affiorano in noi, al di là della quotidianità della nostra esistenza: un sogno ad occhi aperti in cui un personaggio rappresentato ci affascina trascinandoci in vissuti che non credevamo possibili in noi.

Questo sogno ad occhi aperti, questo «gioco» capace di svelare l'uomo a se stesso questo tentativo di trascendenza, è quanto, a nostro parere, ha tappresentato il teatro per l'uomo, al di là del fatto ludico ed estetico.

Esiste però oggi nel nostro teatro una dimensione di «gioco», un coinvolgimento capace di provocare trascendenze che accomunino spettatore, attore e personaggio in un unico vissuto?

A nostro parere lo spettacolo ha in genere oggi il solo scopo, come si diceva, di «far passare il tempo allo spettatore». Soltanto un certo teatro di avanguardia ed una seria ricerca hanno tentato in questo secolo di ridare allo spettacolo teatrale quel senso religioso che fu delle origini.

Se è vero che l'uomo e il teatro hanno costituito un binomio inscindibile nel cammino dell'umanità, è forse nell'ambito delle scienze umane che la ricerca teatrale dovrà riorganizzarsi.

Il nostro tentativo, che non parte da esperienze teatrali ma psicanalitiche e antropologiche, cerca di usare il teatro con l'intento di dare all'uomo un mezzo, delle origini appunto, capace di fargli approfondire la conoscenza della propria psiche. Un teatro che eviti da un lato suggestioni mistiche e alienanti, dall'altro ricerche di soluzioni sociali, per essere qualcosa che, come in passato, dia all'uomo uno strumento di confronto con sé e con gli altri.

5. Il Clown e l'arte comica

L'arte circense è sempre esistita: una piccola statua cinese di tremila anni fa rappresenta un domatore; una pittura murale del Palazzo reale di Cnosso in Creta raffigura un acrobata su un bufalo. Acrobati, mimi, domatori si sono da sempre esibiti nelle pubbliche piazze di tutto il mondo fino ai nostri giorni. Furono però i Romani per primi a costruire grandi circhi in strutture stabili come il Colosseo e il Circo Massimo.

Il moderno Circo è nato a Londra nel 1770 con un gruppo di cavalieri-acrobati guidati dal sergente inglese Philip Astely il quale, rimasto disoccupato, con i suoi cavalli, dopo la guerra dei Sette Anni, pensò di dare spettacolo trasformando una destrezza equina destinata alla guerra in una divertente performance. Da Londra il Circo si diffuse in tutto il mondo. Gli Americani costruirono per primi Circhi sotto le tende per poter trasferire i loro grandi spettacoli da uno Stato all'altro ed anche in Europa: memorabili il famoso Barnum Circus o personaggi come Buffalo Bill, anche se quest'ultimo, forse stanco per il lungo viaggio, una volta in Italia, fu sconfitto in una sfida a cavallo dai butteri maremmani. Ben presto negli spettacoli circensi ci fu una difficoltà: quella di dover riempire i tempi vuoti tra un numero e l'altro, a causa del cambiamento delle scene. Si pensò così di riempire questi vuoti con scenette comiche: all'inizio gli attori, nei loro sketches provavano a imitare gli stessi esercizi che acrobati e domatori facevano nei loro numeri, ovviamente con terribili fallimenti che provocavano l'ilarità degli spettatori. Questi comici, più tardi detti Clown, nascono così con caratteri contraddittori e critici: al coraggio ed alla forza di uomini dotati essi oppongono, ridicolizzandoli, incapacità e paura.

Con l'andar del tempo il Clown acquisterà una sua autonomia nell'ambito dello spettacolo circense ed in tal senso la sua comicità farà parte dell'antica arte comica di sempre.

Nella cultura occidentale la comicità, da sempre espressa nelle strade da attori girovaghi, trova nella Commedia una codificazione letteraria. Questo genere teatrale nasce in Grecia e prende origine, come per la Tragedia, dai riti dionisiaci e più esattamente da quei riti detti «Falloforici» in cui venivano portati in processione dei simboli fallici. Agli inni ed alle preghiere per il Dio si accompagnavano buffoni ed istrioni che si facevano beffe di quanti assistevano al passaggio di queste processioni. Come dal ditirambo nasce la tragedia così da queste beffe nasce la grande Commedia greca da cui si originerà un genere drammaturgico che ha attraversato tutta la storia del nostro teatro.

L'arte clownesca è assimilabile alla Farsa, una composizione teatrale in genere ritenuta poco significativa e tendente al solo scopo di far ridere. In realtà la figura del Clown, come cercheremo di dimostrare, assomma nella sua arte, solo apparentemente buffa, la saggezza ed il mistero dell'esistenza, non a caso il suo personaggio ha stimolato i più grandi artisti in ogni campo.

Esistono due tipi di Clown: quello chiamato Augusto e il Clown Bianco. Il Clown Bianco è quello col viso bianco, le labbra appena accennate, elegante nel vestire, corretto nel parlare, sa fare tutte le cose che fa. Suo antagonista è l'Augusto, malvestito, viso deformato, espressione da avvinazzato, parla scorrettamente, non sa fare nulla bene eppure si permette di fare tutto.

Fellini così li descrive: «Il Clown Bianco è l'eleganza, la grazia, la lucidità, l'armonia. L'Augusto si ribella ad una simile perfezione, si ubriaca, si rotola per terra e produce perciò una contestazione perpetua.

Il Clown Bianco e l'Augusto sono la maestra e il bambino, la madre e il figlio monello, nella loro continua guerra quanto più il Clown Bianco vorrà obbligare l'Augusto a saper suonare il violino, tanto più questi farà scorreggioni col trombone: Quanto più il primo pretenderà che l'Augusto sia elegante e corretto, tanto più questi si ridurrà ad essere stracciato e goffo.

Il Clown Bianco è il borghese ricco e potente: il volto è bianco, spettrale, porta gli sberleffi nelle ciglia altezzose, è freddo, scostante, antipatico. L'Augusto al contrario è il vagabondo, il bambino e spesso anche gli adulti si identificano con l'Augusto».

Il cinema comico americano degli anni venti, i cui comici provenivano in buona parte dall'arte clownesca, è una vera antologia della comicità: si pensi a Stanlio ed Onlio e allo loro grande capacità di scambiarsi i due ruoli oppure a Buster Keaton con una severa faccia di Clown Bianco ed un comportamento da Augusto.

Ai due tipi di Clown nel Circo se ne aggiunge un altro, il Direttore che, oltre a presentare i vari numeri, entra spesso in diverbio con i due Clown quando questi esagerano nella loro eterna disputa.

Se volessimo applicare categorie della Psicoanalisi freudiana a questi tre personaggi potremo dire che l'Augusto è l'inconscio istintuale, il Clown Bianco è l'Io, con la sua organizzazione razionale, mentre il Direttore rappresenta il Super-io, portatore di leggi e morali codificate.

Altre categorie freudiane possono essere applicate ai due Clown: l'Augusto è quello che Freud chiamava il «Principio del piacere», il puro desiderio della vita istintuale, il Clown Bianco è il «Principio della realtà», un'istanza che contrappone al desiderio dell'istinto una realtà attraverso cui l'istinto dovrà esprimersi.

Secondo categorie offerteci da Jung, la dialettica dei due clowns è da riportare alle sue tematiche dell'«Ombra». L'«Ombra» rappresenta quella parte inconscia e inaccettabile della nostra personalità con cui il nostro Io razionale deve fare i conti. Perciò ognuno dei due clowns diventa l'Ombra dell'al-

tro: solo dal loro confronto dialettico può nascere un equilibrio psichico e sociale, proprio nella accettazione del confronto che ognuno sarà costretto a fare con la propria «Ombra», cioè il suo opposto più o meno inconscio. Cerchiamo ora di ana₇ lizzare la dialettica dei due clowns da una visione più complessa.

Il tipo di pensiero del clown Augusto è di tipo prelogico ed animistico. Come per il bambino o il primitivo, o il poeta, gli oggetti ed il mondo esterno non sono entità inerti ma cose animate, essi partecipano e vivono con gli uomini.

Augusto parla e si relaziona con gli oggetti proprio come se fossero degli esseri umani, con un'anima, la partecipazione verso il mondo è quel tipo di partecipazione già accennata che Llevy-Brull chiamava «partecipation mistique». Una partecipazione mistica non nel comune senso religioso ma in quello di un profondo coinvolgimento col mondo.

Nello spettacolo clownesco pensiamo alle infinite relazioni che un clown intrattiene con una palla, un bastone, un cappello.

Altre volte è Augusto a diventare un oggetto e a rappresentarne tutte le sue funzioni ma come animate: il clown/tappo di champagne, il clown/animale, ecc. Con ciò Augusto si mette dalla parte della natura e degli oggetti per contrapporla al mondo della cultura e della conoscenza razionale.

Scopo principale dell'arte clownesca è quella di far ridere, l'arte comica in genere ha tra l'altro questa funzione.

Del riso, questo paradossale fenomeno del comportamento umano, si sono interessati celebri autori da Aristotele fino a Freud e Bergson.

Le ipotesi sul fenomeno riso sono molteplici; qui, molto riduttivamente possiamo indicarne due.

La prima è la dissacrazione e la rottura di una realtà statica e codificata. Noi viviamo in codici severissimi, anche senza accorgercene; ebbene, nel momento in cui questi codici vengono messi in crisi, noi automaticamente possiamo ridere: un generale che cade, una legge messa al rovescio, etc.

La seconda motivazione è quella di dinamizzare la nostra libido, la nostra energia vitale costretta nei codici di una esistenza precostituita, a farla esplodere nella risata.

Il clown col suo comportamento folle, rompe continuamente questi codici.

Le categorie di spazio e di tempo sono i due parametri attraverso i quali la razionalità organizza la realtà esterna ed interiore. Ebbene il clown le sovverte continuamente: inutilmente il Clown Bianco ricorderà all'Augusto i ritardi o gli anticipi nei loro appuntamenti, l'Augusto sarà sempre convinto di essere arrivato quando doveva arrivare: per lui quello che conta è il suo tempo interiore. La sua testa poi non è sempre sopra e i piedi per terra, ciò dipenderà dal contesto e dal momento, tutto per il clown diventa relativo.

Un'altra rottura che il clown opera è l'alterazione del comportamento a cominciare da tutte le esagerazioni del trucco, dei vestiti, dei gesti, degli oggetti di scena che sono sempre paradossali e stravaganti. E poi il suo linguaggio, in cui il significato delle parole è spesso capovolto, l'invenzione di parole nuove ed in ciò trova una analogia significativa con alcune patologie del linguaggio dello schizofrenico o col modo di parlare dei bambini.

Ancora l'uso stravagante degli oggetti: un cappello, un bastone nelle sue mani possono diventare ogni altra cosa.

L'aspetto fisico del clown è spesso naturalmente deforme: nani e giganti, grassi o magrissimi, il viso capace di ogni deformazione mimica (si pensi a un Totò).

Tutte queste trasformazioni ed alterazioni del «normale», alla fine, diventano, inserite nel contesto comico, altre possibilità del normale stesso.

Torniamo ai nostri due tipi di clown: l'arte clownesca nasce dalla loro contrapposizione, dalla loro dialettica senza fine. Spesso però nei grandissimi clowns i due ruoli riescono ad assommarsi in un unico personaggio, o meglio in un solo attore il quale sarà a secondo dei casi, Augusto o Clown Bianco: l'altro tipo lo cercherà nel pubblico o in un oggetto che diventerà animato, addirittura si sdoppierà al punto che una parte del suo corpo diventa Augusto e l'altra Clown Bianco. Si pensi allo schiaffo che talvolta si dà sul viso per punirsi di una marachella, al clown ubriaco che parla a personaggi immaginari o quando urla ad un bastone, simbolo del potere, il clown ventriloquo che parla con se stesso, etc.

In questo gioco dialettico, si tratti dei due clowns o di uno che rappresenta entrambi, tutto è convertibile e relativo, e ciò è accettato dal pubblico perché inserito in una dimensione comica, altre volte può provocare angoscia (i tristissimi clowns di Picasso), in questo caso l'angoscia provoca il rifiuto del buffone.

Spesso si definisce clown una persona poco seria. Sappiamo a quante persecuzioni sono andati incontro il teatro ed i comici in particolare da parte del potere, e tutto ciò in nome di una morale da salvare. Le censure, più o meno mascherate dai contributi statali, sono ancora in atto: in genere si sovvenziona lo spettacolo che non disturba: tutti ricordano una famosa Canzonissima televisiva di Fo sospesa dopo poche puntate.

Nel 1933 Hitler era da poco al potere ed una sera dopo lo spettacolo a cui aveva assistito, andò a congratularsi con Valentin, grande comico del famoso cabaret tedesco di quegli anni. «Bravo», disse Hitler a Valentin, «tu mi fai ridere». Valentin con quella innocenza canagliesca tipica dei clown gli rispose: «Peccato che invece lei non mi faccia ridere, e questo è un guaio».

E' inutile dire che questa battuta segnò la fine della carriera del povero Valentin.

Vediamo ora brevemente quali coppie di contraddizioni i due tipi di clown principalmente rappresentano. La prima coppia è quella di normalità e follia: un confronto in cui nessuno vincerà mai l'altro, una contraddizione che si evolverà sempre verso una «lucida confusione». Questa oscillazione tra normalità e follia diventa così un momento magico creativo, con cui il clown, da una parte controlla la possessione della follia e dall'altra evita la prigionia e il grigiore della normalità. Talvolta l'uomo, nella sua esistenza, è costretto a rifugiarsi in una follia più o meno lucida per salvarsi da momenti in cui la sua vita sembra essersi arenata. Il miliardario del film «Luci della città», quando è ubriaco, diventa amico di Charlot, e soprattutto diventa socievole, buono e allegro; quando la sbronza sfuma egli caccia di casa il povero Charlot, non riconoscendolo nemmeno.

Altra polarità dei due clown è quella di vita/morte.

Al Clown Bianco, simbolo di morte, l'Augusto oppone una immortalità irriducibile; spesso egli si finge morto per perseguire i propri scopi, o ridicolizza la morte stessa. Nel film «I Clown» di Fellini c'è la stupenda pantomima del funerale dell'Augusto morto ed il patetico finale in cui il Clown Bianco piange e lo cerca disperatamente suonando con la sua tromba un tristissimo motivo.

Dopo averci litigato per una vita ora «sa» che il suo antagonista era esattamente l'altra metà della sua esistenza.

Si accennava all'inizio ai riti di morte e rinascita, da cui il teatro avrebbe avuto origine. Ebbene la coppia di clown, con i suoi incredibili giochi dimostra che la vita e la morte sono sempre due aspetti paradossali di una stessa realtà, dalla vita nascerà sempre la morte e viceversa. Ma per capire ciò dobbiamo diventare clown, innocenti e saggi allo stesso tempo.

Altro vissuto della coppia è la contraddizione bene/male: in questa eterna lotta la morale dei clown non è mai precostituita ma nasce sempre da una possibile soluzione degli opposti. Il bene e il male sono sempre di fronte tra i due clown a compensarsi e ad aiutarsi quasi. L'Augusto che ruba, imbro-

glia, pecca, ha sempre un fine che ci fa riflettere, malgrado le rampogne del Clown Bianco. Si ricordi lo Charlot della scena finale di «Monsieur Verdoux» mentre sta per andare al patibolo, condannato a morte per i suoi omicidi di vedove che sposava per sopravvivere alla disoccupazione durante la crisi americana del 1929. Al prete che lo vuol confessare, Charlot si nega, non ha di che pentirsi, uccideva per vivere, ed al prete che insiste gli dice pressappoco: «vedi, la tua funzione di prete nella società esiste perché esistono gli assassini come me». Difficilmente possiamo accettare queste tragiche realtà umane, uccidere per sopravvivere o che bene e male siano necessari l'uno all'altro. Charlot ce li rende plausibili, perché riesce a sistemarli in una credibile vicenda paradossalmente umana.

Altra polarità è l'ordine e il caos: l'Augusto ovviamente attaccherà sempre l'ordine difeso dal Clown Bianco, la loro eterna irriducibile lotta ci porta a prendere coscienza del limite esistente tra essi.

I due clown in questa lotta sono entrambi provocatori e vittime; ogni tentativo di vittoria dell'uno sull'altro fallisce. La vita continua perché tutte le polarità dei clowns non riescono mai a sopraffarsi, proprio come nella vita, il loro confronto è una sintesi mai definitiva, una dialettica senza fine.

Si ricordi ancora Charlot ne «Il Pellegrino»: lo sceriffo (l'ordine, la legge) caccia Charlot colpevole verso il Messico, terra del «male». La scena finale mostra Charlot che corre sul confine ma con un piede dalla parte dell'America, rappresentante del «bene», e uno dalla parte del Messico, rappresentante del «male», solo così, tra un cosiddetto bene e un cosiddetto male, l'omino che scompare al centro dello schermo va verso una probabile salvezza.

Alcune di queste riflessioni sono tratte dal Seminario sul Clown tenuto dal Dott. G. Moretti al CIPA (8).



TEATRO DELL'INDIVIDUAZIONE

L'uomo attraversa oggi uno dei momenti più tormentati della sua lunga storia; un particolare momento di transizione da una società contadina ad una società impostata sullo sviluppo industriale e consumistico. La conseguente perdita dei valori tradizionali pone l'uomo, oggi più che mai, di fronte agli eterni interrogativi esistenziali, alla disperata ricerca di una nuova identità in cui ritrovarsi. L'enorme sviluppo delle scienze umane dell'ultimo secolo è appunto il tentativo di indicare una possibile strada ad un uomo angosciato che stenta a ritrovarsi, un uomo in bilico tra il proprio inconscio ed il minaccioso mondo esterno, entrambi rigurgitanti di misteriosa potenzialità.

La ricerca della propria identità è stata affidata in questi ultimi secoli all'uso della ragione, di quella razionalità che doveva dare all'uomo il significato del suo essere nel mondo. L'uomo si è reso però conto di quanto insufficiente fosse l'apporto della sola ragione, di fronte alla necessità, sempre più urgente, di trovare questa sua nuova identità in un mondo che, giorno per giorno, gli mutava sotto gli occhi. Le grandi sicurezze borghesi sono entrate in crisi, i tradizionali valori non sono stati più sufficienti a «giustificarlo» come uomo, egli ha finito così col perdere sempre più le sue antiche qualità, ormai superate, proprio come l'«Uomo senza qualità» di Musil. Le stesse scienze, così come l'etica, le religioni e le strutture stesse della società sono state messe in forse dal relativismo di Einstein, dal materialismo storico di Marx, dalla psicanalisi e dalle nuove conoscenze sull'uomo, dalle religioni e dalle filosofie che si diffondevano dall'Oriente, dalle nuove ideologie che andavano nascendo. Il concetto stesso di identità andava in crisi: ad una concezione statica si andava sostituendo una concezione dialettica, e così come il «vero» ed il «non vero» finivano per essere non due aspetti antitetici ma due aspetti complementari della medesima realtà, così, nell'uomo, la propria identità doveva fare i conti con una non identità, l'altra sua faccia inconscia.

Per parlare di questo nuovo tipo di identità, che potremo chiamare una «identità contraddittoria», poiché abbiamo scelto il teatro come campo della nostra attività, è proprio ad un autore teatrale e ad una sua commedia che ci rivolgiamo: Pirandello e la sua commedia «Sei personaggi in cerca d'autore».

Racconta Pirandello, nella sua prefazione alla raccolta delle sue commedie, «Maschere nude», che in un certo periodo della sua vita veniva «visitato» ogni sera nella penombra del suo studio da «Sei personaggi» i quali erano «in cerca d'autore», per vivere nell'arte una loro esistenza a cui non potevano rinunciare. Scrive Pirandello: «...senza toccare, vivi da poterne udire persino il respiro, quei sei personaggi... attendevano, lì presenti, ciascuno col suo tormento segreto... ch'io li facessi entrare nel mondo dell'arte... nati vivi, volevano vivere» (9).

E l'autore, Pirandello, non poté non dargliela una vita, l'unica possibilmente vera che lui autore poteva dare, quella del palcoscenico. Gli archetipi dell'inconscio collettivo chiedevano disperatamente all'artista di essere rappresentati, non in una finzione, bensì attraverso una realtà umana, quella dell'artista appunto in un atto irripetibile che è l'atto creativo. La trama della commedia è nota: una compagnia teatrale sta provando sul palcoscenico un lavoro da rappresentare, quando all'improvviso entrano in scena «Sei personaggi», una famiglia composta da un padre, una madre e quattro figli, i quali vogliono raccontare agli attori il loro dramma familiare perché essi stessi lo rappresentino. Gli attori della compagnia, ora irati ora ironici, assisteranno, sempre più esterrefatti, ai vissuti che i «Personaggi» daranno del loro dramma: poi, gli

attori si metteranno da parte, incapaci di recitare una «rappresentazione» così viva; ed il dramma sarà rappresentato e vissuto su quello stesso palcoscenico fino in fondo da i «Sei personaggi», non solo nella rappresentazione dei fatti così come vissuti nella vita, ma soprattutto in ciò che è il vero dramma di un «Personaggio» (e di un uomo): l'impossibilità di essere un «Personaggio» definito una volta per tutte. Il «Personaggio Padre», ad esempio, di fronte alle accuse della figliastra, prostituta, senza che lui sapesse, nella casa d'appuntamento di Madama Pace, dove si era recato, ormai separato da anni dalla moglie, dirà: «Il dramma per me è tutto qui, signori: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi, veda, si crede "uno" ma non è vero: è "tanti", signore, "tanti", secondo tutte le possibilità d'essere che sono in noi: "uno" con questo, "uno" con quello, diversissimi! E con l'illusione intanto, d'esser sempre "uno per tutti", e sempre "questo uno" che ci crediamo, in ogni nostro atto: non è vero! Non è vero! Ce ne accorgiamo bene, quando in qualcuno dei nostri atti, per un caso sciaguratissimo, restiamo all'improvviso come agganciati e sospesi: ci accorgiamo, voglio dire, di non essere tutti in quell'atto, e che dunque un'atroce ingiustizia sarebbe giudicarci da quello solo, tenerci agganciati e sospesi, alla gogna, per una intera esistenza, come se questa fosse assommata tutta in quell'atto» (10).

Pirandello così scrive ancora nella prefazione a questa commedia, a proposito dell'impossibilità per gli attori di rappresentare i «Sei personaggi» e del bisogno che invece hanno i «Sei personaggi» di rappresentarsi «vivi» nel loro dramma: «Il conflitto immanente tra il movimento vitale e la forma è condizione inesorabile non solo dell'ordine spirituale, ma anche di quello naturale. La vita che s'è fissata, per essere, nella nostra forma corporale, a poco a poco uccide la sua forma. Il pianto di questa natura fissata è l'irreparabile, continuo invecchiare del nostro corpo...». Se i «Personaggi» attaccassero centomila volte di seguito la loro scena, sempre al punto fis-

sato, all'attimo in cui la vita dell'opera d'arte dev'essere espressa con quel grido, sempre essa risonerebbe: inalterato e inalterabile nella sua forma, ma non come una ripetizione meccanica, non come un ritorno obbligato da necessità esteriori, ma bensì, ogni volta, vivo e come nuovo, nato improvviso, così per sempre: imbalsamato vivo nella sua forma immarcescibile. Così sempre, ad apertura di libro, troveremo Francesca viva confessare a Dante il suo dolce peccato; e se centomila volte di seguito Francesca ridirà le sue parole, non mai ripetendole meccanicamente, ma dicendole ogni volta per la prima volta con «sì viva e improvvisa passione che Dante ogni volta ne tramortirà. Tutto ciò che vive, per il fatto che vive, ha forma, e per ciò stesso deve morire: tranne l'opera d'arte che appunto vive sempre, in quanto è forma» (11).

«Sei personaggi in cerca d'autore», «Ciascuno a suo modo», «Questa sera si recita a soggetto» sono le tre commedie in cui Pirandello usa il teatro nel teatro per sostenere le proprie tesi, le quali saranno poi complessivamente sostenute nel suo ultimo romanzo: «Uno, nessuno e centomila»: l'impossibilità per l'uomo di essere «uno», di avere cioè una sola identità per -tutto e per tutti, in bilico tra le «centomila» identità che gli altri gli assegnano di volta in volta e la disperazione di sentirsi «nessuno», perso, senza una verità definita una volta per tutte, tra le infinite verità degli altri. Filosofia del dubbio e della lacerante ricerca di una impossibile verità, quella pirandelliana, la stessa che faceva dire ad Eraclito: «tutto scorre». Solo nel teatro Pirandello trova una possibile verità: sul palcoscenico, all'alzarsi del sipario, i «Personaggi», non gli attori che possono solo imitarli, potranno vivere la propria verità che scaturisce dal profondo mistero della loro psiche in uno spazio ed un tempo teatrale che trascende ogni riduzione ed ogni identità prestabilita. Sarà proprio la specificità dell'evento teatrale, con la sua irriducibilità ed irripetibilità, a far cogliere il personaggio nell'unica verità che gli è consentita, quella della scena come vita, ogni volta nuova, sfuggente, irriducibile e irripetibile appunto. Quando alla fine i «Sei personaggi» usciranno dalla scena, come fantasmi, gli attori rimasti ad assistere alla loro rappresentazione, confusi, non sapranno se hanno assistito ad un evento vero o ad una finzione teatrale. Pirandello che aveva tentato di respingere i «Sei personaggi» che lo visitavano nella penombra del suo studio, sarà poi costretto ad accettarli e li manderà in scena, certo filtrati attraverso se stesso, assumendoli in sé attraverso la propria vita ed i propri tormenti di uomo.

Fatte queste premesse possiamo cominciare a dare una definizione del nostro Teatro-Individuazione.

Il Teatro-Individuazione è un confronto tra l'Io e l'Inconscio, tra la parte cosciente e i fantasmi dell'inconscio personale e archetipico, fantasmi esorcizzati dal gioco teatrale, venuti sulla scena a «mostrarci» il mondo interiore. A mostrarsi ed a mostrarci: ecco i due poli che il Teatro-Individuazione pretende di mettere in moto, dando così l'avvio a quel Processo di Individuazione di cui parlava Jung. Se i personaggi archetipici del nostro Inconscio Collettivo si mostrassero soltanto, senza mostrarsi a noi stessi, la cosa non andrebbe al di là di una possessione, più o meno psicotica, in cui i personaggi ci sembrerebbero venuti come da un altro mondo, senza significato, a recitare se stessi, in una loro storia. E' nel mostrarci noi stessi, nel farci cogliere le deformazioni che avrà subito il personaggio così come rappresentato che ciascuno di noi potrà entrare in contatto con quanto la «finzione scenica» ha evidenziato. E sarà proprio questa rappresentazione attiva a dilatare la nostra coscienza, la quale si arricchirà così di tutte le infinite possibilità del nostro inconscio. Ciò sarà reso possibile dalla celebrazione di un rito, nel nostro caso un rito teatrale, non diversamente da quel teatro dei primitivi o degli orientali, o da tutto quel teatro che anche in Occidente ha considerato l'evento teatrale uno spazio scenico in cui, al di là

del fatto ludico e spettacolare, si celebra l'uomo totale con la sua storia, ma anche col mistero di cui è portatore.

J. Bourgaux, parlando delle sorgenti della teatralità, analizza nel suo libro la differenza tra «possessione» e «simulacro», due momenti attraverso cui è passata tanta storia del teatro, dai primitivi in poi e tanta storia della psiche umana. Per possessione egli intende quello stato di trance in cui l'uomo, posseduto da uno spirito, dio o demone, offre il suo corpo come una marionetta incosciente, tirata dai fili invisibili di chi lo possiede senza che ci sia consapevolezza alcuna da parte di chi è posseduto. Per simulacro, Bourgaux intende invece tutta quella ritualistica che, attraverso certe regole, permette all'uomo di entrare in contatto col proprio mondo interiore senza essere dei posseduti. Abbiamo accennato, per quanto riguarda il teatro, a quello dei primitivi e degli orientali, o ai misteri degli antichi greci ed alle feste del Carnevale, o alla ritualistica medioevale, come ad eventi in cui era possibile trasgredire ogni legge, entrare in contatto con l'altra faccia della realtà cosciente. Si pensi nel tardo Medioevo e fino a secoli più recenti, alle Feste dei Folli, le quali venivano celebrate per lo più a Carnevale, in cui il clero e le autorità, così come le divinità, venivano messe in berlina, capovolgendo così leggi e credenze attraverso una ritualistica in cui l'uomo si confrontava con le proprie repressioni ed i propri demoni interiori. Si pensi, al contrario, alla caccia alle streghe del Medioevo, quando cioè il «male» veniva rimosso dalla coscienza degli uomini, come peccato, un rimosso che poi tornava puntualmente nelle isterie individuali delle tarantolate pugliesi, o le isterie collettive come nel caso delle religiose di Loudun in Francia nel 1632.

Per quanto detto a proposito dei primitivi e dei misteri dionisiaci, divenuti poi teatro nelle tragedie greche, quelle rappresentazioni non erano altro che riti atti a congiungere e correlare gli opposti, le infinite contraddizioni che hanno lacerato l'uomo di sempre, non diversamente da quanto ha sempre cercato di fare la ritualistica religiosa fuori e dentro le istituzioni. Il rito con le sue regole salvaguardava i partecipanti dalla possibile possessione.

Diceva Artaud nel suo famoso libro «Il teatro e il suo doppio»: «L'arte non è l'imitazione della vita, è l'imitazione di un principio trascendente con cui l'arte ci mette in comunicazione» (12).

Il Teatro-Individuazione si prefigge di mettere in moto questo principio trascendente, usando il teatro, perché la vita, all'interno del singolo e del gruppo sociale, si arricchisca quanto più possibile di nuove possibilità esistenziali.

Il Teatro-Individuazione è il tentativo, attraverso l'uso del teatro, di far cogliere l'essere umano in una dimensione «individuo», di porlo cioè di fronte a possibilità della propria psiche, a lui ignote, di far «sì» che la propria energia psichica si sblocchi nella finzione teatrale. Ciò potrà avvenire rappresentando i «personaggi» che nasceranno dalla propria psiche e dando così loro una vita attraverso la sua vita stessa così come si rappresenterà sulla scena: proprio come i «Sei personaggi» pirandelliani ne acquisteranno una, di vita, rappresentandosì nella finzione teatrale, che non sarà più una finzione, ma una realtà «più vera» perché arricchita dalle possibili potenzialità inconsce dell'essere.

La nostra non è certo una scuola di teatro, non insegna la comunicazione teatrale, come si fa per un attore, impegna solo ad essere un «personaggio» più ricco e più complesso, per esserlo poi nella vita. Come diremo, parlando del lavoro di gruppo dei partecipanti, questi sono attori e spettatori ad un tempo, attori e spettatori per sé e per gli altri partecipanti.

Grotowski, il fondatore in Polonia del «Teatro povero», una delle più famose scuole di teatro del dopoguerra, scuola che ha influenzato tutto il teatro d'avanguardia occidentale, così si esprime a proposito del suo modo di concepire la recitazione: «Nel nostro teatro formare un attore non vuol dire insegnargli qualcosa; noi cerchiamo di eliminare le resistenze del suo organismo al suo processo psichico. Il risultato è l'annullamento dell'intervallo di tempo fra gli impulsi interiori e le reazioni esteriori, in modo tale che l'impulso sia già una reazione esterna. L'impulso e l'azione sono contemporanei: il corpo svanisce, brucia e lo spettatore non vede che una serie di impulsi visibili. La nostra perciò è una "via negativa", non una somma di perizie tecniche, ma la "rimozione di blocchi psichici"... L'atteggiamento mentale necessario è una disponibilità passiva ad attuare una partitura attiva, non un atteggiamento per cui una persona vuol fare una determinata cosa, ma un atteggiamento per cui, la persona stessa, non può fare a meno di farla» (13).

Facciamo nostro questo proposito del teatro di Grotowski: quanto si propone il Teatro-Individuale è di indurre i partecipanti al gruppo a rappresentare liberamente i fantasmi del proprio inconscio attraverso la rappresentazione teatrale, non offrendo nessuna resistenza a quanto l'inconscio stesso vuol rappresentare.

GRUPPI DI TEATRO-INDIVIDUAZIONE

L'uso del teatro nel nostro lavoro di gruppo è il più esteso ed il più libero possibile: dalla parola al gesto ed alla pantomima, dall'uso della maschera a quello del canto, della musica e della scenografia. Ogni partecipante apporterà il proprio contributo, secondo le proprie attitudini e conoscenze, ma soprattutto, e ciò va sottolineato, si impegnerà a perdere ogni remora, ogni «vergogna» nel fare teatro e tutto quanto ad esso connesso. Sotto certi aspetti egli torna ad essere un bambino, quando recitava, cantava, dipingeva, suonava, scolpiva, gioendo di tutto. Senza saper far nulla, allora finiva col fare tutto, quando ancora la televisione ed il museo non lo avevano privato del suo ruolo di protagonista, facendone uno spettatore passivo e convinto che l'«arte» la fanno gli altri, gli specializzati, artisti toccati dal cielo.

Così concepito l'uso che noi facciamo del teatro diventa il recupero di un fatto spontaneo e creativo della nostra infanzia: portato nel nostro attuale mondo di adulti esso ci potrà far scoprire nuove dimensioni, sollevarci dalle depressioni e dalle alienazioni di un mondo eccessivamente differenziato ed eccessivamente razionalizzato, ci potrà meglio far partecipare al rinnovamento stesso della società in senso più creativo. Non si tratta in ogni caso di ritornare all'infanzia, ma solo di recuperare quella preziosa dimensione, ingenua e diabolicamente astuta dei bambini, così come dei primitivi, quella «crudeltà» di Artaud, con cui meglio conoscere se stessi e la società che ci circonda. Né d'altra parte si vuol negare l'arte dei professionisti, in questo caso il Teatro; al contrario il nostro modo di fare Teatro è un avvicinarci ad esso e meglio comprenderlo,

così come è avvenuto per molti partecipanti, che prima di frequentare i nostri gruppi così di rado andavano a vedere spettacoli teatrali.

Scopo principale del Teatro-Individuazione è lo sviluppo della personalità umana nei suoi vari aspetti, intendendo l'espressività nel suo più preciso senso etimologico.

«Esprimere» dal latino «exprimere» significa «premere fuori, spremere»: nel nostro intento noi tentiamo di premere fuori, quanto più possibile, tutto ciò che di rimosso e potenzialmente creativo abbiamo dentro. La nostra proposta, originale forse solo per lo specifico uso del teatro, si situa in un vastissimo uso che oggi si fa dell'esercizio dell'espressività in ogni campo: dall'animazione scolastica alle tante proposte di laboratori d'arte, dagli incoraggiamenti all'hobbystica alle psicoterapie che usano l'espressione come terapia, ecc. D'altra parte la scelta del teatro come mezzo espressivo trova la sua giustificazione nel fatto che nella rappresentazione teatrale coesistono quasi tutte le forme di espressione: la letteratura e l'uso del corpo, la musica ed il canto, il gesto e il movimento, la pittura e la scultura nella preparazione di maschere e scene.

Il lavoro dei Gruppi del Teatro-Individuazione si articola in tre momenti, il training fisico, il training dell'improvvisazione, il training teatrale.

TRAINING FISICO

Ogni incontro di Gruppo, si apre con semplici esercizi ginnici, atti a dare al corpo elasticità ed equilibrio, ma soprattutto a rendere il corpo stesso più sciolto, più filtrabile agli impulsi dei «personaggi» ed alle «emozioni» interiori, proprio nel senso che diceva Grotowki.

Di quali repressioni il nostro corpo sia stato oggetto è argomento ed esperienza nota a tutti: esso è stato spesso sinonimo di peccato, lussuria, volgarità, impudicizia e via dicendo. Si pensi ai danni arrecati all'uomo da una tale concezione del corpo inteso come ricettacolo dell'inferno, dal momento che esso rappresenta il mezzo principale attraverso il quale si esprime e comunica con l'esterno, ad ogni livello. Wilhelm Reich nel suo famoso saggio «Sull'analisi del carattere» del 1928, già allora parlava di «una armatura periferica dell'organismo», una corazza messa sul proprio corpo e con cui l'uomo si difende dagli istinti. Come è noto Freud e più tardi tutta la Psicosomatica hanno rintracciato in molte malattie fisiche la conversione di rimozioni inconsce in disturbi somatici.

Dare al corpo una maggiore elasticità ed equilibrio è perciò una via di liberazione ai propri contenuti inconsci, cosa del resto largamente usata in tutte le tecniche di yoga; è anche un mezzo per agevolare la spontaneità ed acquisire quel minimo di presenza scenica, utile al nostro lavoro.

1. Esercizi di riscaldamento

Sono semplici esercizi; è consigliabile usare un sottofondo musicale ritmato, ma non troppo.

Formare un cerchio e marciando, il corpo e il capo eretti ma non rigidi, eseguire i seguenti movimenti:

- alzare ogni tre passi, alternativamente, la gamba destra e la gamba sinistra piegate, portando le ginocchia quanto più in alto è possibile;
- come sopra, una volta in alto ruotare la gamba destra verso destra e la gamba sinistra verso sinistra per poi riportarla a terra;
- alzare ogni tre passi, alternativamente, la gamba destra e sinistra, cercando di portarla tesa quanto più in alto è possibile e di toccare la punta del piede con la mano corrispondente;
- piegare lentamente le ginocchia contando fino a sei, camminare accovacciati per poi alzarsi progressivamente. Tutti questi movimenti sempre contando fino a sei;
- poggiare il corpo per dieci passi sulla punta dei piedi, sui talloni, sulla parte interna dei piedi, sulla parte esterna dei piedi, sulla parte esterna di un piede e contemporaneamente sulla parte esterna dell'altro.

Passare dalla marcia ad una corsa non veloce eseguendo i seguenti movimenti:

- ogni sei passi saltare verso l'alto distendendo il corpo e le braccia quanto è più possibile;
 - stendere alternativamente le braccia verso l'alto;
- poggiare il corpo sulla punta dei piedi tenendo il corpo piegato in avanti e poi piegato in dietro.

Rallentare la corsa fino a fermarsi. In piedi, sempre in cerchio, eseguire i seguenti movimenti:

- divaricando leggermente le gambe flettere il tronco in avanti tentando di raggiungere terra con le mani;
- flettere alternativamente il tronco lateralmente facendo scivolare la mano lungo la parte esterna della gamba fino a toccare il piede;
- tenendo le gambe divaricate e il bacino immobile ruotare la parte superiore del corpo prima verso destra e poi verso sinistra;

- gambe divaricate, ruotare le braccia distese lateralmente prima in avanti, e poi indietro;
- ripetere l'esercizio precedente dissociando alternativamente i movimenti delle braccia: se un braccio ruota all'esterno l'altro ruota all'interno;
- gambe divaricate, braccia distese, ruotare i polsi verso l'esterno e verso l'interno;
 - come sopra dissociando la rotazione dei polsi.

Seduti a terra eseguire i seguenti movimenti:

- divaricare le gambe e piegare il corpo in avanti quanto più è possibile per poi tornare nella posizione eretta;
- come sopra cercando di raggiungere la punta dei piedi con le mani;
- in coppia divaricare le gambe e contrapporre le corrispondenti piante dei piedi. Tenendosi per le mani tirare in avanti il tronco dell'altro alternativamente;
- distesi alzare le gambe in alto e muoverle come se si pedalasse una bicicletta:
- distesi pancia a terra afferrare le caviglie con le mani ed eseguire movimenti a dondolo;
- con le gambe piegate, in coppia, appoggiare la schiena sulla schiena dell'altro e alzarsi facendo leva sui piedi;
- mettersi in posizione capovolta, a candela, poggiando sulle mani e sulla testa e con i piedi uniti appoggiati contro il muro. Divaricare le gambe lentamente per poi tornare nella posizione di partenza;
- capriole: in avanti con l'aiuto delle mani, in avanti poggiando a terra sulla spalla destra o sinistra.

2. Esercizi di Espressione Corporea

A occhi aperti:

- camminare da soli senza una direzione precisa, di fronte

ad un ostacolo (muro, altra persona, ecc.) cambiare direzione;

- questo esercizio si fa successivamente attraversando la totalità dello spazio, metà e poi un quarto dello spazio;
- ripetere questo esercizio in coppie in cui uno ad occhi aperti guida l'altro ad occhi chiusi, tirandolo per le mani, stando di fronte o spingendolo stando dietro con le mani sulle spalle;
- in più persone costruire con i corpi una scultura (statua, fontana, mostro, animale, ecc.);
 - dilatare il corpo occupando il maggior spazio possibile;
 - restringere il corpo occupando il minor spazio possibile.

A occhi chiusi:

- camminare con passo abituale, incontrando una persona, riconoscersi attraverso il tatto (capelli, mani, vestiti, ecc.);
- concentrarsi su un punto lontano e, ad occhi chiusi, raggiungere questo punto.

3. Esercizi di respirazione e vocalizzazione

In cerchio, con le mani sui fianchi:

- inspirare, trattenere l'aria nei polmoni, espirare contando ogni volta mentalmente fino a otto;
- inspirare profondamente ed espirare emettendo delle vocali con tono costante, con tono prima basso poi alzato progressivamente per poi tornare ad un tono basso. E' necessario in questi tre movimenti dosare la quantità di aria;
- come sopra, esercitandosi ad emettere l'aria indirizzandola, ovviamente in tempi diversi, verso i risuonatori fisiologici, cranio, petto, naso e laringe.
 - Vocalizzi su note suonate a scala su uno strumento.
 - Saltellando emettere suoni a ritmo con i movimenti del corpo.
 - Lanciare i suoni emessi contro qualcosa o qualcuno.
- Emettere suoni legati ad una emozione (riso, pianto, desiderio, vergogna, ecc.).

- Camminare in cerchio, poi correre emettendo suoni.
- Supini, emettere un suono mentre un altro gli comprime il petto.
- Curvi emettere un suono mentre un altro è seduto sulla schiena.

4. Rilassamento

Il training fisico può finire col rilassamento che consiste nel porsi in posizione supina e rilasciare i muscoli a partire da quelli dei piedi per finire progressivamente a quelli del viso. Per ottenere un buon abbandono visualizzare nella propria mente i vari muscoli a mano a mano che vengono rilassati. Raggiunto un buon rilassamento cercare di svuotare la propria mente da pensieri, concentrandosi sul respiro e cercando di seguire mentalmente le eventuali variazioni sensoriali che possono verificarsi sul corpo (caldo, freddo, anestesie, tensioni, spasmi).



TRAINING DELL'IMPROVVISAZIONE

E' un momento importante del nostro lavoro, curato soprattutto all'inizio della formazione dei Gruppi. Esso ha un duplice scopo: iniziare il partecipante all'azione scenica del teatro, mettere in moto quelle componenti di creatività e spontaneità che sono i mezzi base dell'attività che ci si prefigge.

Il senso che noi diamo all'improvvisazione non è certo quello dell'emergenza e del pressappochismo, ma piuttosto l'uso di quelle risorse personali che quotidianamente siamo costretti a mettere in atto nei tanti adattamenti, imprevisti, nei problemi che la vita ci presenta e per i quali spesso dobbiamo «inventare» una risposta ed una soluzione.

Per quanto riguarda il teatro professionistico, molte scuole oggi impostano il loro insegnamento su tecniche di improvvisazione.

Il nostro training si basa inizialmente su esercizi di concentrazione che vanno da concentrazione sull'uso dei sensi, a concentrazioni più articolate, basate su piccole azioni sceniche, sull'uso della memoria, delle emozioni, ecc.

Il secondo momento del training dell'improvvisazione è articolato su esercizi capaci di mettere in moto l'attività creativa attraverso un uso spontaneo dell'immaginazione.

Essere creativi nella vita, come si diceva, significa tra l'altro saper superare le difficoltà di ogni giorno, uscire da monotone routines.

Gli esercizi da noi usati a tale scopo si prefiggono di abituare i partecipanti a dare risposte creative a situazioni impreviste, attraverso l'uso di scene teatrali che vanno da scene con «piccoli imprevisti» a veri e propri happenings.

1. Esercizi di creatività e îmmaginazione

- Prendere un oggetto qualsiasi e inventare nuovi modi di usarlo, diversi da quelli per cui viene abitualmente adoperato.
- In coppia, imitare alternativamente l'espressione dell'altro: una smorfia, un gesto, un atteggiamento abituale, la voce, un'espressione.
 - Toccare il vicino e descrivere le sensazioni provate.
- Ricerca di un ritmo di gruppo attraverso la voce, il battito delle mani o l'uso di strumenti a percussione veri o inventati.
- Esprimere con i gesti, abituali momenti del quotidiano: vestirsi, spogliarsi, mangiare, lavarsi, ecc.
- Imitare con i gesti un determinato mestiere (medico, falegname, vigile, ecc.).
- Esprimere, camminando, l'andatura tipica di una determinata età, o di un particolare momento o di uno stato d'animo (vecchio, bambino, prostituta, militare, gioia, paura, aggressività).
- Inventare una situazione in cui si parla con un interlocutore immaginario: una persona al telefono, un dirimpettaio alla finestra, ecc.
- Incontro di due persone di cui solo uno si ricorda dell'altro, imbarazzo.
- Una scenetta della vita quotidiana in cui ad un certo punto si inserisce un imprevisto: uno scocciatore che vuol attaccare discorso, l'arrivo di un telegramma o di una telefonata o altre cose inattese che mettono in crisi la situazione presente.

Questi esercizi del training fisico e di quello dell'improvvisazione possono essere arricchiti da tanti altri, riportati nei libri elencati nella Bibliografia.

2. Esercizi mimici

- In piedi, si guarda spostando le pupille degli occhi com-

pletamente verso destra, sinistra, l'alto e il basso e ruotandole poi in senso orario e antiorario.

- In piedi muovere il collo prima sui due lati (destro-sinistro) poi in avanti e indietro, tenendo il corpo immobile.
- Flettere progressivamente il corpo in avanti agendo sulle cerniere (base della testa, collo, spalle, fianchi, bacino) come ad imitare un burattino che si piega su questi cinque punti per poi tornare alla posizione eretta usando le stesse cerniere.
- Lo stesso esercizio lo si può ripetere all'indietro su questi stessi punti, ovviamente le flessioni sono enormemente ridotte. Imitare un burattino nei suoi movimenti stereotipati.
- Toccare con le mani una parete di vetro immaginaria facendo sopra delle figure.
- Afferrare una fune immaginaria, tirarla a sé esprimendo l'azione con tutto il corpo, fingendo un tiro alla fune, i suoi movimenti, lo sforzo, ecc.
 - Muovere gambe, piedi e braccia camminando in surplace.
- --- Imitare i movimenti di un animale e il loro modo di camminare: gatto, rana, gallina.
- Camminando mimare una caduta, l'inciampare in un ostacolo, l'essere spinto da dietro, uno scivolone, ecc.

3. Esercizi sensoriali

- Tatto: tenere un oggetto qualsiasi in mano e ad occhi chiusi immaginare i suoi usi, descrivere sensazioni e ricordi che esso può evocare.
- Vista: rintracciare figure geometriche nell'ambiente in cui ci si trova, negli oggetti e nelle persone: quadrati, cerchi, ecc.

4. Concentrazione

— Una persona è concentrata su una lettura o un pensiero e si sforza di non distrarsi mentre gli altri cercano di disturbarlo.



TRAINING ESPRESSIVO

E' improprio definire espressiva questa parte del nostro lavoro, dal momento che l'espressione è obiettivo costante di ogni suo momento. L'aggettivo trova una sua giustificazione nel fatto che per la prima volta l'espressione diventa più complessa e totalizzante in un itinerario che, partendo da forme più statiche, come l'invenzione della favola e l'uso della pittura e della poesia, sfocia in quello shock psico-fisico che sarà il clowning.

Inoltre è proprio col training espressivo che quel confronto personale e collettivo che è la discussione di gruppo, alla fine di ogni espressività acquista maggiore consistenza e incisività rispetto al passato.

1. Lavoro su un testo

Ogni partecipante impara a memoria un testo: una canzone, una poesia, un brano teatrale, ecc.

Non è necessaria la lunghezza del testo, né il suo significato, esso è solo un pretesto su cui improvvisare movimenti e/o emozioni, inventare storie mimate e/o cantate.

Gli esercizi qui consigliati sono fatti all'inizio singolarmente, successivamente in coppie o in più partecipanti, a seconda del tipo d'improvvisazione.

- Cantare e/o recitare il testo.
- Ricerca delle emozioni suggerite dal testo.
- Ricerca dei movimenti da abbinare al testo.
- Improvvisare, recitando il testo, in spazi diversi (mercato,

aeroporto, ecc.). Il senso delle parole del testo non ha importanza, importanti sono le emozioni, i gesti, il tono della voce relativi al contesto in cui si improvvisa.

- Cantando e/o recitando il testo sentirsi un personaggio paradossale (un gigante appesantito, un angelo in volo, un cardinale, ecc.) e improvvisare.
- Improvvisazioni da fare da soli, in coppia o in gruppo: una grande plastica al centro, il testo segue le emozioni che nascono dai movimenti e dalla forma che assume la stessa plastica mentre viene mossa.
- Recitando il testo si cammina verso qualcosa di misterioso. Al rumore improvviso prodotto dal leader, il partecipante sentirà di sentirsi di fronte ad un fatto straordinario (una tragedia, un evento inatteso, ecc.); l'improvvisazione continuerà a partire da questo impatto.
- Improvvisazioni sul testo con oggetti personali (foto, i giocattoli dell'infanzia, ecc.).

2. La fiaba

Come è noto l'Antropologia ha individuato nella fiaba strutture e contenuti simbolici che, come per i miti, hanno da sempre costituito un patrimonio archetipico comune a tutta l'umanità e peculiare solo nei modi con cui questi archetipi si sono espressi nelle particolari evoluzioni delle singole culture. Miti, favole, arte ed ogni altra espressione umana hanno da sempre rappresentato un modo di essere ed anche di pensare spesso in antitesi al modo logico di vedere il mondo.

Jung a proposito parlava di due modi di pensare dell'uomo, quello razionale che lui chiamava un «pensare ad attenzione indirizzata» e quello «intuitivo» che nella storia dell'umanità ha trovato alimento nella grande simbolica dei personaggi e degli eventi della mitologia, dell'arte, del folklore, ecc.

Rimandiamo pertanto il lettore a tutta la letteratura in pro-

posito. Qui ci preme soltanto sottolineare due aspetti della fiaba in relazione all'uso che noi ne facciamo, la tradizione orale e la simbolica dei suoi personaggi.

L'Antropologia ha preso in esame, generalmente, le favole di magia, più legate da sempre alla tradizione orale e quindi popolare. Fu solo nel Seicento che il Basile raccolse ne «Lo cunto de li cunti» le prime fiabe popolari.

Più tardi furono Perrault e i fratelli Grimm a fare altrettanto e Gozzi a trascriverli in lavori teatrali. La loro operazione fu certo di grande validità sia sul piano letterario sia su quello antropologico anche se per ovvie ragioni privarono le favole di quella caratteristica tradizione orale che da sempre aveva permesso alle varie culture di elaborarle, in relazione alla loro evoluzione, ed al singolo, che le raccontava, di apportarvi quelle trasformazioni che di volta in volta avvenivano più o meno volutamente.

Possiamo immaginare il classico quadretto familiare della nonna e il bambino, della necessità di allungare la fiaba perché il bambino ancora non dorme o di una dimenticanza più o meno cosciente della nonna, o della necessità di adattare un personaggio o un evento al carattere del bambino stesso.

L'altro aspetto che noi usiamo della struttura della favola è legato alle sue possibilità proiettive e di identificazioni. Quasi sempre nella favola è noto solo il nome del protagonista-eroe, tutti gli altri personaggi sono anonimi, il re e la regina, genitori e figli, orchi e streghe sono solo simboli, rappresentanti delle infinite contraddizioni umane, con tutte le possibilità dell'essere. Ciò agevola i processi di proiezione e identificazione, proprio per la plasticità dei loro caratteri; anche la strega non è pregiudizialmente cattiva dal momento che spesso aiuta il protagonista a trovare la «felice soluzione finale».

Proprio tenendo presente queste due caratteristiche ed anche per sviluppare in ciascuno il senso di improvvisazione e di creatività nel nostro lavoro di gruppo, noi proviamo ad «inventare» delle favole. A partire da un piccolo motivo o da una favola nota i singoli partecipanti sono chiamati all'improvviso a continuare il racconto: se il senso del gioco coinvolgerà i partecipanti esso si arricchirà di personaggi ed eventi nuovi. Alla fine si raccoglierà la favola; ciascuno e il gruppo nel suo insieme si confronteranno con i suoi contenuti, in una discussione.

3. La pittura

Già nel secolo scorso la psichiatria si è interessata alla pittura: negli Ospedali per malati mentali, che in quel periodo si andavano rimodernando in Europa, troviamo i primi ateliers di pittura e di scultura. Tale interesse comincia a produrre una letteratura che si sviluppa in consonanza alle osservazioni che vengono effettuate nel rapporto tra prodotto artistico e malattia mentale. Da tali osservazioni saranno poi formulati alcuni principi nosografici che faranno corrispondere a determinati stili e colori certi sintomi psichiatrici.

La Psicoanalisi si interessò, come già accennato, al prodotto artistico in generale nella sua ricerca sulla psicodinamica dell'inconscio.

Dopo Freud, Jung dilatò tale interesse portando, nell'ambito della relazione psicoterapeutica, tecniche riprese e perfezionate più tardi da altri autori tra cui la Klein nella psicoterapia infantile e Benedetti in quella degli psicotici, solo per citarne alcuni.

L'attenzione e l'uso dell'Espressione pittorica sia in Psichiatria, nell'ambito della Psicopatologia dell'espressione, sia in Psicoanalisi, può essere sintetizzata nei seguenti aspetti:

- Valore liberatorio: quanto prodotto, viene visto come una catarsi creativa.
- Valore diagnostico: è possibile rintracciare in essa complessi e contenuti inconsci.

— Valore terapeutico: la pittura diventa un mezzo di comunicazione terapeutica tra paziente e terapeuta, soprattutto nei bambini e negli psicotici per la loro nota difficoltà a comunicare verbalmente.

In proposito possiamo rintracciare nel rapporto terapeutapaziente tre modalità, anche se non necessariamente intese come momenti separati:

- la pittura offre al terapeuta un prodotto dell'inconscio non diversamente da quanto un sogno o un delirio può svelare: egli può farne l'uso che in genere se ne fa in psicoterapia;
- il terapeuta può intervenire sul prodotto pittorico del paziente attraverso modificazioni formali fatte di proprio pugno con cui risponde alle comunicazioni ricevute;
- il terapeuta può dipingere attingendo l'ispirazione nella propria produzione controtransferale (sogni, fantasie, ecc.) che il rapporto terapeutico ha stimolato: nel mostrare al paziente il proprio prodotto, egli rimane nella comunicazione in atto.

Diamo qui di seguito alcuni criteri interpretativi dell'espressione pittorica:

- carattere generale espressivo: cosa comunica a chi l'ha prodotta o a chi la guarda;
- importanza del mezzo adoperato: l'immediatezza dell'acquarello, l'impegno dell'olio, ecc.;
- rapporto tra immagine e spazio. In genere si è portati a vedere la parte superiore e destra della composizione come la parte cosciente, quella inferiore come inconscio, mentre nella parte centrale e sinistra si individua per lo più il senso dell'equilibrio.

Molto importante è anche ricercare in quale personaggio o oggetto il paziente si è rappresentato:

- proporzioni tra le diverse immagini ed anche relazioni tra i vari contenuti inconsci rappresentati: paziente relegato in un angolo o dominante rispetto al resto, ecc.;
 - organizzazione dell'immagine: rapporti armonici, con-

fusi o dissociati delle varie parti che la compongono;

- movimento: l'incontrarsi e lo scontrarsi delle forme e dei colori tra loro indica emozioni e sentimenti;
- i colori, il cui significato può essere personale o appartenere a quello che in genere gli ha dato la cultura di appartenenza nel corso dei secoli. Il rosso come passione e sentimento, diabolicità, il verde come natura e rinascita, il marrone come terra e prima materia, il rosa come sentimento, ecc.

Tra le varie forme espressive, l'Arte-terapia usa la musica, la danza e soprattutto la pittura. Nei nostri gruppi di Teatroindividuazione noi usiamo la pittura e il collage come momento iniziale del nostro processo terapeutico.

I partecipanti si pongono di fronte ad un cartoncino bianco senza aspettare un'idea o una immagine, piuttosto cercano di sgombrare la mente da ogni pensiero, lasciandosi «distrarre» dall'ascolto della musica (in genere classica e non molto nota), poi, quando «capita», faranno un segno e poi un altro, continuando senza seguire un processo logico, a partire da ciò che il segno fatto o il colore usato suggerirà e così fino a che sentiranno che ciò che hanno fatto è una cosa compiuta, indipendentemente se quanto eseguito abbia o no una particolare forma o estetica.

I mezzi usati sono:

- pastelli nei sei colori-base, cartoncino bianco cm. 30x40;
- i pezzi di carta velina colorata incollati su cartoncino col metodo del collage (colla Vinavil al 50% con acqua).

Nella discussione di gruppo ogni singolo partecipante si pone di fronte alla propria pittura (al buio e illuminata solo da un riflettore) descrivendo i vari momenti vissuti durante la composizione ed i sentimenti e le emozioni che prova in quel momento.

Segue un confronto in cui ogni partecipante scambia, con l'autore e con gli altri, osservazioni e impressioni che provengono dalla pittura che si trova di fronte.

4. La poesia

Non chiederci la parola che squadri da ogni lato l'animo nostro informe...
...in questi silenzi in cui le cose s'abbandonano e sembrano vicine a tradire il loro ultimo segreto, talvolta ci si aspetta di scoprire uno sbaglio di Natura, il punto morto del mondo, l'anello che non tiene, il filo da disbrogliare che finalmente ci metta nel mezzo di una verità...
...Codesto solo oggi possiamo dirti ciò che «non» siamo, ciò che «non» vogliamo.

«...Ritengo che la poesia sia nata dalla necessità di aggiungere un suono vocale (parola) al martellamento delle prime musiche tribali» (14).

«Ma io non vado alla ricerca della poesia, attendo di esserne visitato» (15).

«Comunque la poesia non vive solo nei libri o nelle antologie scolastiche» (16).

Sono versi e dichiarazioni di Montale con cui il poeta ci dice chiaramente che cosa «non è» la poesia, mentre la storia della Letteratura ha analizzato il genere poetico tentando definizioni letterarie.

Non è comunque all'aspetto letterario della poesia che noi rivolgiamo la nostra attenzione quanto al «momento poetico», questo misterioso e ineffabile bisogno espressivo dell'anima, che noi tentiamo di «usare» nel nostro lavoro.

Rilke in risposta ad un giovane poeta che gli mandava le sue poesie per un giudizio estetico, così descrive la creazione poetica:

«...Nessuno può consigliarLa o aiutarLa, nessuno. V'è un solo modo: approfondisca se stesso, indaghi il movente che a

scrivere La sospinge, consideri se esso tende le radici nella parte più fonda del suo cuore, si confessi se morrebbe, qualora Le venisse negato di scrivere... descriva la Sua tristezza e i desideri, i fuggevoli pensieri e la fede in qualcosa di bello, dipinga tutto questo con intima, quieta, umile sincerità e si valga, per esprimersi, delle cose a lei d'intorno, le immagini dei Suoi sogni, i motivi dei Suoi ricordi. Se la vita d'ogni giorno Le sembra povera non l'accusi, accusi se stesso, si dica che non è abbastanza poeta per evocare la Sua ricchezza, perché per colui che crea non v'è povertà, non vi sono luoghi miseri, indifferenti... si accosti quindi alla natura, provi a dire come il primo uomo ciò che vede e prova, ama e perde» (17).

Chi fa della psicoterapia sa di come spesso, nel corso dell'analisi, un bisogno espressivo sembra irrompere nel paziente: talvolta il mezzo è la pittura o la danza, altre volte proprio la poesia.

Nell'ambito dell'Arte-terapia esiste negli Stati Uniti una Poetry-therapy, abbastanza diffusa e con Centri di formazione per psicoterapeuti, che usa appunto la poesia, nelle sue varie forme e articolazioni, come mezzo terapeutico.

Nei nostri gruppi la composizione poetica, oltre che momento di introversione e di ricerca interiore da contrapporre a momenti estroversi, è una esercitazione creativa in vista dell'uso del teatro come terapia.

La nostra scelta di una forma poetica è caduta su quella particolare poesia che è lo Haiku giapponese per le sue peculiari caratteristiche. Si tratta, come è noto, di un genere che si originò nel sedicesimo secolo in Giappone: gruppi di poeti si riunivano in ambienti privi di qualsiasi arredo per comporre insieme poemi di 36, 50 e 100 versi su un verso di 5-6-7 sillabe che veniva proposto da un poeta-maestro. Nel corso dei secoli lo Haiku, generalmente noto nella sua composizione di tre versi 5-7-5 sillabe ciascuno, ha subìto molte evoluzioni, anche ad opera di celebri poeti, e non solo giapponesi, fino ai nostri giorni.

Lo Haiku non è una composizione poetica paragonabile ai generi letterari a noi noti, esso è: «...come un attimo di vita che diventa verso. E' una tessera di mosaico in cui il poeta, in una lingua asessuata e sdegnosa per natura di rigidi nessi logici e grammaticali, di coniugazioni verbali che puntino a legarsi ad un soggetto definito, suggerisce immagini, sensazioni o emozioni... esso deve saper cogliere nell'essenza il fascino raccolto di un evento minimo, semplice, naturale, saper apprezzare la quiete, la non appariscenza, la modestia o la sottile, delicata tristezza...» (18).

Lo Haiku, tra l'altro privo di qualsiasi riferimento personale (non compare mai la parola «io»), è di grande interesse anche per il peculiare carattere grafico giapponese, i cui ideogrammi, per il modo come vengono tracciati, conferiscono ai versi un aspetto magico. Spesso un semplice disegno completa la suggestione dei versi.

La nostra esperienza con l'Haiku si colloca nel momento ultimo dell'espressione pittorica: i partecipanti non usano più la sola pittura, confronto proiettivo individuale e di gruppo, ma completano quanto dipinto con un Haiku di 7-9-7 sillabe cui segue, come sempre, il confronto di gruppo. Si è pensato di aumentare il numero delle sillabe rispetto a quello giapponese in quanto mediamente le nostre parole sono più lunghe. Contenuti profondi emergono spesso dai versi che accompagnano la pittura, la quale risulterà arricchita di nuovi significati. Il partecipante inoltre si esercita a cogliere bellezza ed energia nella semplicità di un segno o di una parola, a tornare alle origini di ogni complessità, al cuore segreto delle cose.

5. Clowning

L'arte clownesca e l'uso spontaneo che noi ne facciamo nei nostri gruppi, è un momento particolare, capace di rompere definitivamente certe staticità inconsce e comportamentali. E' questo un training che provoca forti emozioni e richiede particolari sforzi, rappresenta perciò l'ultimo atto prima della vera e propria espressione teatrale. Esso sarà possibile e molto utile solo dopo che per lunghi mesi i partecipanti si siano esercitati, attraverso tutto il lavoro espressivo svolto, a scardinare le proprie resistenze e, soprattutto, a perdere la «vergogna» di essere in scena.

L'atteggiamento principale di un clown è la disponibilità alle provocazioni del mondo esterno, la fragilità, tipica del bambino e dell'artista in genere, che lo rendono vulnerabile e capace di relazionare con la vita in modo completo ed autentico.

L'educazione ci rende astuti, capaci, organizzati, ci insegna a controllare le emozioni, a prevedere e regolare il comportamento secondo regole e convenienze. La disponibilità e la fragilità del clown capovolgono tutto ciò attraverso un comportamento che tiene conto del «qui e ora» dell'esistenza. Essere clown vuol dire camminare sul sottile filo, sospeso sul vuoto, della fragilità esistenziale, incontrarsi col mondo come se lo si scoprisse in quel momento.

Augurare una «buona sera» ad un clown în un momento în cui non ha un soldo în tasca si rischiano insulti e anche qualche ceffone; egli sentiră provocatorio e ironico il formale augurio în un momento come il suo, abituato com'è a vivere la vita immerso nel presente. Al contrario si potrà lui complimentare con una persona vestita a lutto per l'eleganza dell'abito senza pensare al resto. La sua esperienza è sempre un fatto soggettivo ed immediato, înnocente e inconsciamente tendente ai capovolgimenti.

Essere clown è riscoprire spazi e tempi al di là di categorie razionali, è giocare con la realtà per reinventarla, dare un senso al banale e, al contrario, banalizzare realtà rigidamente confezionate.

Il nostro clowning non ha certo lo scopo di porre in discussione un sistema educativo ed etico, di cui ognuno è individuale portatore, ma solo di mettere in crisi comportamenti che, anche per eventuali problemi psicologici personali, fanno di un individuo un «uomo ad una dimensione» e senza una autentica propria «dimensione», un «uomo senza qualità, fatto di qualità senza l'uomo, di esperienze senza colui che le vive», come scriveva Musil.

Esercizi di riscaldamento:

- corsa restando fermi sul posto;
- come sopra con le mani e i piedi contemporaneamente rivolti prima all'esterno poi all'interno;
 - in piedi fare i seguenti movimenti (8 volte ciascuno):
 - * spalle verso l'alto,
 - * spalle all'indietro,
 - * spalle alternativamente una verso l'alto e una verso il basso,
 - * spalle alternativamente in avanti,
 - * bacino in avanti,
 - * petto in avanti,
 - * testa in avanti e indietro tenendo il collo fermo.

Camminate espressive:

Tener presente che un clown, anche per il fatto di lavorare in uno spazio grande e con spettatori lontani, si esprime, con ogni parte del corpo e del viso, usando voce, sguardi, oggetti, ed ogni altro possibile mezzo espressivo a sua disposizione, sempre al limite del paradosso e dell'esagerazione.

- Camminando, come se si passasse di fronte al pubblico, esprimere differenti stati d'animo, prima in modo sommesso poi con intensità progressivamente crescente: stupore, gioia, ira, paura, dispiacere, ecc.
 - Sempre camminando mimare:
 - * di imbracciare un fucile e sparare,
- * l'andatura di un contadino, di uno zoppo, di un acrobata, di un ladro, ecc.,

- * il modo di camminare di famosi comici come Groucio Marx, Totò, Charlot, il correre di Sordi, ecc.,
- * qualsiasi azione ma sempre in modo paradossale e possibilmente comico,
- * di inciampare su un ostacolo, scivolare, essere spinto, dare e ricevere pestoni e calci.
- Camminando creare contraddizioni nel proprio corpo come:
 - * tenere il tronco proteso in avanti e il bacino indietro,
- * fare alcuni passi avanti poi effettuarne altrettanti indietro,
- * fermarsi ma continuare a muovere le braccia come se si camminasse.
- Trovare, e questo è molto importante, un proprio modo di camminare muovendo tutto il corpo e cercando di esprimere i propri stati d'animo.
- Importanti momenti del clowning sono la caduta, lo schiaffo, il calcione, il pestone con cui il clown risolve situazioni altrimenti per lui irrisolvibili oltre che eventi che, come tutte le disgrazie, provocano riso. Ovviamente sono soltanto finzioni che bisogna imparare, la verosimiglianza dell'accaduto sarà data anche dalla reazione paradossale di chi riceve lo schiaffo o il pestone o chi fa finta di cadere.
- * Pestone: si avvicina il piede a quello dell'altro e si agisce come se si schiacciasse, per terra, un piccolo animale.
- * Calcione: in genere si dà sul sedere, fingendo, senza colpire realmente.
- * Schiaffo: un gran gesto con tutto il braccio facendo attenzione a non colpire veramente. Chi lo riceve batte le mani per imitarne il suono reagendo con urla di dolore o cadendo a terra tramortito, prima di restituirlo o di essere consolato da chi ha colpito.
- * Caduta: il modo più semplice è quello di alzare una gamba, piegare e sollevare l'altra, cadendo col sedere per terra.

Si sottolinea la caduta portando verso l'alto braccia e gambe, gemendo di dolore e zoppicando una volta alzati.

Gag:

Le gag dei clown sono l'ultimo momento del clowning. Esse rappresentano anche un momento di passaggio tra i precedenti training e il training teatrale. Qui la pretesa di dover essere comici, di apparire banali, può mettere nel gruppo una certa crisi. Sentimenti di incapacità, di essere ridicoli senza far ridere, serpeggiano nel gruppo. Il leader, ancora una volta, deve mettere in discussione lo scopo dell'espressione teatrale; il quale non è quello di fare teatro, il Teatro-Individuazione non è una scuola per formare attori, ma solo un modo di usare la comunicazione teatrale a fini terapeutici.

L'arte comica, in particolare, ha tempi, ritmi e trucchi che richiedono ampie conoscenze e lunga esperienza, nulla è lasciato al caso anche se in uno sketch le azioni possono sembrare improvvisate. Ad esse poi va aggiunto quella innata capacità di far ridere che è patrimonio di un comico. La vis comica è una particolarità di tanti esseri umani, alcuni la usano in teatro, nella letteratura, nello spettacolo in genere, altri la vivono nella loro quotidianità, sono tutti quelli che fanno ridere, senza poterne capire il perché, per il modo di comportarsi o di raccontare una storia.

Nel nostro lavoro non pretendiamo né di far ridere né di scoprirci attori comici, ma solo vivere una esperienza liberatoria prendendo in prestito le caratteristiche di un clown, la sua fragilità e continua presenza.

Una gag è un'idea comica di partenza, il nostro esercizio consiste nel portare avanti quella situazione a partire dai sentimenti e dalle reazioni che nasceranno momento per momento. Due clown partono, ad esempio, dalla semplice idea che incontrandosi si urtano, da questo evento si improvvisa: il primo potrà cadere a terra, il secondo, ad esempio, potrà ridere dell'accaduto o scusarsi ed aiutarlo ad alzarsi, il primo reagire.

così come sente, con uno schiaffone, e così via. Ciò che i due clown faranno dovrà sempre essere suggerito dall'evento che vivono, in un presente che diventerà un continuum di momenti uniti tra loro solo da ciò che l'evento stesso suggerisce di volta in volta.

Ebbene tutte le volte che i partecipanti sono veramente caduti in questi vissuti clowneschi, sono nate «loro malgrado», situazioni degne della migliore tradizione comica.

Diamo qui di seguito alcune idee di gag, tante altre ci possono venir suggerite dalla «comicità» quotidiana del comportamento umano.

Ricordiamo quanto già detto, e cioè che il Circo è in genere uno spazio grande e che il clown è perciò costretto ad usare tutto il corpo, ampi gesti e voce alta per poter raggiungere tutti gli spettatori.

- Un clown prova, di fronte al direttore del Circo che lo deve assumere, un suo numero. Il direttore passa improvvisamente dagli elogi ai rimproveri, il clown reagisce conseguentemente ora sentendosi un genio ora un fallito.
- Due clown amici si incontrano: saluti, urla, effusioni di affetto, pacche sulle spalle, l'azione lentamente si trasforma in una colluttazione fisica.
- Due clown si incontrano e litigano: insulti, schiaffi, pestoni, poi però, al momento di separarsi, sono addolorati e fanno la pace. Poi riprendono a litigare e così via.
- Un clown viene al pubblico per raccontare una storia comica o tragica ma non riesce mai a finirla perché il riso o il pianto, a secondo dei due tipi di storie, non glielo permettono.
- Due o più clown recitano una storia ma uno ha dimenticato le battute: imbarazzo, rimproveri, etc.
- Un clown mago deve far sparire un altro, difficoltà, insuccessi, poi troverà una soluzione qualsiasi o scapperà tra le quinte inseguito dagli spettatori delusi.
- Un clown dentista o chirurgo o idraulico alle prese con avvenimenti imprevisti, ecc.

TRAINING TEATRALE

E' il nostro vero e proprio lavoro di gruppo: esso ha inizio non appena si è costituito nei partecipanti, attraverso tutti gli altri training descritti, quella duttilità fisica e psichica capace di dare al singolo e quindi al gruppo, quella possibilità di interrelazione totalizzante e complessa che è la comunicazione teatrale da noi usata.

Un gruppo di Teatro-Individuazione è un lungo itinerario che, in ogni incontro, si articola come già detto in due momenti, quello dell'espressione e quello della discussione di gruppo, momenti non separati se non nel modo diverso di essere vissuti.

Il primo si avvale di tutto il lavoro espressivo che il gruppo porta avanti in una progressione che tiene conto sia delle difficoltà espressive che della propedeuticità dei vissuti. Il secondo, la discussione di gruppo, è il vero momento terapeutico: ogni esercitazione e performance, fatta e da fare, è sempre indirizzata verso questo confronto.

Per il resto un gruppo di Teatro-Individuazione finisce, col tempo, per diventare un gruppo psicoterapico come gli altri, con tutte le sue dinamiche, angosce e protezioni, aggressività e partecipazioni.

Tralasciamo qui ogni considerazione sul modo di lavorare analiticamente, ogni psicoterapeuta, a qualunque scuola appartenga, potrà applicare il proprio.

Per quanto ci riguarda noi evitiamo sempre le interpretazioni analitiche che riteniamo un intervento riduttivo e limitante il fluire dell'espressione. Prediligiamo invece un tipo di interpretazione analogica e affettiva in cui comunicando i propri vissuti, leader e partecipanti al gruppo, finiranno per dare le proprie interiori interpretazioni, nate dal proprio mondo interiore. Nessuno dirà, ad esempio, «il tuo comportamento sulla scena è stato di tipo simbiotico» o «quel tuo modo di relazionare era edipico», ma solo ciò che ha provato e sentito dentro, sia come attore che come spettatore. Siamo convinti che in questi vissuti comunicati ci sia molta più analisi che non in interpretazioni partite da oggettivazioni più o meno razionali.

Il training teatrale avviene attraverso due mezzi: la costruzione e l'uso teatrale della maschera, l'uso teatrale di personaggi tratti da testi drammaturgici così come ora meglio specificheremo.

COSTRUZIONE DELLA MASCHERA

Esistono molti modi di costruire una maschera, a secondo dei materiali e della tecnica utilizzata. La maschera da noi usata è la più classica, quella di cartapesta. Il processo di lavorazione si svolge in tre tempi.

1. Lavorazione della creta

Il modellamento di un calco di creta costituisce la fase iniziale. Occorrono circa due chilogrammi di materiale per una maschera. Si dispone la creta su un supporto fatto con giornali e si inizia il modellamento utilizzando unicamente le mani. Ciò va fatto, come del resto buona parte del nostro lavoro, nella più assoluta concentrazione e libertà.

Per favorire la disponibilità emotiva ed espressiva è consigliabile un sottofondo musicale (musica classica ed in genere poco nota) durante tutta la lavorazione della maschera.

Nessuna preoccupazione deve avere il partecipante di fare

un modello esteticamente valido, realistico o somigliante ad altre maschere. Partendo dal contatto stesso con la creta e dai segni che comincerà a modellare su di essa, continuerà, quasi senza volerlo, fino a che apparirà una espressione (umana o animale o altro non ha importanza), nata dalle sue sensazioni ed emozioni e non da una idea precisa. Quando il partecipante si riterrà soddisfatto della forma potrà lisciare la superficie con le mani inumidite con acqua.

2. Costruzione della maschera

Per la maschera di cartapesta possiamo seguire due vie. Se vogliamo una confezione accurata dobbiamo fare un calco di gesso coprendo la creta modellata con del gesso impastato con acqua, avendo l'avvertenza di fare una pasta consistente. Dopo mezzora il gesso è indurito, togliamo dall'interno la creta (attenzione, questa operazione si fa sulla creta ancora fresca) ed avremo un modello nel cui interno è possibile fare un numero infinito di maschere e con materiali diversi.

L'altra via, la più semplice, è quella di fare la maschera di cartapesta direttamente sulla creta modellata ed alquanto indurita per la qualcosa è necessario lasciar asciugare qualche giorno. Prima di tutto è indispensabile isolare il modello di creta con uno strato di Domopak o con un leggero strato di vasellina solida se fatta nel calco di gesso.

Si strappano con le mani alcuni fogli di giornale o quella carta in cui generalmente viene venduto il pane o la frutta, in piccoli pezzi di 3-4 cm. Dopo aver isolato la maschera col Domopak o la vasellina, la si copre con questi pezzettini di carta inzuppati in acqua. Su questo primo strato pennelliamo, premendo dolcemente, una miscela di Vinavil e acqua in parti uguali, precedentemente preparata. Si continua così alternando strati di carta e colla, come sopra. Tre o quattro strati

di carta sono sufficienti per avere una maschera abbastanza solida. Dopo qualche giorno la maschera è sufficientemente asciutta per essere staccata dalla creta. Abbiamo sempre preferito fare la maschera direttamente sul modello di creta non solo per un risparmio di tempo ma anche perché le sue eventuali imperfezioni possono essere motivi di ulteriori trasformazioni sia nelle successive fasi di lavorazione sia nel corso del suo uso teatrale e ciò anche in relazione a nuovi vissuti maturati.

3. Colorazione e rifinitura

Con delle forbici eliminiamo le imperfezioni lungo i bordi, ritagliamo gli occhi ed eventualmente i buchi del naso e la bocca ed infine facciamo due piccoli fori laterali all'altezza degli occhi dove far passare un elastico per tenerla ferma sul viso.

A questo punto non rimane che colorarla con colori a tempera o altri tipi di colori. Prima di dipingerla possiamo lisciare la maschera spalmando su di essa, con un pennello, un liquido composto da Vinavil e gesso di Bologna al 50% e lasciando asciugare prima della colorazione.

Performance della maschera

Essa consiste in una successione di rappresentazioni che prevedono tre diversi momenti.

1. Presentazione della propria maschera

Il gruppo è seduto per terra in semicerchio di fronte ad uno spazio vuoto e privo di qualsiasi riferimento. Da una parte, ma fuori dallo spazio scenico, su un tavolo, vi sono vestiti e teli colorati, parrucche, cappelli e piccoli oggetti tra cui anche cose portate dai componenti del gruppo, in genere legate a ricordi e vissuti personali.

La luce è molto fioca. Una musica non molto caratterizzata, preferibilmente un assolo di flauto o di cetra, segna l'inizio della performance.

La luce, un riflettore con un interruttore variabile, e la musica saranno sempre regolate dal leader, attraverso queste egli metterà l'accento su personaggi ed eventi scenici così come di volta in volta penserà più opportuno.

In completo silenzio, ciascun partecipante ha di fronte a sé la propria maschera, chi sente di essere emotivamente pronto si alza, si acconcia come meglio crede con quanto trova sul tavolo, poi indossa la maschera e inizia la rappresentazione.

Agli inizi, malgrado i tanti mesi di preparazione all'espressione scenica, ci possono essere delle difficoltà ad iniziare, ad essere il primo, o tra i primi a fare la performance: in tal caso, così come sarà avvenuto in altri momenti di enpasse dei partecipanti, sarà il leader ad incominciare.

Dunque il partecipante è in scena, ha sul viso una maschera, addosso un vestito e altre cose con cui completarne i significati. La maschera è quella che lui stesso ha costruito, che ha visto nascere dalla creta ed evolversi nelle varie fasi della sua costruzione. Tutto ciò non ha potuto non dargli sentimenti e sensazioni, e sono proprio questi che egli dovrà ora rappresentare ma senza costruirci una storia, anche se un'idea iniziale, nata dalla maschera stessa, potrà aiutarlo a superare il senso di vuoto rappresentato dalla scena spoglia e la paura del «cosa fare». Egli ha però sperimentato nel lungo training espressivo che l'improvvisazione creativa è un presente che vive in un continuum, uno stare nelle cose per viverle con tutto il proprio essere e qui ha una maschera cui deve dare un'anima e una vita attraverso un gesto, una parola, un movimento, un canto o quanto altro sentirà di fare. Ogni cosa, se vissuta,

suggerirà come andare avanti, come fermarsi quando sentirà concluso il proprio «racconto» interiore.

Se nella vita ci troviamo in un campo di fronte ad un fiore che ha attratto la nostra attenzione, ponendoci in un vissuto «presente», noi non ci chiediamo cosa dobbiamo fare, senza riflettere ci avvicineremo per godere la sua bellezza o per portarlo a casa e regalarlo a qualcuno e così via. Una nostra maschera, con tutto ciò che essa può suggerirci, sarà una miniera di provocazioni e di suggerimenti da rappresentare. Alla fine della performance, senza più musica ed in piena luce, il partecipante che ha presentato la maschera si siede nello spazio scenico di fronte ai compagni di gruppo e parlerà della sua maschera, di ciò che ha vissuto in tutto il processo di costruzione e nella rappresentazione appena fatta. Gli altri gli diranno a loro volta ciò che hanno visto e sentito, senza interpretare e senza consigliare. Ne nascerà così una discussione, moderata dal leader, basata sugli affetti messi in gioco in ciascuno: alla fine ci si accorgerà che da tutto ciò è nata una storia, «inventata» dall'inconscio di tutti,

2. Protagonista e Antagonista

Agone, nell'antica Grecia, significava gara, da quelle ginniche a quelle poetiche. Il termine Protagonista indicava proprio il primo e principale attore che, primo Eschilo nella tragedia, contrappose al Coro, creando quel particolare agone dialettico che è il teatro. L'Antagonista è colui che si oppone al Protagonista. Abbiamo più volte accennato al teatro come dialettica ed al fatto che talvolta protagonista e antagonista possono essere espressi dallo stesso attore ma sappiamo che quasi sempre tale dialettica è espressa da due o più attori. Questo nostro secondo momento si avvale di tale situazione ed ha inizio dopo che tutti i componenti del gruppo hanno presentato la loro maschera.

Ogni cosa è predisposta come la presentazione della maschera e l'azione ha inizio quando un partecipante sente di portare sulla scena, ancora una volta, la sua maschera per essere protagonista di una storia interiore che, nata con la presentazione della maschera, ha finito con l'alimentarsi di quanto è avvenuto, in sé e negli altri, nel lavoro di gruppo. Una volta in scena egli inizia e continua una propria performance. Ad un certo momento un altro partecipante va in scena con la propria maschera: nasce così un'azione tra un protagonista ed un antagonista dove non sempre la contrapposizione è antitesi, talvolta è protezione, incoraggiamento. Spesso nella vita noi influenziamo le decisioni e le azioni degli altri opponendoci talvolta o agevolandone la realizzazione. Come spesso nella quotidianità esistenziale un antagonista diventa protagonista e viceversa, la stessa cosa può succedere in scena.

E' importante precisare che così come l'entrata in scena del protagonista è determinata da una libera e sentita decisione così l'ingresso in scena dell'antagonista deve essere dettata solo da un sentimento nato spontaneamente durante la performance, un suo bisogno di inserirsi in una storia che sente anche sua. Ad azione finita i due siederanno di fronte al gruppo, racconteranno le loro emozioni e la storia come ognuno dei due l'ha vissuta. Poi saranno gli altri componenti a esprimere i loro sentimenti per un confronto sul comune vissuto.

3. Libera performance

E' il terzo momento della performance della maschera. Tutto, anche qui, avviene come nei due momenti precedenti, ciò che cambia è il fatto che il numero dei partecipanti che può entrare in scena è illimitato, anche tutti, e che inoltre è possibile usare la maschera di un altro. Ovviamente il gioco dei ruoli è qui molto più complesso, lo scambio protagonisti-

antagonisti più frequente. Per il leader diventa più difficile seguire quanto si rappresenta, per cui è consigliabile che egli possibilmente non partecipi direttamente alla performance per poter meglio seguirne l'evoluzione e moderare poi la discussione di gruppo con maggiore consapevolezza. D'altra parte la partecipazione del leader all'azione scenica, che è stata fino ad ora necessaria a rimuovere le difficoltà dei partecipanti ed a provocare determinate reazioni, da questo momento diventa meno necessaria in quanto una maggiore disinvoltura anima ormai quanti lavorano nel gruppo.

PERFORMANCE TEATRALE

La performance teatrale rappresenta la parte finale di tutto il nostro lavoro di gruppo. I partecipanti maturati alla spontaneità e creatività espressiva ed al confronto con quanto da esse emerso sono ormai in grado di lavorare su un personaggio della drammaturgia, del mito o della favola. L'itinerario ha inizio con la lettura di un testo e l'ampliamento critico del testo stesso e dei suoi personaggi. E', ad esempio, impensabile accostarsi ad un personaggio della tragedia greca per tentare di affrontarne la sua simbolica senza collocarlo nella vasta dinamica interna alla sua famiglia e nei suoi spesso complessi riferimenti mitologici.

Quando eventi e personaggi avranno cominciato a lasciare dei segni nei partecipanti, identificazioni più o meno inconsce e curiosità, la performance teatrale può iniziare. Essa ha le stesse modalità già descritte per la performance della maschera.

E' da notare, in proposito, che mentre nella performance della maschera i partecipanti rappresentano e si confrontano, da soli o con altri, con un proprio contenuto inconscio attraverso la costruzione e l'uso teatrale della maschera, qui la rappresentazione del proprio mondo interiore passa attraverso un personaggio o un evento da rappresentare.

Uno dei cardini della scuola moscovita per attori di Stanislaski era la «reviviscenza», un processo psichico attraverso il quale l'attore vive nella recitazione una sua personale esperienza simile a quella del personaggio, allo scopo di «rivivere» questo suo vissuto nell'evento teatrale. Nessun attore, per Stanislaski, può veramente interpretare la gelosia di Otello, ad esempio, se non dà al personaggio i sentimenti della «sua» gelosia e ciò affinché i vissuti del personaggio non si esprimino a partire da atteggiamenti stereotipati ma da un «rivissuto» contenuto animico dell'attore.

La performance teatrale, nella sua prassi, si avvarrà ancora della spontaneità creativa usata precedentemente; i partecipanti non dovranno avere la preoccupazione di dover comunicare una storia ad un pubblico come avviene in teatro, ma vivere, come possono, il personaggio e l'evento drammaturgico filtrato dalla propria psiche. Viverne i sentimenti, che poi sono i suoi sentimenti, vissuti attraverso il personaggio che, per le sue caratteristiche simboliche e poetiche, ha stimolato vissuti complessi e profondi: ciò aiuterà i partecipanti a viversi il proprio inconscio.

E' necessario, a questo punto, accennare ancora una volta come tutto il teatro di questo nostro secolo, sia da un punto di vista drammaturgico che per le tecniche di recitazione usate, abbia avuto come scopo la descrizione dell'uomo contemporaneo e le sue vaste problematiche in un mondo in rapida trasformazione.

Come soprattutto il Teatro Sperimentale degli ultimi trenta anni abbia spostato la sede dello spettacolo dalla struttura tradizionale, il palcoscenico, alla fabbrica, alla scuola, alla strada, di come abbia rappresentato sulla scena avvenimenti legati alla quotidianità; una lezione di partecipazione alla realtà sociale, in un particolare momento della storia occidentale, attraverso il teatro come denuncia, invito alla lotta, partecipazione attiva, protagonismo.

«Noi non recitiamo, siamo»; era lo slogan negli anni settanta di buona parte del Teatro Sperimentale e ciò aveva lo scopo di sollecitare negli altri prese di coscienza, soprattutto verso quelle aberrazioni del consumismo industriale che inflazionano i veri valori umani e naturali. Si sa, le rivoluzioni sono sempre eventi al limite che esplodono, preparate da lunghe gestazioni della storia, e informate ai grandi ideali umani di sempre. Le loro conseguenze non sempre hanno segnato un reale progresso per gli uomini, ma, nel bene e nel male, hanno sempre rappresentato momenti di ineluttabile confronto con la storia stessa da cui si originavano.

Il Teatro Sperimentale ha altresì creato in ambienti diversi (centri sociali, fabbriche, scuole, etc.) Laboratori teatrali che non avevano lo scopo di far diventare tutti attori ma certamente «attori» delle proprie problematiche sociali oltre che individuali. E' questo l'aspetto, come già esplicitato, che ha maggiormente informato la nostra ricerca e il nostro lavoro, anche se i nostri specifici obiettivi ci hanno fatto spostare l'accento da uno spazio storico-sociale a quello individuale.

Il nostro lavoro è rivolto esclusivamente all'aspetto individuale dell'uomo, alle sue crisi e difficoltà esistenziali. Il sociale è solo considerato un ineluttabile riverbero di ogni manifestazione del singolo.

Siamo altresì convinti che un individuo che abbia preso una maggiore coscienza delle proprie dinamiche psichiche ed abbia soprattutto superato personali conflitti, sia più autenticamente pronto ad una partecipazione collettiva, rivoluzioni comprese.

La Performance Teatrale segue lo stesso itinerario della Performance della Maschera.

Circa i testi da usare, sono preferibili quelli che, più di altri, contengono personaggi ed eventi simbolici. Le fiabe, ad esempio, o, forse più consigliabili per la loro complessità, la drammaturgia tragica e la Commedia dell'Arte anche nelle sue elaborazioni più colte come le commedie di Goldoni e Molière.

I momenti della Performance Teatrale sono dunque i seguenti:

1. Costruzione della maschera

Le modalità sono quelle già dette.

In questa fase la spontaneità nel costruire la maschera può

essere minata dalla pretesa di imitare il viso, in modo più o meno immaginario, del personaggio teatrale. A parte la «fortunata» imperizia dei partecipanti nel fare una imitazione del genere, è necessario che il leader all'inizio sconsigli decisamente ciò.

2. Presentazione della propria maschera

Il personaggio prescelto e l'evento cominciano a nascere scenicamente, ad essi il partecipante comincia a prestare i propri sentimenti e soprattutto inizia a confrontarsi con le proiezioni fatte, aiutato dalla discussione di gruppo che, come sempre, seguirà ogni performance.

3. Protagonista e Antagonista

Come per la Performance della Maschera. Qui però sono i vari personaggi e momenti della storia che cominciano a strutturarsi in dialettiche di tipo teatrale. Si verificano a questo punto possibili variazioni sia per quanto riguarda l'importanza del personaggio che per l'ottica da cui un evento è visto. Ciò dipenderà da come il testo e l'evento sono stati letti e vissuti e soprattutto da cosa i partecipanti vi hanno proiettato.

4. Libera performance

In essa è l'intera storia a prendere una sua forma. Sia durante la lettura critica del testo che durante la performance si costituirà poco per volta una sequenza di momenti scenici che, scanditi da cambiamenti di musica e di luce, costituiranno un racconto tratto dal testo letto.

All'interno di questi momenti i partecipanti saranno sem-

pre liberi di rappresentarsi, tenendo ovviamente presente sia le dinamiche nate sulla scena con gli altri personaggi, sia l'itinerario del racconto nato nel lavoro di gruppo.

Questo momento crea nel gruppo un grosso problema già presente nella libera performance della maschera, ma qui più sentito: i partecipanti sentono la presenza di altri personaggi sulla scena e soprattutto il previsto (anche se molto libero) itinerario del racconto da seguire come limiti alla propria libertà espressiva. Ciò è indubbiamente vero ma è proprio questo passaggio, del resto previsto come naturale sbocco del nostro lavoro, a segnare una sostanziale evoluzione del nostro lavoro individuale e di gruppo, oltre che a svelare significativi problemi personali su cui confrontarsi.

Abbiamo accennato ai due momenti, la possessione e la ritualistica, che J. Bourgaux prende in prestito dalla storia delle Religioni per fare un discorso sulle origini e le strutture portanti del teatro. Ricordiamo che egli intende per possessione il momento in cui uno spirito o un demone o un dio manipola la psiche di un uomo al punto che questi diventi una marionetta senza un'anima personale individuale. In psichiatria è lo stato delirante. Per simulacro egli intende tutta quella ritualistica che, attraverso regole codificate, consente di vivere una possessione, ma protetta dai pericoli dell'inflazione: una «follia» lucida insomma. Questi momenti sono da sempre rintracciabili nel teatro ed anche nel nostro Teatro-Individuazione dove il rischio dell'inflazione è sempre possibile, come del resto in ogni intervento analitico.

Da ciò la nostra continua preoccupazione che i partecipanti elaborino il proprio materiale inconscio attraverso un confronto individuale e di gruppo e che li porti a prese di coscienza importanti per la vita di ciascuno.

Sarà proprio in questo momento del lavoro, in questa «sofferenza» a dover esercitare un maggior «controllo» ai propri spontanei vissuti che i partecipanti si renderanno conto di una grossa conquista da evolvere: quanto da loro espresso sulla scena li obbligherà a vivere una compresenza di istinto e controllo, di sentimento e razionalità, metafora di una vita che, per esprimersi compiutamente, deve costituirsi come una sintesi di opposti diversi e contraddittori in cui corpo e anima, istinto e ragione, conscio e inconscio trovino continuamente una individuale composizione.

UNA ESPERIENZA DI TEATRO-INDIVIDUAZIONE

Descrivere e soprattutto documentare un lavoro di Arte-terapia in genere è in contraddizione con quanto l'Arte-terapia stessa pone come suo specifico e cioè una espressività vissuta e lasciata liberamente evolvere e, in quanto tale, difficile, anzi impossibile, da oggettivare in una descrizione che finisce con l'essere estremamente riduttiva. Ciò che rimane del lavoro è quanto materialmente prodotto: disegni, maschere, favole.

E' la stessa difficoltà di chi deve «raccontare» l'andamento di una psicoterapia; si rischia di fare della cattiva casistica. Del resto il vissuto psicologico è per sua natura legato al «qui e ora» del vissuto stesso, una sua «comprensione» impone una partecipazione diretta e, come è noto, anche la formazione di uno psicoterapeuta richiede un training di lunghi periodi di coinvolgimenti personali.

Quanto qui si riferisce riguarda una esperienza di Arte-teatro-terapia nell'Ospedale Psichiatrico S. Maria della Pietà in Roma, rivolta a degenti in attesa di essere dimessi e sistemati in qualche istituzione aperta, posto di lavoro o famiglie di origine. Essa si svolse da ottobre a giugno con una frequenza di tre ore una volta alla settimana. Gli incontri avvenivano in un locale all'interno del padiglione, all'inizio aperto a tutti i degenti, successivamente destinato solo a quei partecipanti che erano venuti più assiduamente e che avevano mostrato interesse al lavoro proposto. Lo scopo di tale attività era principalmente quella di aiutare i partecipanti ad una maggiore socializzazione e ad un inserimento nella vita che li attendeva fuori, una volta dimessi dall'Ospedale.

Una prima parte del lavoro fu dedicata a superare le diffi-

denze e le difficoltà legate alla formazione di un gruppo e a costituire così una possibile rete di interrelazioni personali. Si parlava, si ascoltava la musica, si leggeva insieme il giornale o un facile libro di racconti.

Se qualcuno non veniva, gli si faceva una visita nella sua stanza; era questo anche un modo di entrare nel suo mondo più personale.

Si cercò di stabilire così una relazione e di tracciare una possibile biografia e anamnesi dei partecipanti, per quanto i loro ricordi si confondessero spesso con un passato più o meno allucinato e non sempre per la loro patologia ma anche per i lunghi anni trascorsi in ospedale, lontani da una concreta realtà sociale.

A questo primo momento seguì quello della pittura, importante per la raccolta di dati anamnestici e per la possibilità di instaurare relazioni interpersonali, cosa che permise di poter fare le prime ipotesi psicodinamiche su cui poter incanalare il lavoro di gruppo. La libera creatività della pittura ed il confronto con essa da parte di tutti ripropose inoltre dinamiche e conflitti già esistenti tra loro nella vita di reparto.

A cinque mesi dall'inizio i partecipanti assidui rimasero in dieci, con essi si iniziò una esperienza di Teatro-terapia. Di essa si riferisce qui una sola dinamica relativa a tre componenti del gruppo.

Maria era una epilettica di 35 anni, Filomena una donna di 50 anni, muta dalla nascita, estroversa e simpatica ma con forti componenti paranoiche (vedeva nemici e spie in molti compagni di reparto). Tra queste due donne si era da anni stabilita una particolare relazione ambivalente che, principalmente in Filomena, era fatta di protezioni, possessività e gelosie nei confronti di Maria. Prima ancora che il gruppo cominciasse a lavorare, nella relazione delle due donne si era introdotto Luigi, uno schizofrenico di 50 anni, ormai ben compensato, il quale si era «fidanzato» con Maria. Luigi aveva momenti di estro-

versione ed anche di allegria che manifestava facendo della musica con una cassetta che si portava sempre dietro (un'altra gliela avevano rubata) e da ciò il suo nomignolo di diskjockey. Filomena non sopportava l'innocente idillio, lo contrastava spesso pesantemente, fino alla violenza fisica.

Il lavoro di Arte-teatro-terapia era cominciato con la lettura di semplici brani, alla ricerca di qualcosa da rappresentare. La scelta finì poi col cadere sulla favola di Cappuccetto Rosso.

Si cominciò col fare delle maschere di cartone che dovevano esprimere un personaggio e/o una situazione della favola. Si preferì non usare il normale processo della costruzione della maschera che parte dalla creta e che attraverso diversi processi porta ad una maschera di cartapesta dipinta, trattandosi di persone con fragilità psicotiche, in cui la costruzione e poi l'uso teatrale della maschera può provocare crisi di identità tali da compromettere il proseguimento della loro partecipazione al lavoro. Tutto ciò comporta una cautela ed un tempo necessario affinché i partecipanti possano elaborare ed accettare la nuova identità inconscia rappresentata dalla maschera.

Ai protagonisti classici della favola, i partecipanti aggiunsero maschere di personaggi inventati come animali strani (varianti del lupo) ed esseri magici.

Le performances che seguirono usando le maschere e indossando costumi non caratteristici dei personaggi, ma scelti liberamente, ebbero i seguenti momenti:

- 1. All'inizio fu lasciata ampia libertà di espressione e ciascuno rappresentò il personaggio e/o la situazione scelta.
- 2. Si tentò successivamente di indurre i partecipanti ad usare le maschere degli altri con l'intento di far vivere a ciascuno situazioni contraddittorie. La cosa provocò grosse difficoltà e anche qualche rifiuto.
- 3. La favola cominciò ad essere montata teatralmente sulla base di un canovaccio. Era intanto venuta la primavera ed il

bel tempo ci permise di lavorare all'aperto nel grande giardino alberato dell'Ospedale. Scoprimmo anche un manufatto abbandonato; si trattava di un vecchio forno a legna che finì per diventare il luogo dove si preparavano le focacce che Cappuccetto Rosso portava alla Nonna. Questo forno rappresentò un luogo importante che apriva e concludeva la performance della favola e che nelle nostre intenzioni doveva diventare anche il luogo per una festa che doveva concludere il nostro lavoro ed a cui sarebbero stati invitati i degenti degli altri padiglioni. La cosa fu accettata con entusiasmo dalla direzione ma poi non ebbe luogo, una volta finita nelle spire dei permessi burocratici.

Per quanto riguarda Filomena, Maria e Luigi, all'interno della rappresentazione, essi finirono, anche per nostri previsti incoraggiamenti, per rappresentare rispettivamente La Mamma, Cappuccetto Rosso e il Lupo (anche altri partecipanti fecero questi stessi personaggi in momenti differenti). La simbologia della favola, come è noto, si articola intorno alla evoluzione di una ragazza, Cappuccetto Rosso, tra le protezioni e possessività familiari da una parte e l'istintività della protagonista vissuta nell'incontro col Lupo.

Tralascio qui, per ragioni di brevità, ogni ipotesi psicanalitica che la favola contiene, rimandando alla letteratura in proposito ed in particolar modo al bel testo di Bettelheim «Il mondo incantato», per riferire succintamente circa i nostri tre partecipanti.

La loro iniziale difficoltà ad entrare nel personaggio prescelto e più pertinente alle proprie dinamiche individuali relative alla situazione triangolare esistente tra loro, finì per facilitare la nostra strategia che era quella di far sì che ciascuno avrebbe dovuto interpretare tutti e tre i caratteri della favola prescelti. Ci rendemmo conto di come è più facile rappresentare le proprie proiezioni fatte all'esterno che non le proprie ombre inconsce. I vissuti che di volta in volta si scatenavano nella rappresentazione dettero luogo a scontri talvolta feroci tra i tre ed a sofferenze individuali oltre che assenze. Da ciò la necessità che un lavoro del genere si avvalga delle protezioni di una istituzione. Questi furono i momenti terapeutici, in cui vissuti, riflessioni e confronti, scontri e incontri, dettero, a nostro avviso, la possibilità ai tre partecipanti di riconoscersi nella loro difficile relazione e di riscontrarsi nelle proprie individuali dinamiche psichiche.

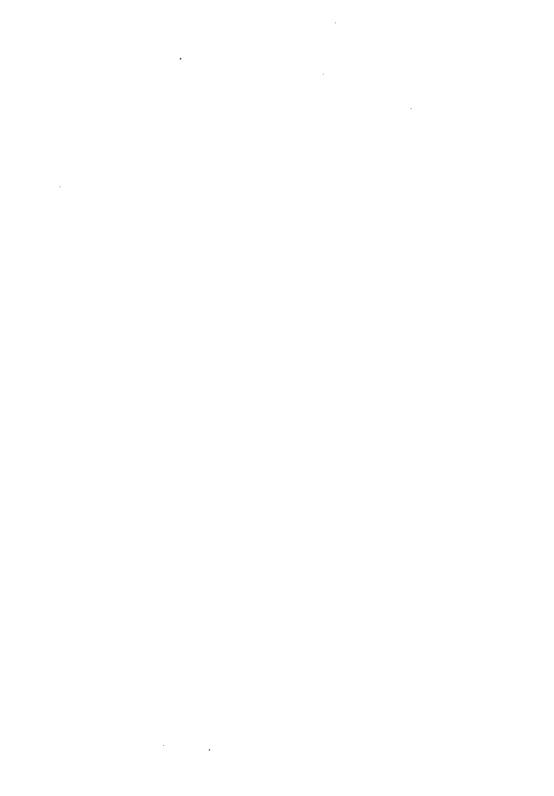
In questo caso, per le condizioni psichiche dei partecipanti, più che su dinamiche edipiche, si lavorò su tematiche regressive a quel gran magma materno che imprigiona la mente dello psicotico e che non permette alla edipicità una sua possibile evoluzione.

Come si accennava la rappresentazione non ci fu, cosa che accettammo come una più giusta conclusione del nostro lavoro. Essa avrebbe dato a ciascuno dei tre partecipanti la fissità di un personaggio. Risultò più convincente una conclusione in cui ciascuno, nell'affrontare la difficile vita che li attendeva fuori dall'ospedale, rimanesse nel gioco contraddittorio che avevano vissuto nella favola. Un contributo a fargli meglio incontrare l'altro, a confrontarsi con le diversità del mondo esterno.



NOTE

(1)	Cassirer	Saggio sull'uomo, Armando 1972
(2)	Cassirer	Saggio sull'uomo, Armando 1972
(3)	Cassirer	Saggio sull'uomo, Armando 1972
(4) .	C.G.Jung	Tipi Psicologici, Boringhieri 1969
(5)	Arieti	Manuale di Psichiatria, Boringhieri 1969
(6)	M.Eliade	Il sacro e il profano, Boringhieri 1973
(7)	A.Artaud	Il teatro e il suo doppio, PHE 1977
(8)	Moretti	Seminario sul Clown, CIPA 1973
(9)	L. Pir and ello	Maschere nude, Mondadori 1971
(10)	L.Pirandello	Maschere nude, Mondadori 1971
(11)	L.Pirandello	Maschere nude, Mondadori 1971
(12)	A.Artaud	Il teatro e il suo doppio, PHE 1977
(13)	J.Grotowski	Per un teatro povero, PHE 1977
(14)	M.Forti	Montale, Mondadori 1976
(15)	M.Forti	Montale, Mondadori 1976
(16)	M.Forti	Montale, Mondadori 1976
(17)	Rilke	Lettere al giovane poeta, Argolia 1962
(18)	A.Zanzotto	Cento Haiku, Longanesi 1982
(19)	M.Foucault	Storia della follia nell'età classica, BUR 1981



INDICE

Biografia dell'autore	«	3
Prefazione	«	5
ARTE TERAPIA	«	9
La struttura oggettiva dell'Arte	«	9
PSICOLOGIA DELLA CREATIVITÀ ARTISTICA	«	11
NEUROFISIOLOGIA DELLA CREATIVITÀ	«	21
CENNI DI PSICOTERAPIA	«	23
LA CREATIVITÀ ARTISTICA IN PSICOTERAPIA	«	29
Azione catartica	«	32
Attività simbolica	«	32
Azione riparatrice e progettuale	«	33
Comunicazione	« <	34
Qualche cenno ai tentativi di Arte Terapia		
fatti in passato	«	35
L'UOMO E IL TEATRO	**	41
Teatro dei Primitivi	«	41
Teatro Orientale	«	44
Teatro Occidentale	«	45
La maschera	«	51
Il Clown e l'arte comica	**	60
TEATRO DELL'INDIVIDUAZIONE	*	69
GRUPPI DI TEATRO-INDIVIDUAZIONE	«	77
Training fisico	«	79
Esercizi di riscaldamento	«	79
Esercizi di Espressione Corporea	**	81

Esercizi di respirazione e vocalizzazione	<<	82
Rilassamento	· ««	83
TRAINING DELL'IMPROVVISAZIONE	**	85
Esercizi di creatività e immaginazione	«	86
Esercizi mimici	«	86
Esercizi sensoriali	**	87
Concentrazione	**	87
Training espressivo	«	89
Lavoro su un testo	**	89
La fiaba	«	90
La pittura	**	92
La poesia	**	95
Clowning	**	97
TRAINING TEATRALE	«	103
Costruzione della maschera	«	104
1. Lavorazione della creta	«	104
2. Costruzione della maschera	**	105
3. Colorazione e rifinitura	«	106
Performance della maschera	**	106
Presentazione della propria maschera	«	106
2. Protagonista e Antagonista	«	108
3. Libera performance	«	109
PERFORMANCE TEATRALE	**	111
Costruzione della maschera	**	113
2. Presentazione della propria maschera	«	114
3. Protagonista e Antagonista	**	114
4. Libera performance	«	114
Una esperienza di Teatro-Individuazione	« «	117
Note	«	123