



ACCADEMIA DI BELLE ARTI DI BRERA

Milano

DIPARTIMENTO DI PROGETTAZIONE E ARTI APPLICATE

Scuola di Scenografia

**Corso di specializzazione di secondo livello in Scenografia e Discipline dello
Spettacolo**

Teatro Sociale: analisi di interventi in Milano e hinterland

Docente Relatore: Prof. Francesco Micheli

Docente Settore di specializzazione: Prof. Edoardo Sanchi

Coordinatore Corso: Prof. Roberto Comotti

**Tesi di Laurea di:
Andrea MARICONTI
Matr. n. 17998**

Anno accademico 2005 -2006

Indice Generale

❖ Introduzione	Pag. 3
❖ Capitolo 1: Breve storia del teatro Sociale	Pag. 6
❖ Capitolo 2: Intervento - teatro dentro (Ass. Culturale Estia)	Pag. 21
❖ Capitolo 3: Intervento - musical nelle carceri (Ass. Culturale Oltre l'Immagine)	Pag. 35
❖ Capitolo 4: Intervento - teatro con anziani (Mattia Sebastiano Giorgetti)	Pag. 44
❖ Capitolo 5: Intervento - teatro con disabili (A.Mariconti-S.Galvani)	Pag. 52
❖ Documentazione	Pag. 60
❖ Bibliografia	

Introduzione

“Mai come oggi si è parlato tanto di civiltà e di cultura, quando è la vita stessa che ci sfugge. E c’è uno strano parallelismo fra questo franare generalizzato della vita, che è alla base della demoralizzazione attuale, e i problemi di una cultura che non ha mai coinciso con la vita, e che è fatta per dettare legge alla vita.

Prima di riparlare di cultura, voglio rilevare che il mondo ha fame, e che non si preoccupa della cultura; solo artificialmente si tende a stornare verso la cultura dei pensieri che si rivolgono verso la fame.

La cosa più urgente non mi sembra dunque difendere la cultura, la cui esistenza non ha mai salvato nessuno, dall’ansia di vivere meglio e di avere fame, ma estrarre da ciò che chiamiamo cultura, delle idee la cui forza di vita sia pari a quella della fame. [...] Spezzare il linguaggio per raggiungere la vita significa fare o rifare il teatro”

Con queste parole Antonin Artaud ridefiniva agli inizi del secolo scorso il ruolo del teatro nella vita degli esseri umani, superando con un salto vertiginoso il problema “cultura”. Una cultura disumanizzata, come ci dice Artaud, non più urgente alle istanze profonde della vita, non più una necessità ma un semplice orpello all’esistenza.

Il Teatro Sociale si oppone, per sua natura, a tutto ciò.

Fare Teatro Sociale non significa fare cultura, significa invece fare vita. Nell’intervista riportata nel capitolo secondo, Michelina Sartore responsabile dell’Associazione E.s.t.i.a attiva presso il carcere di Bollate, ci dice esplicitamente:

*“La persona detenuta ha una cosa meravigliosa che il teatro esterno non ha: la *necessità* di comunicare. A me piace fare teatro in carcere perché lì percepisci una vera *necessità* di esprimere, di condividere, di essere riconosciuti, cosa che nel teatro esterno è diventata ormai operazione culturale, in cui entri in codici fortemente formalizzati e un po’ vuoti”.*

La questione della *necessità* è presente in ogni attività teatrale consapevole degli strumenti che il teatro stesso offre, ma ancor più è centrale in tutte quelle attività di matrice teatrale che si prefiggono di rimodellare, incanalare, sublimare i disagi di un qualche essere umano. Solo qui, con il Teatro Sociale, impariamo come questo non sia uno strumento astratto per eventi culturali atti a passare il tempo, ma un mezzo, con tecniche e metodologie precise, per una terapia alla vita.

Ancora Michelina Sartore ci dice che il teatro “E’ la cosa più simile alla vita. Se nelle altre arti, la musica la pittura, tu hai la mediazione di un oggetto, nel teatro lo strumento e l’attore coincidono, e l’oggetto rappresentato è comunque l’azione esperienziale, diretta. Forse il motivo per cui ci piace il

teatro è che il teatro è presenza viva, mentre noi nella vita in qualche modo non siamo mai così presenti. Andiamo verso qualcosa o da qualcosa, siamo sempre in uno scorrimento temporale dove cogliere il presente è sempre difficile, mentre quando si è in scena si è presenti perché il tuo compito in quel momento è essere quel presente lì. Forse è l'unica vera occasione di essere presenti.”

Personalmente ho potuto constatare come le tecniche teatrali siano efficaci. Credo che ogni risorsa culturale debba prima o poi fare i conti con la questione della ‘*necessità*’, solo essendo necessaria una attività culturale può essere considerata vera, perché utile.

Non ho cercato, nell'avvicinarmi alla materia, uno studio astratto ma ho voluto al contrario che fossero le testimonianze degli operatori e la loro esperienza maturata in anni di lavoro a mettere in luce l'importanza e l'efficacia dell'intervento teatrale nel sociale. Il metodo delle interviste mi ha permesso di avere un approccio diretto con gli operatori del campo, così da poter rivolgere loro ogni domanda, sia di carattere tecnico sia di carattere personale, che coinvolgesse l'ambito di interesse. Dalle risposte sono emerse riflessioni inerenti a molti fattori politici, emotivi, applicativi, relazionali, che mi hanno confermato l'efficacia del metodo. I criteri di suddivisione delle domande possono essenzialmente essere divisi in tre aree: premesse progettuali (date, aree di applicazione, finalità e obiettivi dell'intervento), svolgimento (spunti di riflessione degli operatori), sintesi finale (esempi che dimostrano un mutamento avvenuto nelle attitudini degli utenti).

La peculiarità del lavoro in ambienti di disagio sociale, come viene chiaramente alla luce dalle interviste, permette di poter lavorare con gli utenti senza forzarli direttamente. Caratteristica comune degli interventi analizzati è il lasciare che fossero gli utenti a domandare cosa fosse meglio per loro, fino ad arrivare a decidere insieme una metodologia processuale e le aree d'interesse del laboratorio. Questo risulta molto importante poiché, come vedremo, l'obbiettivo del Teatro Sociale non è ottenere un prodotto esteticamente valido, non direttamente perlomeno. Dicendo questo non si intende che l'operazione non abbia carattere culturale bensì che la finalità estetica non è di primaria importanza. Essenziali invece risultando tutti quei processi, quelle dinamiche che, esulando a volte dal soggetto interno d'interesse dell'intervento (un testo teatrale, una scenografia, un esercizio di attivazione fisica), mettono in moto le capacità cognitive e reattive degli utenti. Questa risposta più giungere da direzioni veramente inaspettate e l' *operatore*, il cui ruolo è distinto chiaramente da quello del *regista*, deve essere capace di afferrare queste sollecitazioni e incanalarle verso gli obbiettivi dell'intervento. E' un lavoro costruito insieme, attraverso la relazione, intuitiva e affettiva prima ancora che intellettuale che porta ad un miglioramento delle capacità relazionali, cognitive, e ad una maggiore presa di coscienza delle dinamiche emotive. In questo senso, e in altri più prettamente legati alla cura di una patologia, si può parlare di “teatro terapia”.

Nella presente tesi, cercherò di riportare degli esempi di realtà nel campo del Teatro Sociale e di analizzare attraverso delle domande mirate la processualità di ogni proposta. Nello specifico riporto nel *Capitolo 1* una “*Breve Storia del Teatro Sociale*” nella quale valutare le tappe che, nel

corso dell'Ottocento e del Novecento, hanno trasformato l'attività teatrale in un disciplina per la cura dei disagi dell'uomo. Nei *Capitoli 2-5* riporto delle interviste che ho tenuto tra la fine del 2005 e gli inizi del 2006 con esperti del settore, i quali si sono dimostrati estremamente disponibili nello scendere del dettaglio delle proprie esperienze. Ho scelto di circoscrivere l'ambito di ricerca a Milano e all' hinterland milanese. Rispettivamente nel *Capitolo 2* il progetto *TeatroDentro* dell' *Associazione Culturale e Cooperativa sociale E.s.t.i.a.* di Bollate, nel *Capitolo 3* l'intervento di musical nelle carceri portato avanti dall' *Associazione Culturale Oltre l'Immagine*, nel *Capitolo 4* il progetto di *teatro con anziani e con balbuzienti* di *Mattia Sebastiano Giorgetti* e infine nel *Capitolo 5* la mia esperienza di *teatro con i ragazzi disabili* del Centro di Formazione Professionale e Artigiana Consortile di Lodi.

Capitolo 1

Breve Storia del Teatro Sociale

Teatro Sociale è il nome al quale si sono affidati nel corso del tempo, tutti gli Operatori che hanno scelto come strumento di approccio - nell'ambito delle problematiche relazionali, psicologiche o del disagio sociale in genere - il Teatro, inteso come mezzo espressivo utile per risolvere i problemi interiori e relazionali di individui o di piccoli gruppi.

L'ambito di azione del Teatro Sociale si contraddistingue per un carattere fortemente sperimentale e questo aspetto ha dato un'impronta talmente incisiva tanto da potere evidenziare due aspetti caratterizzanti: da un lato esso si sviluppa proprio in linea con le conquiste del teatro e della regia d'avanguardia (Stanislawskij, Brecht, Mejerchol'd, e altri), affondando le radici nell'Ottocento, dall'altro ha un suo sviluppo autonomo con le effettive applicazioni in campo psicologico ed pedagogico che parallelamente si sono sviluppate a partire dai primi anni del Novecento. La diversificazione delle origini ha prodotto così, nel corso degli anni, una gran confusione di sinonimi, derivazioni, gruppi di ricerca, tecniche educative, tutte appartenenti tuttavia allo stesso ceppo di origine, un ceppo che si contraddistingue per alcuni caratteri peculiari. Un terzo aspetto si può rilevare in ambito strettamente psicologico: non dobbiamo infatti dimenticare che anche la Psicologia affonda le sue radici nell'Ottocento e, sebbene sia possibile ravvisare uno sviluppo parallelo con le altre discipline teatrali e pedagogiche, è solo con l'avvento della Bioenergetica delle altre scienze relative, che si prende consapevolezza anche in ambito psicologico dell'importanza e della prevalenza relazionale del corpo.

Il Teatro Sociale, innanzitutto, si definisce per lo stretto rapporto con singolo individuo e il gruppo sociale a loro volta in relazione necessaria con la vita istituzionale. In secondo luogo non assume come finalità principale un prodotto estetico, bensì il processo di costruzione e maturazione pubblico e privato degli individui, aspetto che normalmente appare secondario nel teatro convenzionale ma che ha avuto riscontri eccellenti nell'ambito del teatro e della regia d'avanguardia. In una parola si definisce il processo elaborativo messo in atto dal Teatro Sociale, come Teatroterapia: tecniche espressive di matrice teatrale e drammaturgica, con una forte propensione al coinvolgimento delle artiterapie, utilizzate da psicologi, psicoanalisti ed educatori in genere per risolvere i problemi psicologici e sociali di gruppi di individui. Gli obiettivi sono naturalmente una maggiore consapevolezza di sé, nella costruzione personale e nel comportamento quotidiano.

Come abbiamo detto il Teatro Sociale, con tutti i nomi al quale si è affidato, attraversa l'intera storia del secolo scorso tanto che è difficile, come sempre quando si tratta di una evoluzione del pensiero umano, riconoscerne l'origine effettiva. Non si può perciò prescindere dal cominciare la

trattazione con un breve *excursus* nelle varie declinazioni che, nel secolo scorso, hanno dato consistenza al corpo del Teatro Sociale. Ho scelto di cominciare con il citare esperienze relative al teatro d'Avanguardia di fine Ottocento - primo Novecento, per poi proseguire analizzando vari esempi gruppi di ricerca più strettamente correlati all'ambito psicologico-pedagogico.

Fine Ottocento: Il Lavoro sull'uomo non-attore

Nell'Ottocento nasce e si sviluppa la Regia Teatrale. I maggiori testi relativi alla disciplina citano come episodio, per delineare l'origine di quelle istanze che prenderanno corpo verso la fine del secolo, un particolare gruppo teatrale, nato in Germania a metà dell'Ottocento presso la corte di Giorgio II duca di Meiningen. La *troupe* ducale, i "Meininger" come verranno conosciuti in seguito, spostano gli accenti della rappresentazione verso una ossessione per "il vero", abolendo la scenografia, la pittura, e dando importanza allo spazio d'azione nella sua tridimensionalità. L'innovazione del gruppo tuttavia non si limita a questo, l'aspetto che invece ci interessa maggiormente è la scelta esplicita nell'utilizzare non attori formati, bensì dilettanti, in una casualità quotidiana di gesti e posture. E' cominciato il processo che verrà definito deteatralizzazione del teatro, che in breve porterà alla nascita della Regia.

L'esempio dei Meininger verrà ripreso da molti nel corso di fine Ottocento, in particolare sarà André Antoine, a Parigi con il suo Theatre Libre, a condurre la sperimentazione verso le conquiste di colui che è considerato universalmente il padre della Regia teatrale: Kostantin Stanislavskij (1863-1938). Nel 1890 è in tournée a Mosca la compagnia tedesca del duca di Meiningen: Stanislavskij è colpito dalla ferrea disciplina ottenuta dal regista nel lavoro con gli attori, dalla perfezione delle scene di massa, dalla ricercatezza di ambienti e costumi, tutti elementi che cerca di introdurre nel suo lavoro.

Nella Russia di inizio Novecento, Stanislavskij creerà una comunità di persone, con una disciplina modellata su quella puramente monastico-ascetica, dedite alla ricerca sulla figura dell'attore e sul ruolo del conducente dell'evento teatrale; nello specifico il "metodo Stanislavskij" verterà sulla formazione dell'uomo-attore a partire da un senso di solidarietà e fraternità reciproca e soprattutto da una psicotecnica capace di rendere la natura del attore non-attore una caratteristica espressiva peculiare. L'intento di Stanislavskij è riconferire all'attore un insostituibile ruolo creativo concedendo al regista un ruolo di conduttore degli eventi e dei processi spontanei attivati nello spazio teatrale. Centrando il lavoro dell'attore su sè stesso (titolo tra l'altro del principale testo del "metodo Stanislavskij") in un'ottica creativa a partire dalla naturalità dell'espressione, in ambito

fortemente pedagogico e formativo dell'umano, Stanislavskij pone le basi non solo della Regia moderna, ma anche del teatro come strumento di intervento Sociale ed educativo. Egli intendeva il metodo, la trasmissione di tecniche per l'attore e per gli "uomini di teatro" come parte di una strategia, finalizzata alla verità. La verità dell'attore, che si appropriava per questa strada della verità del testo (teatrale), perché è proprio questa verità il significato e il senso del teatro. Le strade che portano alla verità sono tante, sembra dire Stanislavskij, e non sono mai definitive. Occorre allora avere la capacità di percorrere se necessario strade diverse, mantenendo intatta la tensione alla verità, mai adattarsi nella maniera, nella ripetizione, nel "luogo comune". E' qui che l'attore, il regista, chi "fa teatro", tradisce il teatro stesso.

“L'attore deve costantemente lavorare su se stesso, sull'auto-perfezionamento. Deve mirare a dominare più rapidamente possibile qualsiasi personaggio e non solo il personaggio che sta studiando in quel momento. L'arte del nostro teatro esige un costante aggiornamento, un tenace lavoro su se stessi. Essa si basa sulla riproduzione e la trasmissione della vita organica; non tollera forme e tradizioni statiche, per quanto attraenti esse siano. [...] Per un'arte di tal fatta occorre una tecnica speciale, non basata su procedimenti standardizzati, ma una tecnica che miri al dominio della natura creativa dell'attore; occorre anche la capacità di controllare questa natura, di guidarla per essere in grado di rivelare a ogni spettacolo le proprie capacità creative, la propria intuizione.”
(K. Stanislavskij)

Fu poi l'allievo più geniale e anticonformista di Stanislavskij ad ereditare e portare alla maturazione le istanze del teatro del corpo, del lavoro sull'attore non-attore, che il maestro aveva sviluppato. Nel 1905 Stanislavskij affida a Vsevolod Mejerchol'd (1874-1940) (suo allievo separatosi poi nel 1902) la direzione di un teatro di studio, che esplori in tutta libertà le direzioni possibili del teatro, così come si muoveva nel clima culturale del simbolismo: con lui rivoluziona il sistema di prove, elimina la lettura a tavolino, va direttamente in scena e studia nuove soluzioni insieme agli attori, con improvvisazioni, ricerche sulla gestualità. Lo "studio" si svolge con attori non provenienti dal Teatro d'Arte ma con attori del gruppo di Mejerchol'd, proprio per il tentativo di Stanislavskij di avere a disposizione attori non impegnati in altre occupazioni - lo stesso spazio utilizzato è fuori dal Teatro, in una saletta affittata a spese di Stanislavskij. Il tentativo viene giudicato non riuscito da Stanislavskij, che dopo la prova generale decide di chiudere lo Studio Mejerchol'd. Il problema era la permanenza dei modi tradizionali di recitazione, da parte degli attori. L'idea e la necessità tuttavia rimane, così nacquero così da lì a poco altri Studi e altre collaborazioni. Mejerchol'd dopo aver elaborato per anni le conquiste del teatro francese di matrice simbolista giungendo ad un'idea di "teatro mentale" (destinato a suggerire ciò che nella mente degli spettatori si verrà a completare), si accorge che il teatro deve cercare in se stesso i fondamenti del

proprio linguaggio, e, rinnovando il problema del ruolo del pubblico, rinnova lo spazio scenico rendendo gli spettatori un elemento partecipativo e insostituibile dell'evento teatrale. L'unione, non solo fisica ma soprattutto sociale, tra la scena e la sala sarà di qui in avanti una caratteristica peculiare dell'avanguardia registica.

L'altra peculiarità, mediata dal metodo Stanislavskij, riguarda il lavoro con l' "attore non-attore". Lavorare con attori non professionisti conduce principalmente a due effetti: da una parte sposta radicalmente la centralità della figura dell'attore che il teatro convenzionale pone al centro dell'evento (a tal punto da giungere a volte a modificare la drammaturgia in funzione ad esso), dall'altra mette il regista in un ruolo di "conduzione" che è preliminare alla realizzazione di un prodotto estetico. Tra regista e attore cominciano ad instaurarsi delle dinamiche che esulano dalla tecnica, che l'attore non-attore ancora non possiede, e che divengono strumenti di lavoro relazionali prioritari nella formazione umana e creativa dell' *uomo* attore. Questa relazione tra pubblico e attori assieme al lavoro sull' "attore non-attore" è la caratteristica peculiare che avvicina le sperimentazioni nell'ambito della regia d'avanguardia con quello che verrà poi definito Teatro Sociale.

Novecento: "il destino dell'uomo è l'uomo!"

Agli inizi del Novecento, dopo le proposte del teatro Simbolista, assistiamo ad una maggiore presa di coscienza di ciò che il teatro d'avanguardia aveva proposto nel secolo precedente. E' in questo ambiente, intriso di Surrealismo e Simbolismo, che emerge la forte personalità di Antonin Artaud (1896-1948) un pensatore che si è sempre distinto per una totale autonomia rispetto ai movimenti correnti nei primi decenni del Novecento. Precocemente affetto da disturbi nervosi che lo accompagneranno tutta la vita, dopo anni di pellegrinaggio in case di cura, si stabilì nel 1920 a Paris dove fu attore di teatro e di cinema, qui conoscerà l'avanguardia Surrealista dalla quale si separerà polemicamente nel 1926, ma che segnerà per sempre il suo *modus operandi*.

Contrastato fu il suo primo e unico tentativo di realizzare il suo ideale teatrale, con "Les Cenci" presso il Théâtre des Folies- Wagram nel 1935. Da questo travagliato sottofondo comincia a delineare la sua idea di teatro che definirà "Teatro della crudeltà", la "rivoluzione" teatrale di Artaud, che consiste nel ripudio della tradizione occidentale in nome di un'azione immediata e violenta della rappresentazione, una specie di esperienza cerimoniale primitiva, o di esorcismo magico, volto a creare, con la comunione di autore e pubblico, un linguaggio superiore alle parole capace di liberare l'inconscio e di sovvertire pensiero e logica. Nel 1936 partì per il Messico alla ricerca di una condiziona umana primordiale, un mondo non contaminato dalla cultura occidentale

dove, dove avvicinò la cultura indios. Rimpatriato, fece un nuovo viaggio in Irlanda, in condizioni psichiche alterate. Al suo ritorno fu internato in manicomio e fino alla morte nella clinica di Rodez. Artaud è una figura che abbraccia molte discipline ma il cui contributo nel ambito teatrale è di una straordinaria portata morale, prima ancora che estetica.

*"Non c'è nulla che io aborrisca o esecri quanto l'idea di spettacolo,
di rappresentazione, di virtualità, dunque di non realtà,
connessa a tutto ciò che si produce e che si mostra."*

(A.Artaud)

Egli tenta di avvicinare il teatro alla vita, e va oltre, infondendo nel quotidiano una linfa vitale e anticonformista proprio a partire dalla cultura teatrale. In effetti, i suoi scritti teorici hanno avuta molta più influenza delle sue pièce realizzate o rappresentate.

L'esempio di Artaud ha profondamente influenzato il teatro successivo risultando determinante per le neoavanguardie degli anni Sessanta e Settanta. Le sue dichiarazioni, osservate alla luce degli sviluppi dell'avanguardia teatrale nel corso della prima metà del secolo, hanno un qualcosa di profetico: l'idea di un concetto superiore di teatro, la spinta verso il sociale e verso un coinvolgimento più profondo dell'uomo e della collettività presagiscono infatti alla grande rivoluzione che giungerà a compimento solo decenni più tardi.

Ma è nella Germania di quegli anni, proprio sotto il giogo del Terzo Reich e nel cuore della Seconda Guerra, che avrà modo di crescere il pensiero nuovo, inevitabilmente nuovo, nato in seno alla rivoluzione Espressionistica e fortemente improntato sull'uomo. Per le sue idee filomarxiste, Bertold Brecht (1898-1956) dovrà lasciare la Germania all'avvento del potere nazista, e dopo un peregrinare di 15 anni tra Europa e Stati Uniti torna nella Repubblica Democratica Tedesca, dove porterà a compimento le sue scoperte con il gruppo del "Berliner Ensemble". Non osserveremo Bertold Brecht dal punto di vista della sue rivoluzioni dello spazio e del tempo scenico, bensì dall'aspetto che più lo lega ai padri ottocenteschi: l'uomo, al centro di tutto, prima di tutto.

La tecnica di rapporti che Brecht intesse tra regista e attore è una tecnica che potremmo definire olistica, abbraccia cioè tutte le sfere del coinvolgimento, della creatività, dell'espressione corporale a tal punto da assorbire interamente l'attore in una disciplina per la riscoperta della propria umanità. Brecht infonde il suo spirito sociale in ogni opera, ed è questo carattere umanista a consacrarlo come uno dei fondamenti del teatro contemporaneo. La sua idea di teatro è un teatro calato della socialità, nelle case, nei quartieri, un teatro cioè capace di toccare le persone e cambiarle dall'interno proprio a partire dagli ambienti che apparentemente possono sembrarci familiari. Di qui la spinta anticonformista e ironicamente polemica delle sue opere destinata non alla denuncia fine e sé stessa ma ad un tentativo di modificare il tessuto sociale-politico dal suo

interno, dagli strati bassi e vivi della popolazione e più ancora, nel cuore e nello stomaco della vita verso quel punto ardente che ci rende prima ancora che attori, uomini.

“ Forma drammatica del teatro

attiva

involge il pubblico in un'azione scenica

ne esaurisce l'attività

gli consente dei sentimenti

delle emozioni

*lo spettatore viene immerso in qualcosa
qualcosa*

suggestioni

le sensazioni vengono conservate

lo spettatore sta nel bel mezzo, partecipa

l'uomo si presuppone noto

l'uomo immutabile

tensione riguardo all'esito

una scena serve l'altra

corso lineare degli accadimenti

determinismo evolucionistico

l'uomo come dato fisso

ciò che l'uomo dovrebbe fare

il pensiero determina l'esistenza

sentimento

Forma epica del teatro

narrativa

fa dello spettatore un osservatore

però ne stimola l'attività

lo costringe a decisioni

a una visione generale

lo spettatore viene posto di fronte a

argomenti

*le sensazioni vengono spinte fino alla
consapevolezza*

lo spettatore sta di fronte, studia

l'uomo è oggetto di indagine

l'uomo mutabile e modificatore

tensione riguardo all'andamento

ogni scena sta per sé

a curve

salti

l'uomo come processo

ciò che l'uomo deve fare

*l'esistenza sociale determina il pensiero
ratio ”*

(B.Brecht)

Ed è ancora da questo punto, che si diparte lo straordinario contributo di colui che è forse l'ultimo dei maestri del teatro del Novecento: Jerzy Grotowsky. Scomparso prematuramente a soli 66 anni, Grotowsky (1933- 1999) ha trascorso l'intera sua esistenza ad approfondire l'idea di ciò che lui definisce "Teatro Povero", un teatro che pone l'accento sull'attore e il pubblico, creando un rapporto senza mediazioni tecnologiche puramente strutturato sui rapporti umani. Ha creato i suoi spettacoli tra il 1959 e il 1968 in Polonia con un gruppo di attori, il "Teatr Laboratorium", che non lo ha mai abbandonato. Il problema primario che ha impegnato Grotowski nel corso della sua formazione come autore è stato nuovamente il lavoro sugli attori, una ricerca che lo ha portato a ispirarsi a fonti diverse ereditando molto dal metodo Stanislavskij, lo yoga, l'allenamento bio-

meccanico di Mejerchol'd. Il suo sistema, in breve, richiede che l'attore conquisti un'assoluta consapevolezza di sé e del proprio corpo, non solo dal punto di vista gestuale e vocale ma soprattutto da un punto di vista psicologico in modo che durante le rappresentazioni possa trasformarsi completamente e rendersi versatile in base alle esigenze dello spettacolo e degli spettatori. La tecnica è utilizzata principalmente per penetrare la psiche e per liberarla, per meglio farla emergere durante le rappresentazioni. Un metodo di allenamento basato sull'esercizio fisico e sulla memoria che ci appare come un inedito ibrido, ideale approfondimento di ricerche precedenti e, al contempo, creazione di qualcosa di nuovo.

Grotowski sottolinea sempre che il lavoro sulle "Azioni Fisiche" è la chiave del mestiere dell'attore. Un attore deve essere capace di ripetere la stessa partitura più di mille volte e ogni volta deve essere viva e precisa. Un attore, cosa può fissare, rendere sicuro? La sua linea di azioni fisiche. Questa diventa per lui ciò che la partitura è per un musicista. La linea di azioni fisiche deve essere elaborata fino al più piccolo dettaglio e completamente memorizzata. L'attore deve averla assorbita al punto di non aver più bisogno di pensare quale sia la prossima cosa da fare. La piccola verità delle azioni fisiche mette in moto la grande verità di pensieri, emozioni, esperienze.

Qui sta la grande differenza tra il lavoro di Grotowski e di Stanislavskij sull'attore e sul personaggio. Stanislavskij ha centrato la sua ricerca sullo sviluppo di un personaggio all'interno di una storia e nelle circostanze raccontate in un testo teatrale, per lui il "metodo delle azioni fisiche" era un mezzo perché gli attori creassero "una vita reale", una vita "realistica" nello spettacolo. Nel lavoro di Grotowski, invece, gli attori non cercavano mai i personaggi. I personaggi appaiono solo nella mente dello spettatore, a causa del montaggio costruito da Grotowski come regista. Con Grotowski si creano azioni direttamente con ricordi personali. Spesso c'è anche un testo, ma non vengono recitati personaggi.

"Puoi ricordarti di un momento della tua vita, o della vita di qualcuno che ti è vicino, o di un evento preciso nella tua fantasia ma che non era mai accaduto, che avevi intensamente desiderato accadesse. E quindi puoi cominciare a costruire la struttura attraverso le azioni fisiche. Ti domandi: cosa avrei fatto nelle circostanze di questo ricordo? Oppure: quale sarebbe stata precisamente la mia linea di comportamento fisico se questa fantasia si fosse effettivamente avverata? L'accento non era sulla creazione di un personaggio, ma sulla formazione di una struttura personale in cui la persona che agiva potesse avvicinarsi a un asse interiore di scoperta." ¹

Nel 1970 Grotowski ha abbandonato il teatro per dedicarsi alla ricerca di forme parateatrali e nel 1985 ha fondato a Pontedera, vicino Pisa, un Workcenter in cui si è occupato di quello che lui stesso chiamava "arte come veicolo".

*"Mi sta a cuore l'attuale tendenza del teatro? No. Ed inoltre, mi sta a cuore il teatro come arte?
Dovrei dare una risposta affermativa. Ma è essenziale e fondamentale? No...Potrei dire che*

¹ Gaetano Oliva, *Il Laboratorio Teatrale*, LED, Milano 1999

stiamo cercando un certo genere di territorio, diverso dal teatro...La ricerca stessa potrebbe diventare un campo di indagine."

(G. Grotowski)

Nell'epoca della comunicazione mediatica, Jerzy Grotowky ha difeso strenuamente l'idea del teatro come luogo di partecipazione fisica, di scambio umano e non solo umanistico tra attori e spettatori.

"L'uomo così com'è, nella sua interezza, in modo che non si nasconda; l'uomo che vive; e questo significa: non chiunque. Corpo e sangue, questo è fratello, cioè dove si trova 'Dio', il piede scalzo e la pelle nuda, nei quali c'è il fratello. Anche questo è una festa, è essere nella festa, è essere la festa. Tutto questo è inseparabile dall'incontro: un incontro reale, pieno, nel quale l'uomo non mente a se stesso e vi partecipa nella sua totalità. Dove non c'è quella paura, quella vergogna di sé che dà origine alla menzogna e alla simulazione, che è di se stessa progenitrice, in quanto è a sua volta nata da una menzogna e da una simulazione. In questo incontro, l'uomo non si rifiuta e non si impone. Si lascia toccare, non preme, con la sua presenza. Avanza senza temere lo sguardo di nessuno, è integro. E come se parlasse con la propria individualità: tu sei, dunque io sono. E anche: sto nascendo perché tu nasca, perché tu divenga. E anche: non aver paura, vengo con te."

(G. Grotowski)

La ricerca pedagogico-terapeutica

Il teatro, in seguito alle conquiste della regia sperimentale d'avanguardia, si è trovato a ridefinire il proprio ruolo e la propria identità sempre più costituendosi come un metodo formativo dal punto di vista umano prima ancora che culturale. Dall'utilità in ambito pedagogico-educativo e dall'idea del teatro come terapia per l'uomo nasce lo Psicodramma: un metodo d'approccio psicologico che consente alla persona di esprimere, attraverso la messa in atto sulla scena, le diverse dimensioni della sua vita e di stabilire dei collegamenti costruttivi fra di esse. Il metodo facilita, grazie alla rappresentazione scenica, lo stabilirsi di un intreccio più armonico tra le esigenze personali e le richieste della realtà, e porta alla riscoperta ed alla valorizzazione della propria spontaneità e creatività. La ricerca psicodrammatica e l'approdo che il teatro ha avuto nell'ambito psicologico e pedagogico costituiscono le esperienze basilari che hanno pensato il lavoro teatrale come utile per la formazione umana ed esperienziale dell'uomo, sono cioè la base del Teatro Sociale come lo intendiamo oggi.

Le origini dello Psicodramma sono indissolubilmente legate al nome di Jacob Levi Moreno (1889-1974), che per primo affrontò il problema teatrale in abito strettamente terapeutico, giungendo a

formare un sistema coerente di intervento. Formatosi nella Vienna di Freud, ma esercitando la professione di medico solo per un breve periodo, fu il fondatore dello *Steigreftheater* (Teatro della Spontaneità) un teatro sperimentale di recitazione a soggetto, grazie al quale Moreno ebbe l'occasione di plasmare il suo modello terapeutico. Ebbe una vita lunga e si trasferì a metà Novecento negli Stati Uniti dove fondò un centro di ricerca sull'esperienza psicodrammatica. Lo psicodramma di Moreno è considerato la matrice 'classica' del metodo, poiché in anni più recenti l'ambito psicodrammatico è andato progressivamente ad affrancarsi dagli insegnamenti moreniani per abbracciare gli sviluppi nell'area psicoanalitica.

Si sono delineate così tre branche: lo psicodramma classico, derivato dallo stesso Moreno; psicodramma individuativo, di matrice junghiana maggiormente incentrato su un approccio simbolico-archetipici; psicodramma analitico, rivolto soprattutto ad adolescenti e bambini che utilizza solo alcune tecniche del panorama psicodrammatico. La tecnica dello psicodramma pone l'accento sul 'ruolo' come unità fondamentale del comportamento umano contestualizzato. Attraverso l'elaborazione dei ruoli immaginativi lo psicodramma arriva a generare eventi catartici, o semplicemente di liberazione atti a superare eventuali disagi sociali o blocchi psicologici. Le fasi che contraddistinguono un laboratorio psicodrammatico sono essenzialmente tre: il riscaldamento psicofisico, il gioco psicodrammatico (fase centrale) e la fase di condivisione. Quest'ultimo è l'elemento principale del contributo psicologico in ambito teatrale e riveste un ruolo fondamentale poiché grazie ad essa gli utenti contestualizzeranno all'interno del loro vissuto l'esperienza vissuta nel laboratorio.

Ma non è solo lo psicodramma - pur costituendone l'origine - a costituire l'unica frontiera della ricerca pedagogico-terapeutica, altre discipline infatti nel corso del Novecento si distinguono per diversificati interventi nell'ambito sociale o in genere quello della cura. La Drammaterapia nasce dagli sforzi e dai contributi congiunti di varie personalità attive negli Stati Uniti e in Canada a metà del secolo scorso. Brian Way, Richard Courtney, Peter Slade, Roger Grainger, Robert Landy, sono alcuni dei ricercatori che hanno sviluppato il sistema drammaterapeutico, basato soprattutto su una condivisione e su una elaborazione di paradigmi psicologici e filosofici nel mondo delle relazioni umane attraverso il teatro. Nella drammaterapia è comune l'uso di storie, autobiografiche e testi preesistenti, per affrontare e risolvere alcuni nodi cruciali della vita e delle relazioni sociali, e anche in questo caso le fasi sono assimilabili al modello psicodrammatico: Fondazione (più strettamente legata ad una conoscenza iniziale che ad un vero *training* psicofisico); Creazione e Condivisione.

Il *Playback Theatre* nasce invece da una feconda collaborazione tra il suo fondatore, Jonatan Fox, e da Zerka Moreno, vedova ed erede del padre dello psicodramma. Lo scopo è riconferire alle persone la dignità che meritano in quanto testimonianze del nostro comune essere umani. Attraverso tecniche di attivazione della spontaneità, di improvvisazione, musica e partecipazione attiva del pubblico si creano degli eventi teatrali che portano ad una catarsi collettiva e alla conseguente rimozione di blocchi psicologici.

L'eredità pedagogica brechtiana viene invece tramandata oltreoceano, in Brasile, alla quella straordinaria esperienza di teatro sociale che costituisce il "Teatro dell'Oppresso" di Augusto Boal. Dopo le prime esperienze di Teatro-Forum (in cui gli spettatori partecipano attivamente proponendo modifiche e plasmando l'evento in divenire), Teatro Giornale (rielaborazione di notizie di cronaca) Teatro Invisibile (in cui gli attori recitano in mezzo al pubblico, provocato ad intervenire), Augusto Boal si trasferisce in Europa trasformando il metodo in un sistema psico-sociale mettendo in connessione le difficoltà psicologiche dei soggetti coinvolti con un più ampio spettro di oppressione sociale e culturale, giungendo infine a creare un dialogo con le istituzioni attraverso quello che egli ridenominò Teatro Legislativo. Il Teatro dell'Oppresso utilizza maschere, sia letterali che figurate, e le oppressioni politiche, sociali e psicologiche per infondere una maggiore consapevolezza nelle persone che partecipano, sempre attivamente, all'evento. L'esperienza folgorante di Boal, attualmente ancora attivo con iniziative formative in tutto il mondo, si avvicina maggiormente ad una carattere più culturale, evocando l' *agit prop* e le conquiste del teatro brechtiano, più che ad un ambito puramente terapeutico.

Sociologia e psicologia: la consapevolezza del corpo

Il teatro nella seconda metà del Novecento ha dovuto radicalmente rivedere le proprie posizioni. L'ambito teatrale si è andato costituendosi sempre più, come abbiamo visto, come una disciplina formativa per l'uomo e questo necessariamente l'avrebbe avvicinato agli studi in ambito psicologico-sociologico. E' dall'unione di teatro e terapia che nasce l'idea di Teatro Sociale.

Nella psicanalisi il corpo era sempre il grande assente. Fu a partire da questo accorgimento e dal contributo di un grande e controverso pensatore, che prese le mosse il pensiero della Bioenergetica. Wilhelm Reich (1897-1957), fu uno dei più promettenti allievi di Freud, tuttavia diversamente dal maestro già agli inizi iniziò a prestare attenzione non soltanto alle comunicazioni verbali del paziente, ma anche a quelle non verbali, cioè agli atteggiamenti ed alle espressioni del corpo. Reich si oppose sempre all'istinto di morte e, promosse un pensiero e una psicologia che potesse incanalare e gestire la libera espressione del piacere e della creatività nell'essere umano. Reich critica la tendenza sempre più diffusa nella psicoanalisi di considerare la libido come un'energia psichica. Il tema del corpo, unitamente al tema sessuale, fu al centro della sua ricerca, ed in questo campo fu un precursore sotto molti aspetti: nel 1928 istituì a Vienna i consultori sessuali, aperti al proletariato e tramite questa esperienza si rese conto di quanto esteso fosse il disagio sessuale, anche nelle classi sociali più povere. Tuttavia fu a causa di queste sue idee anticonformiste e rivoluzionarie che per tutta la vita subì una vera campagna di denigrazione e attacchi. Fu costretto a lasciare Vienna ed iniziò il suo peregrinare. Una svolta del suo pensiero si ebbe quando a seguito

di vari osservazioni scoprì l'esistenza di una energia vitale che scorre nel corpo, all'inizio pensò che si trattasse di energia bioelettrica, ma poi si rese conto di essersi imbattuto in un'altra forma di energia, sconosciuta alla scienza, ma conosciutissima in oriente. L'aveva chiamata energia orgonica, da cui orgonomia la scienza che la studia. Fu l'inizio di quello che fu poi definita la Bioenergetica, una scienza che studia le implicazioni energetiche del corpo a partire dai suoi movimenti nello spazio e alla sua liberazione creativa. Nel 1949 venne istituita la Fondazione Wilhelm Reich, che aveva lo scopo di promuovere gli studi sull'energia orgonica in tutte le sue manifestazioni.

E' Alexander Lowen, fondatore dell'Institute of Bioenergetic Analysis di New York e allievo dello stesso Reich, ad ereditare gli insegnamenti del maestro e a circoscrivere definitivamente le ricerche bioenergetiche alla terapia della liberazione del corpo compresso. Ciò che più ci interessa di queste proposte sono l'accento che pongono nei confronti del corpo e, cosa inedita, della sua relazione con lo spazio, spingendosi oltre fino a ricercare tra questi due elementi un principio di terapia capace di intervenire in quelle situazioni di disagio e di frustrazione psicosomatica. L'attenzione alla comunicazione non verbale dell'utente è ancor oggi la prima e imprescindibile regola del teatroterapia e dell'arteterapia.

Ma non è solo la psicologia a fornire un contributo per la ricerca del Teatro Sociale. La Sociologia ci permette di avvicinare il pensiero di due profondi conoscitori delle grandi problematiche che nel corso del Novecento hanno abbracciato gli ambiti sociali degli Ospedali e della Scuola: Patch Adams e Alain Touraine.

Il primo è ormai noto al grande pubblico tanto da portare ufficialmente ad istituire la figura del "Dottor Sorriso" in molti Ospedali esistenti. Adams ha dimostrato come l'influsso delle emozioni positive, di una risata o un semplice scambio affettivo, potessero non solo "riscaldare" gli asettici ambienti ospedalieri ma giungere a contribuire fortemente al processo di guarigione del paziente. La perdita delle visite a domicilio costituisce per Adams una grave detrazione ai danni dell'arte medica proprio perché l'ambiente ospedaliero non riesce a sopperire alle necessità relazionali-affettive del malato, egli denuncia l'approccio tecnologico, distaccato e talvolta disumano della medicina moderna. Propone quindi, e sperimenta personalmente, il ruolo di un nuovo terapeuta all'interno degli istituti: presentandosi ai pazienti, spesso bambini, attraverso maschere e piccole improvvisazioni egli cerca di portare le persone ad esternare le proprie emozioni, di guarire il loro mondo in ambienti affettuosi e divertenti. E se la miglior cura è lo humor lo strumento migliore è la *clownerie*. Il Clown-dottore investe ogni sua energia nel dimostrare, agli occhi dei malati ma anche dei familiari e dell'equipe medica, che la figura del paziente non può eticamente in nessun modo essere ridotta alla malattia, presentando un'altra visione. Egli trasfigura lo spazio della camera ospedaliera, gioca con i suoi elementi costitutivi, trasforma cioè lo spazio del dolore nello spazio del sogno, dell'immaginazione, della fantasia.

La Scuola è invece l'osservatorio privilegiato per ricerche del sociologo francese Alain Touraine. Il suo contributo alla materia è importante soprattutto per l'analisi che ne ha fatto del sistema

scolastico del Novecento, arrivando a concepire un sistema che ha definito la Scuola del Soggetto. Tale sistema si fonda su presupposti umanisti di uguaglianza e soprattutto di una nuova rideterminazione della dignità dello studente, rotte tutte le discriminazioni scolastiche, nell'ottica della valorizzazione delle sue risorse personali e specifiche di individuo. E' il Soggetto che forma lo Stato, non il contrario, insegna Tourain, la scuola deve innanzitutto formare e rinforzare la libertà degli individui in un'ottica di valori non più imperniati sulla cultura di appartenenza ma sulle diverse realtà storiche e culturali, sul riconoscimento dell'altro a partire dalle differenze, fino alla comunicazione interculturale. In una frase il suo pensiero si traduce nel passaggio dall'istruzione alla comunicazione. Il contributo di Touraine ha portato nel corso dell'ultimo Novecento al rifiorire di iniziative e laboratori teatrali in ambito scolastico, discipline ad oggi tenute in grande considerazione dalle istituzioni per la formazione umana.

Teatro Sociale in Italia

Il primo ad accorgersi della grande importanza che riveste il Teatro nella trasformazione del tessuto sociale di una comunità è Giorgio Strehler, grazie al connubio-scontro con il maggiore storico italiano, Mario Apollonio. Nel 1947 fondano a Milano il Piccolo Teatro. La nuova idea, nata durante la Ricostruzione nel dopoguerra fascista, è assunta in un rinnovato impegno civile e morale, quindi sociale. La nota centrale, dal manifesto del Piccolo Teatro, conteneva un'esplicita dichiarazione mirata ad una nuova ottica dello spettacolo non più a partire dal regista e dal direttore artistico, ma dal pubblico, intenso non come un aggregato casuale di spettatori ma come coro protagonista, in cui amplificare lo spettacolo stesso e in cui far confluire l'attività culturale, politica, sociale. Grazie all'esempio di Strehler e quello di altri operatori del settore il Teatro Sociale in Italia compie dei passi da gigante, tanto da divenire tra i più avanzati rispetto all'avanguardia europea, eguagliato soltanto dalla ricerca francese.

Il termine Teatro Sociale appare per la prima volta, unificando ogni branca di applicazione della disciplina ed i suoi innumerevoli nomi, da Claudio Bernardi durante il convegno *Emozioni.Riti teatrali in situazioni di margine*, nel 1995, una definizione di data recente quindi se teniamo presente lo sviluppo storico fin qui analizzato. Molti sono gli operatori che nel nostro Paese si sono avvicinati negli ultimi decenni attraverso i vari ambiti applicativi del Teatro Sociale, potremo citarne solo alcuni senza con questo voler escludere le esperienze di altri.

La cosiddetta Animazione Teatrale, nata negli anni sessanta, ha come esempio illuminante le proposte di Giuliano Scabia, poeta-animatore che ha cercato di fondere l' *agit prop* di memoria brechtiana con il modello del dramma didattico. Scabia organizza 'scorribande chiosose' in spazi aperti dense di simboli antropologici di allegorie con i quali sensibilizzare l'opinione pubblica e

nello specifico gli spettatori alle grandi oppressioni culturali dell'uomo. Nel '73 viene chiamato da Franco Basaglia – l'uomo che più di altri ha contribuito con il suo impegno all'abolizione del manicomio come istituzione preventiva e di cura delle malattie mentali – per una parata che dal manicomio di Trieste avrebbe invaso l'intera città e finire con una festa collettiva.

Un altro esempio di impegno dispiegato in molti anni di esperienza pratica e analisi teorica attorno all'argomento è costituito dal "Teatro degli Affetti" di Giulio Nava. Si tratta anche in questo caso di un sistema codificato, seppur versatile, grazie al quale intervenire con strumenti concreti in ambito sociale attraverso tecniche di teatro. L'attenzione è sempre sull'individuo, sulle sue peculiarità umane e dove la diversa situazione di disagio diviene un elemento generativo dell'evento, non un sintomo di esclusione e ostracismo. Il conduttore, nel metodo del Teatro degli Affetti, ha un intento fondamentale: portare il singolo e il gruppo alla più alta capacità relazionale, compositiva, espressiva e rappresentativa stimolando processi di autonomia dal conduttore medesimo. E', per definizione, un "anti-regista", non esprime cioè valutazioni e indicazioni estetiche e artistiche ma crea i presupposti affinché il gruppo sia in grado di condursi e di analizzarsi da se'. Egli deve sviluppare ipotesi di conduzione senza applicarle in forma rigida, ponendo sempre al centro del suo lavoro l'incontro creativo con il gruppo. Il percorso si declina in base al gruppo e al processo che si innesca, che può avere tempi, reazioni ed esiti diversi. Le tecniche utilizzate e utilizzabili spaziano negli ambiti teatrali più diversificati: narrazione, mimo, lavoro sul corpo e sulla coreografia, esplorazione della voce, ritmo e musicalità, utilizzo di maschere, di oggetti e materiali teatrali. Esercizi, narrazioni o giochi drammatici vengono così a configurarsi come "composizioni d'azioni" sempre variabili e modificabili e non come esercizi rigidi. Le "composizioni d'azioni" si sviluppano grazie alla tecnica di conduzione per "microindicazioni": tecnica fondamentale per rispettare l'identità e le caratteristiche del gruppo e condurlo a sviluppare i meccanismi dell'autonomia gruppale. Le indicazioni di lavoro sono dosate dal conduttore in base al livello di integrazione del gruppo e al processo laboratoriale, e sono frantumate in piccoli stimoli (microindicazioni) che si sviluppano in base alle risposte in azione dei partecipanti. Le singole stimolazioni date dal conduttore sono dunque passibili di modifiche e variazioni in base al contesto e al gruppo stesso, senza che si perdano le finalità del percorso e il metodo che lo guida. Si attiva in questo modo un dialogo creativo continuo tra le azioni proposte dal conduttore e le risposte del gruppo, senza soluzione di continuità. La grande esperienza di Nava abbraccia e riassume ogni branca del Teatro Sociale costituendo un nucleo omogeneo e solido che sta alla base di molte ricerche contemporanee italiane.

L'ambiente carcerario è invece il panorama d'azione delle ricerche di Armando Punzo (relativo al carcere di Volterra) e della Associazione e.s.t.i.a, attiva nella Seconda Casa di Reclusione di Milano. Il carcere è un luogo privilegiato ove operare, in esso le componenti legate alla colpa, all'espiazione, alla soppressione relazionale e comunicativa, all'emarginazione sociale, alla solitudine, alle diversità razziali acquistano una rilevanza e una intensità fortissime. Lo spazio carcerario, sovraffollato, è luogo di scontri e di tesissime relazioni sia tra i detenuti che convivono in un luogo

che dovrebbe favorire la loro conversione, sia tra le guardie carcerarie che dispongono della loro professione per il mantenimento dell'ordine e delle regole istituzionali. "La compressione delle dinamiche relazionali e conflittuali porta spesso alla loro deflagrazione non appena la detenzione si conclude o si apre a percorsi alternativi. Il mandato costituzionale dell'Istituzione carceraria si propone il reintegro del reo nel contesto sociale. Questo avviene compiutamente solo quando il detenuto, nell'ambito del suo percorso di detenzione, ha modo di confrontarsi con un fuori altro rispetto a quello conosciuto e che è spesso il principale responsabile della carcerazione. Il percorso si completa se il detenuto ha modo di sperimentare un'uscita sul territorio in ambiti protetti e che siano in grado di accogliere le necessità e di apprezzarne le competenze. Occorre però formare un profilo dalla doppia competenza socio-dinamica e professionale"²

L'associazione e.s.t.i.a, e la sua responsabile la dott.ssa Michelina Capato Sartore, è da oltre dieci anni attiva nell'ambito della Seconda Casa di Reclusione di Milano (carcere di Bollate) con il progetto "Teatro Dentro", una prospettiva di intervento attraverso strumenti teatrali finalizzata al reinserimento professionale, sociale, culturale dei detenuti.

L'esempio italiano più noto è costituito dalla Compagnia della Fortezza di Volterra, diretta da Armando Punzo, che oltre all'intento di prevenzione dei disagi che l'ambiente carcerario crea nei detenuti ha come fine ultimo la creazione di una compagnia Teatrale stabile e itinerante, nata a partire da attori detenuti e da professionisti del settore.

Per ciò che concerne invece le "abilità dei disabili" sopra tutti è l'esempio di Pippo Delbono e di Bobò, sordomuto, divenuto l'attore principale delle iniziative itineranti del Teatro della Compagnia Barboni, diretta dallo stesso Delbono. Quella di Delbono è uno dei primissimi esempi di compagnie, oggi diffusissime, composte esclusivamente da attori non professionisti con disabilità motorie e/o psichiche anche gravi che rifiutano ad un aspetto di pietismo e commiserazione rivendicando con un ruolo attivo ed estetico del loro agire teatrale. "Non sono mai icone della loro condizione, figure della sofferenza, segni di un disegno elaborato altrove. Sono in scena per quello che fanno, per le loro azioni, le loro parole. [...] Il teatro per loro potrebbe essere un'occasione di socializzazione e terapia, come accade in molte esperienze. Ma in scena comunicano invece la pienezza, la completezza della loro esistenza. Una bellezza che assume in sé il mistero della diversità, e la trascende"³

Gli esempi potrebbero continuare all'infinito, elenco in seguito alcuni altri nomi che ritengo attori di valide esperienze di Teatro Sociale indicando i relativi ambiti di applicazione:

Gianfranco Pedulla (Teatro Popolare d'arte nel carcere di Arezzo), Associazione Oltre l'immagine di Antonella Baldo Capilvenere (Musical nelle carceri, attiva nelle Case di Reclusione di S.Vittore e Opera), Mattia Sebastiano Giorgetti e la Fondazione Carlo Terron (teatro con anziani e balbuzienti), Federazione Italiana Teatroterapia (ricerca e sviluppo eventi teatroterapeutici), Associazione Politeama (ricerca e sviluppo eventi teatroterapeutici), Associazione l'Approdo (teatro

² Progetto "Teatro Dentro", associazione culturale e cooperativa sociale E.s.t.i.a.

³ Pippo Delbono, cit in: Claudio Bernardi, *Teatro Sociale*, ed Carocci, 2004

con il gruppo alcolisti di Rivolta d'Adda), Teatro Kismet Opera di Bari (teatro con disabili), Associazione A.T.I.R Milano (esperienze di teatro con disabili).

Capitolo 2
Intervento: Teatro Dentro
Associazione Culturale E.s.t.i.a

“L’associazione culturale e.s.t.i.a, svolge da anni interventi formativi e performativi in contesti sociali tra i più diversi, dallo scorso anno è diventata cooperativa sociale e.s.t.i.a. Ha operato per anni in ambiti detentivi, psichiatrici, centri giovani, periferie, etc. con la finalità di ricomporre le comunità sociali attraverso azioni culturali mirate e connesse ai bisogni trasformativi del contesto. L’ambito teatrale si è rivelato ad oggi un ponte che, facendo cultura, facilita la sinergia fra le risorse e il bisogno. Il gruppo di lavoro ha progettato e coordinato azioni formative e culturali legate al mondo dello spettacolo come corsi FSE per tecnici teatrali (Società Umanitaria) e per corsi nelle dinamiche di teatro handicap (C.R.T.).

Ha organizzato rassegne ed eventi. Negli ultimi 10 anni ha indirizzato le attività al fine di sostenere percorsi di inclusione sociale attraverso progettualità culturali che sensibilizzato il contesto di riferimento, creino le premesse socio-culturali atte all’integrazione sociale.

Il progetto e.s.t.i.a. è nato innanzitutto come il consolidamento di un luogo e di un modo per la ricerca del teatro e della danza. Un progetto che, affiancato dalla pedagogia del teatro-danza, della recitazione, dell’uso della voce e costantemente alla ricerca di nuovi linguaggi e proposte poetiche, ha permesso ad e.s.t.i.a. di diventare un contenitore nel quale lasciar germogliare nuovi linguaggi con la cura e il rispetto del tempo necessario, diventando un vivaio per produzioni gestite in piena autonomia e con il possibile confronto con altri elementi del gruppo. Altro scopo dell’associazione/cooperativa e.s.t.i.a. è quello di invitare professionisti provenienti da diversi ambiti del teatro anche se riconducibili ad un’ampia ricerca sul rapporto corpo/linguaggio, gesto/testo, al fine di proseguire, grazie al confronto e allo scambio, nell’approfondimento e nella crescita personale e collettiva. Il progetto e.s.t.i.a, per sua stessa natura, si rivolge a tutte quelle persone che in qualunque punto del loro percorso di vita sentono emergere quel bisogno di “conoscersi” che ha per noi il senso di “avere sapore di se stessi”.

Tale presupposto etico non poteva trovare luogo più appropriato per svolgere la sua funzione di un carcere, dove questo bisogno diventa un dovere reciproco fra chi chiude e chi si fa rinchiodere. Dal 1992 ad oggi la collaborazione con Enrique Pardo (Pantheatre, Centre Culturel Roy Hart e Dominique Dupuy) ha determinato una linea di ricerca poetica aperta e chiaramente determinata. L’ambito carcerario si è rivelato un luogo naturale nel quale far confluire differenti piani di ricerca; i laboratori permanenti di attività teatrali hanno negli anni permesso un’articolata declinazione delle metodologie d’intervento. ”⁴

⁴ Tratto dal Progetto ‘TeatroDentro’, 2005

Intervista a Michelina Capato Sartore

La cosa splendida di Michelina è che ha cominciato subito a parlare, prima che io le facessi una qualsiasi domanda. Riporto integralmente l'intervento.

MCS: Quando uno parla di teatro ha in mente un tipo ben preciso di teatro. Rispetto a certe poetiche e a certi modi di lavorare la funzione sociale del teatro è per me cosa implicita. Non esiste una dimensione teatrale che non implichi in certo qual modo delle scelte di tipo sociale, come poi questo tu lo espliciti o lo realizzi dipende da quanta aderenza la tua poetica ha con la tua pratica. Quindi se ti stai chiedendo da un punto di vista poetico di lavorare su certe tematiche e scegli, come abbiamo scelto noi, di andare nei luoghi dove queste tematiche vivono, è chiaro che l'approccio che tu hai con le persone che attraversano delle problematiche o comunque che vivono un'esperienza altra rispetto alla "normalità", è il materiale, lo scopo, il fine, il mezzo dell'azione che tu stai facendo.

Il problema sempre legato al teatro sociale è se la precedenza vada al benessere del gruppo o all'oggetto artistico. Personalmente credo che le due cose coincidano. Se tu deroghi dal progetto artistico semplicemente alla lunga ti trovi delle progettualità artistiche di non buona qualità, ma soprattutto dopo un po' verrai mangiato dalla dinamica del gruppo perché diventa un gruppo di autocoscienza. Se dall'altra parte tu deroghi dall'elaborazione del processo del gruppo perché l'oggetto artistico è l'unica cosa significativa il rischio è di avere un oggetto vuoto oltre al fatto che eticamente non è corretto nel rapporto con la persona. Tra l'altro è, rispetto alla dimensione del sociale, esattamente l'oggetto del lavoro: cioè come una persona nella sua differenza, qualunque essa sia, può in qualche modo iniziare a rapportarsi ad un elemento oggettivo, che qui è lo specifico del teatro ma potrebbe anche essere altro, ed in qualche modo trova il suo modo di rapportarsi all'oggetto specifico in base alle sue disponibilità, alle sue abilità. Mentre l'esperienza dei luoghi di detenzione, come quelli della psichiatria, è il fatto che "giacché tu sei diverso in un certo modo non arrivi a conseguire l'esperienza", e ti autoprecludi o ti viene preclusa, non ti viene richiesta, (possono essere tante le opposizioni mentali che impediscono), il teatro dice invece che "qualunque sia l'ostacolo, l'ostacolo è l'oggetto del lavoro", e quindi dall'ostacolo troverai qualcosa che permetterà la riuscita dell'intervento. Se lavorassimo in teatro con attori professionisti di alta qualità, registicamente quello che farai è porre all'attore un ostacolo perché lavorare con l'ostacolo è ciò che permette di entrare un'energia extra-ordinaria. Dal momento in cui tu lavori con persone che hanno gli ostacoli, e che li hanno impliciti, il processo teatrale chiede alla persona di esplicitare l'ostacolo che lavora e che lo lavora. Il focus è lì, quindi la libertà del teatro fa sì che nel rispetto del disegno di un'opera tu puoi comunque lavorare su un carattere di un attore, su un personaggio in molte direzioni e in qualche modo riesci a cogliere qual'è il parallelismo o la metafora tra l'esperienza del personaggio e l'esperienza della persona attore; e puoi chiedere alla persona attore di lavorare qualcosa che riguarda tanto sé personalmente quanto l'altro da sé che è il personaggio.

La ricaduta sarà diversa: il momento espressivo è regalato al personaggio ma l'esperienza elaborativa di quel processo è la ricchezza che l'attore si porta a casa. Allora è lavorare tenendo presente che le due cose, come dicevamo prima, siano in una dialettica coincidente, e conflittuale perché coincidente. Questo è per me l'elemento più importante di tutti: altro non fai che lavorare sul conflitto esplicitandolo, declinandolo, articolandolo, e il conflitto è alla base di ogni azione sociale. Non esiste opera teatrale dove non c'è un conflitto: ad es in Giulietta e Romeo, loro due si amano ma la realtà glielo impedisce fino alla morte. Ed è il conflitto che permette anche l'esplicitazione delle psicologie.

AM: Dove e Come è nato il progetto TeatroDentro?

MCS: E' nato in varie fasi, è stata un'elaborazione lenta. All'inizio lavoravo con i tossicodipendenti a san Vittore e quindi si portava avanti il principio della cura, del teatro come un modo implicito della terapia, e dall'altra parte una piccola istanza di tipo artistico perché le condizioni non permettevano di spingersi oltre. Lavoravamo in una cella. Dal 93 fino al 2000 ho lavorato in una condizione parziale, dal 96-97 ci è stato affidato un corridoio con conseguenti disturbi da parte degli agenti, i telefoni, le urla. Nel 2000 ci siamo trasferiti a Bollate dove si è riusciti a trovare uno spazio adeguato (che è attualmente il teatro della compagnia) e da lì è nata l'idea di Teatro Dentro, uno spazio aperto a tutto dove le persone lavorino, facciano parte del personale come operatori culturali, riciclandosi perciò che serve (atti performativi, spettacoli teatrali, scenografie): quella che poi è la prassi di chi inizia a lavorare, fare un po' di questo e un po' di quello, imparando costruirsi un lavoro. Gli obiettivi erano arrivare ad avere un'unità produttiva teatrale, che adesso abbiamo, avere una programmazione teatrale che con fatica si riesce a portare avanti e, costituito tutto questo, il passaggio successivo è stato declinare ed esplicitare il percorso fatto verso un progetto di ricerca della Comunità Europea: l'uso del teatro in carcere come modo non formale nell'educazione.

AM: Vi siete avvalsi della collaborazione di uno psicologo o educatore, e se sì quanto è stato importante il suo apporto?

MCS: I rapporti con psicologi istituzionali sono sempre un po' complessi. Noi abbiamo ad un certo punto deciso di prendere psicologi non istituzionali che lavorano con noi e col gruppo e che quindi condividono la nostra logica. Perché la logica dello psicologo in carcere è una dimensione di ruolo: il detenuto vede lo psicologo perché lo psicologo stenderà una relazione che serve per valutare i termini di un eventuale rilascio, per la libertà. Altra cosa è ciò che facciamo noi, per quello possiamo dare una mano ma non quello lo scopo, noi lavoriamo insieme per costruire qualcosa. Qualunque cosa questa sia, anche il fatto che continuerai a delinquere; perché non c'è moralismo. Io voglio che sia fatta una scelta, voglio vederti scegliere di delinquere, e dato che non credo che

una persona arriverà veramente a scegliere di delinquere si tratta di capire quand'è che non scegliendo scivoli. Perciò più elabora e più l'utente è consapevole e più si sposta l'oggetto d'interesse. Sono tanti i motivi che ti fanno rifiutare l'alternativa, perché non vuoi, perché ti è comodo, però allora guardiamoli insieme. Tu mi puoi convincere che è giusto per te rubare, lo fai per scelta, io non mi pongo problemi di tipo morale né colludo con l'istituzione quando decide una punizione per la tua colpa a meno che non si vogliano altri metodi per modificare la pena, allora in questo c'è un accompagnamento rispetto proprio alle scelte di vita.

AM: La scelta iniziale degli utenti come è nata? Per loro spontanea volontà o avete dovuto cercare di coinvolgerli?

MCS: La prima esperienza a S. Vittore, lavorando con l'Asl, erano gli psicologi che si occupavano della selezione. A Bollate la logica nostra come gruppo è emettere un bando in cui è scritto dell'attività teatrale con queste determinate caratteristiche, questi tempi, etc..

AM: A monte dell'avvio del progetto vi sarete fissati degli obiettivi (educativi, pedagogici, sociali, etc..) vorrei chiederti quali erano nello specifico.

MCS: Noi consideriamo una persona incontrata là dentro che in qualche modo ritiene che gli strumenti che noi portiamo dentro possano essere utili per riorientare la sua vita possa arrivare a scegliere in questa direzione, a dire scelgo di fare questo. Poi ci sono casi in cui in questa situazione si sviluppano dei legami tali, legami anche progettuali, in cui persone rimangono legate alle attività della cooperativa una volta usciti o continuano a fare teatro con noi perché si è costruito un certo tipo di percorso. Altri casi in cui una persona esce e la aiutiamo a trovare un altro lavoro.

La nostra attività è dentro e fuori il carcere. Abbiamo una sede esterna ma non tutti vengono inseriti nella struttura, ci sono persone per cui è evidente che hanno bisogno di lavorare altrove, hanno bisogno di un altro interlocutore. In certi casi abbiamo visto che le persone hanno bisogno di fare altre esperienze e solo dopo un paio di anni ritornano a lavorare con noi.

AM: Parliamo del progetto nel carcere. Sarei curioso di conoscere in breve come si svolge una sessione tipo: quale è il primo approccio, su cosa state lavorando, quali sono le relazioni instaurate.

MCS: [Vedi modulo "impostazione: costruzione del modello"⁵] Dunque, consideriamo un gruppo nuovo. Questo ha semplicemente fatto una domanda in numero massimo intorno alle 30 persone per il laboratorio di base. Noi non facciamo selezione, per scelta, nel senso che sappiamo che la selezione è un atto naturale che la persona mette in atto o non mette in atto: non è detto che per tutte le persone fare teatrodanza sia utile, può non corrispondere al suo bisogno in quel momento,

⁵ vedi cap. Documentazione

può non essere il linguaggio giusto, devi lasciare alla persona la libertà di sentire cosa è meglio per lui. Gli si dà un mese di tempo e dopo un mese ne riparlamo. Se è adatto, bene, proseguiamo, se invece non fa per te allora nessun problema ma lasci il posto libero per qualcun altro. Normalmente la difficoltà che c'è in carcere ma anche fuori è che l'immaginario del teatro è molto stereotipato. Invece far capire che si fa teatrodanza e che per quattro mesi non ti chiederò altro che rotolarti per terra e tirar fuori energia e che poi quando sarai consapevole insisterò per fare un lavoro emotivo su dei processi che andremo a decidere insieme; cioè, non è facile all'inizio. La prima parte del lavoro è quella relativa al corpo in movimento anche perché la detenzione tende a sopprimerlo, quindi rimetterlo in processo fisico, energetico, emotivo, e cercare di fare in modo che la persona sia abbastanza unita perché spesso si scinde. Non è molto quello che rimane della persona in carcere. Tuttavia la detenzione è anche un tempo e uno spazio in cui hai più calma per guardare i tuoi pezzi e cercare di rimetterli assieme, poi è chiaro che la reazione accadrà solo con l'uscita, quindi è di stimolazione sul piano emotivo, del movimento, dell'immaginazione creativa, e sono tutti interventi che richiedono un tempo. Diciamo che le persone con le quali lavoro attualmente sono persone che lavorano con me teatralmente con una media di almeno 3 volte alla settimana e sotto spettacolo tutti i giorni, da 4 anni. Sto cercando di costruire per loro una realtà professionale, minima, semplice.

AM: E sono esterni...

MCS: No uno è ancora dentro, esce appunto per fare teatro.

AM: Quali problematiche avete riscontrato in generale dentro? e nello specifico: ti ricordi un episodio in cui queste problematiche o difficoltà sono diventate particolarmente intense?

MCS: Lo sono sempre, perché la realtà teatrale è quanto di più antinomico esista rispetto al carcere. E' una provocazione per sua natura, senza volere che lo sia quindi il confine della comprensione, della costituzione è molto labile: basta un attimo perché l'istituzione non capisca ciò che si sta facendo. E' reciproco, ci sono degli elementi che l'istituzione deve necessariamente sorvegliare e gestire quello che invece teatralmente si vuol far vivere. Uno vuol tenere fermo e l'altro vuol mettere in movimento.

AM: Mentre rispetto ai detenuti?

MCS: I detenuti sono un altro problema. Con l'istituzione è un rapporto di ricontrattazione continua delle libertà costituite, con le persone detenute è il lavoro contrario: da una parte tu lavori per la libertà della persona, poiché la persona detenuta è una persona che in qualche modo non è riuscito a costruirsi una propria libertà, dall'altra è un lavoro sul piano normativo. Il concetto di

libertà è però una cosa precisa: è piena responsabilità delle proprie scelte d'azione, non è una "libertà" nel senso di "fare ciò che si vuole". In questo aspetto sono molto adolescenti, e il rapporto sul piano normativo si basa sull'esistenza di rapporti di scambio e non d'uso, si stabiliscono insieme una serie di norme perché quelle sono produttive rispetto alla progettualità che condividi, norme che si possono ricontrattare ma non rompere. Il paradosso è che il teatro è qualcosa di altamente formalizzato quindi loro acquisiscono una precisa disciplina teatrale che se potessero portare nella loro quotidianità molti problemi verrebbero risolti. Però il teatro ti invita a farlo perché mi piace, il passaggio difficile è come avere la stessa disciplina nel fare ciò che non mi piace, ma che devo fare comunque. In questo sono molto critici i detenuti.

AM: Ora parliamo invece dei riscontri positivi, prima in generale, che avete rilevato nel corso del intervento. Quali sono le risorse positive della persona detenuta.

MCS: La persona detenuta ha una cosa meravigliosa che il teatro esterno non ha: la necessità di comunicare. A me piace fare teatro in carcere perché lì percepisci una vera necessità di esprimere, di condividere, di essere riconosciuti, cosa che nel teatro esterno è diventata ormai "operazione culturale", in cui entri in codici fortemente formalizzati e un po' vuoti. Quello che è bello dell'esperienza in carcere è quando penso, in questi 13 anni, quanto io sia cambiata, quanto il processo abbia modificato anche me, e se non avesse modificato me non potrebbe modificare l'altro. I processi di cambiamento sono processi duali, gruppali, certo poi uno li elabora da solo ma il momento in cui però vengono messi in azione è sempre all'interno di un contesto relazionale, che ti deve rinforzare nel tuo impegno. E' un po' quello che capita nei processi evolutivi infantili: un complimento giunge a rafforzare le tue convinzioni, riesce a donarti nuova linfa vitale per continuare, viceversa l'indifferenza o un rifiuto tende a bloccare questo tuo slancio. L'elemento della necessità è veramente centrale. Poi è un impegno enorme perché continuamente devi "sfogliare il carciofo" e togliere tutto ciò che sta sopra, che sta prima, che è implicito.

AM: I detenuti sono persone dense di esperienze di vita e di storie, immagino che tutto questo emergesse durante la sessione. Quali vantaggi ha perciò, la tecnica teatrale rispetto ad altre modalità d'intervento?

MCS: E' la cosa più simile alla vita. Se nelle altre arti, la musica la pittura, tu hai la mediazione di un oggetto, nel teatro lo strumento e l'attore coincidono, e l'oggetto rappresentato è comunque l'azione esperienziale, diretta. Forse il motivo per cui ci piace il teatro è che il teatro è presenza viva, mentre noi nella vita in qualche modo non siamo mai così presenti. Andiamo verso qualcosa o da qualcosa, siamo sempre in uno scorrimento temporale dove cogliere il presente è sempre difficile, mentre quando si è in scena si è presenti perché il tuo compito in quel momento è essere quel presente lì. Forse è l'unica vera occasione di essere presenti. E chiaramente nel rapporto con

persone detenute che si stanno risperimentando, che tirano fuori parti nuove, che elaborano vecchie parti, è chiaro che è lo strumento più diretto, dove però la mediazione del “come se”, della metafora, permette una libertà che non avresti se fosse coincidente. Ti raccontano più cose vere quando fanno teatro che non in terapia, perché sentono uno spazio di libertà rappresentativa. Poi noi lavoriamo in un modo per cui in un processo teatrale quella persona mi rimanda ad un vissuto, ad un contenuto personale io verifico dalla psicologa se questo inizia a scorrere anche da lei, se quello che scorre da lei inizia a prendere spazio in una azione teatrale.

AM: Gli spettacoli che avete portato avanti erano creati a partire da queste storie interne del gruppo o vi siete rivolti a testi esterni? E sui quali testi è caduta la scelta e perché?

MCS: Tutte e due le cose. Ogni volta è una cosa diversa, dipende fondamentalmente dall'identità del gruppo, da quali sono le istanze del momento, dalle necessità. A me non piace fare del teatro in carcere che parla di carcere, non mi piace questa autoreferenzialità perché il carcere può rappresentare solo uno dei luoghi della realtà e quindi da quel luogo tu cerchi di interpretare una realtà. Ogni compagnia esprime un diverso punto di vista sociale. Quella del carcere ne esprime uno più particolare, però fin dall'inizio si deve essere capaci ad andare oltre l'autoreferenzialità e a parlare del mondo e della vita. Io sono sempre stata molto attenta a non invitare le persone detenute a raccontarsi teatralmente, è una cosa che proprio non mi piace perché è molto facile chiedere a delle persone che si sentono emarginate, incomprese, di venir fuori: ne emerge un lato di loro che è quello con “l'abito della domenica” perché quello è il loro bisogno di compensazione, di accettazione sociale. Perciò questo o appartiene ad un processo più ampio, che porta a qualcos'altro, altrimenti in sé non trovo che sia interessante. Quindi in alcuni casi abbiamo fatto testi in una dimensione politica, anche se mai schierata né riguardante la politica ufficiale; faccio teatro politico perché racconto cose sociali e dove l'elemento di scelta politica di base è la coscienza. Solo nell'ultimo spettacolo, questo del “Governo della Sabbia” (in cui si parla della condizione degli extracomunitari sul territorio e delle loro possibilità future), abbiamo trattato temi attuali, che poi è il tema della globalizzazione, di come i paesi occidentali abbiano iniziato a capire che gli ultimi due beni sui quali fondare il mercato siano l' “acqua” e i “corpi”. Il nuovo mercato sono i corpi, e questa è una cosa che in carcere vedi moltissimo perché quasi tutti hanno i corpi a pezzi (incidenti di macchina, conflitti a fuoco), vedi dei corpi mal messi. Veramente il corpo, con i traffici di organi, con il traffico sessuale, diventa oggetto di mercato.

Questi sono i contenuti che io ho apportato, è il mio contributo di senso, mentre loro sono partiti da ciò che accade nella realtà del gruppo in cui una persona lavora per 4-5 anni e nel momento della dimissione dal carcere la perdiamo. Non possiamo fare niente. Una persona può lavorare con noi finché è detenuta, o in misura alternativa, poi un volta scontata la pena non ha più un permesso di soggiorno per motivi di giustizia e viene espulsa. Con la nuova legge, la Bossi-Fini, si viene espulsi.

AM: Cioè paradossalmente si è tutelati finché si è detenuti e una volta fuori si viene rimpatriati?...

MCS: Sì, anche se poi in effetti questo ritornare a casa non si verifica, perché non si ha una certezza dell'identità quindi si finisce di nuovo in Corelli (che è un Centro di Permanenza Temporanea)

AM: Ma il vostro progetto di collocamento degli ex detenuti non agevola poi questo?

MCS: Non riusciamo. Anni fa era così, ne abbiamo sistemati una marea. Fino al 2002. Fino a che non è uscita la Bossi-Fini. La legge dice che se una persona che ha compiuto alcuni tipi di reato (legge droga o reati alla persona) e comunque per qualunque reato abbia compiuto la cui pena è superiore ai 3 anni la persona perde il diritto di rinnovare il permesso di soggiorno, qualora lo avesse avuto, e viene automaticamente espulsa proprio perché non regolare. Ad esempio se è arrivata, non ha chiesto il permesso di soggiorno ed è finita in carcere senza averlo, è entrata clandestinamente quindi è irregolare. Una volta invece anche se clandestina, noi li seguivamo con un corso di formazione e li traghettavamo dalla fine dell'affidamento fuori a lavorare fino alla regolarizzazione. Ora non esistono più le sanatorie, quindi se entri senza permesso di soggiorno sei clandestino. In più ora è uscito pure l'articolo 14 per il quale se vieni fermato per strada e non hai il permesso di soggiorno e non sei entrato con un visto per motivi di turismo (un mese, due mesi) finisci in galera. Ti fanno un processo per direttissima e puoi prendere dai 5 agli 8 mesi per clandestinità e con il reato di clandestinità sei automaticamente espulso.

Il problema è che ci troveremo con persone che non verranno mai veramente espulse mai veramente incluse: nel senso che usciranno dal carcere e, non essendoci la certezza dell'identità, verranno portate in Corelli, qui ci rimarranno 2 mesi dopo di che dovranno essere rilasciate con un foglio di via che dice che o entro 5 giorni te ne vai oppure diventi clandestino. Dopo un po' di tempo verranno fermate, si riprenderanno un'altra condanna per clandestinità, e rifiniranno in carcere, e uscendo dal carcere torneranno in Corelli, etc..

AM: E come è stata la risposta del pubblico o delle autorità di fronte a questo vostro impegno sociale?

MCS: reagisce bene, ma è una cosa complessa. Ci sono molte persone che vorrebbero lavorare in galera ma come sempre qui il problema è la motivazione dell'operatore. E' molto difficile che una persona entri con chiarezza dei suoi motivi. Io so benissimo qual'è la mia motivazione per cui mi interessa lavorare in carcere. Se una persona comincia a farti un discorso ideologico-socio-politico e per quante volte dice "io", già capisci se è idonea o meno.

AM: Parliamo ora della tecnica correlata inevitabilmente alla tua esperienza. Potresti descrivere nello specifico quali tecniche avete utilizzato per creare il rapporto Conduttore/attore?

MCS: Io normalmente lavoro su Stanislavskij per quanto riguarda l'attore, lavoro sulle dinamiche di teatrodanza per tutta la dimensione di liberare gli agiti fisici, come poetica di riferimento direi Artaud il quale è la pietra miliare di tutto ciò che significa teatro. Brecht è già un'altra cosa perché ti chiede lo scarto tra l'attore e il personaggio, non è così utile in quest'area. Resta come opera, il Brecht drammaturgo è il massimo, ma dal punto di vista di tecnica nella relazione non è adatto completamente. E oltre tutto questo c'è la tecnica rispetto ai processi energetici, psicologici, emotivi, che fa riferimento a Reich e Lowen, quindi bioenergetica. Questi sono un po' i presupposti teorici per il resto a volte mi invento di tutto, perché il punto è come fai ad entrare in contatto con l'altro per come l'altro ha bisogno in quel momento di sentire un'empatia.

Ad esempio: ho di fronte l'esperienza di uno nato a Quarto Oggiaro, con la sorella che è stata violentata, padre ubriaco, e tale esperienza non può essere mia, non mi appartiene perché non ho esperienza diretta. Quindi io posso essere in contatto, posso empaticamente, ma il senso di quello che è rimane separato.

Quando si lavora con persone detenute come in psichiatria bisogna essere assolutamente corretti perché si ha un grosso potere in quel momento. Non perché tu ne abbia veramente ma perché sono loro a non averne. Quindi loro proiettano in te delle potenzialità non reali, "tu puoi", ma puoi nei limiti della tua quotidianità. Quindi se a te come operatore fa gola il potere, beh, è facile caderci dentro. Tenerci "puliti" non è cosa facile.

AM: Ho visto che avete promosso un Festival di Teatrocarcere, in cosa consiste e per quale motivo è socialmente e culturalmente rilevante?

MCS: E' rilevante perché dal punto di vista di chi fa teatro in carcere è la possibilità di uscire da una dimensione nel quale il teatro è stato relegato per anni; che poi è la dimensione del saggio, la dimensione ludico-ricreativa, mentre il teatrocarcere può assolvere dignitosamente a funzioni quali sostenere e stimolare processi di cambiamento. Questa è una funzione che al teatrocarcere deve essere riconosciuta come è vero che chi fa teatrocarcere deve essere in grado di spiegarla, declinarla, quindi anche dividerne il senso con l'istituzione, perché ribadisco: partiamo da una posizione antinomica. Dall'altra parte c'è invece una legittimità comunque estetica, legata alla realizzazione di uno spettacolo, a prescindere che sia legato al carcere o meno. Infatti a noi fa piacere quando le persone vengono ad uno spettacolo e si dicono stupite di avere trovato attori prima ancora che detenuti. Questo momento è per me l'obiettivo.

AM: Il vostro impegno, come abbiamo visto, non si limita ad intervenire all'interno dell'istituto penitenziario, ma un grande lavoro è relativo all'inserimento professionale una volta usciti dal

carcere. Che problematiche sociali/professionali avete riscontrato nei riguardi degli ex detenuti e perché è così importante seguirne il collocamento?

MCS: Perché molto spesso c'è poca esperienza nel campo. Già c'è un senso di inadeguatezza che la persona una volta uscita dal carcere percepisce ed il rischio nella fase di reinserimento è che non ci sia ancora un pensiero oggettivo quindi che le dinamiche lavorative, che possono essere buone o non buone come in un qualunque contesto, rischiano di procurare una serie di reattività emotive date appunto dalla difficoltà di discernere ad esempio che il datore di lavoro non è la tua mamma o dall'altra parte vedere uno sfruttamento da parte dei superiori – un po' è vero ma un po' è anche normale. Si tratta di capire come tu appunto gestisci gli elementi conflittuali con la realtà. Molto spesso ci sono persone che non riescono ad entrare nella gestione del conflitto e tengono, tengono fin che possono e poi esplodono distruggendo tutto ciò che hanno costruito. L'accompagnamento è appunto questo tentativo di gradualizzare e poter pian piano sentire che sono in grado di poter gestire questi eventi, però all'inizio essere soli di fronte alla complessità è dura per tutti. Ci sono persone che hanno bisogno di essere seguite per almeno due anni, altre per quattro, altre che dopo sei mesi vanno, dipende, ogni percorso diverso.

AM: Quale è stato il vostro rapporto con altre associazioni che realizzano interventi simili o nello stesso ambito? Avete riscontrato cioè una collaborazione/dialogo tra le varie istituzioni preposte a questo tipo di intervento?

MCS: La disponibilità a collaborare c'è sempre. E' che oggettivamente riuscire a farlo è difficile perché tutte queste realtà sono in effetti molto complesse, quindi già ti muovi in un contesto complesso all'interno della tua struttura e devi fare veramente uno sforzo notevole per trovare un'energia anche per condividere delle cose con altre. O nasce una progettualità condivisa in cui le competenze di ognuno sono precise però questo implica anche, ed è lì il problema, il fatto che come gruppo di lavoro si condiva gli stessi principi e questo non è sempre così facile. Ad esempio c'è una cooperativa in carcere che per un anno ha fatto lavorare delle persone senza dare loro un compenso, perché non aveva una struttura adatta, questa seppur sia una cosa comprensibile però è possibile benissimo fare a fine anno una donazione; è nella legittimità di qualunque statuto. Ci siamo ritrovati noi di un'altra cooperativa ad occuparcene perché in qualche modo nella loro complessità non ne erano in grado. Anch'io appartengo a questa rete di istituzioni e facendone parte ne percepisco la complessità, ci sono modi di avvicinarsi al problema molto diversi.

I cambiamenti avvengono perché c'è una modificazione che ha una qualche forma di reciprocità. Mi ricordo ad esempio un colloquio con una persona istituzionale che mi diceva: "Se tu dici a quella persona che non deve più bere, lei non deve più bere." E lì ti rendi conto della mancanza di strumenti di alcuni operatori che non sanno di che cosa stiamo parlando in termini esperienziali. Loro pensano da un punto di vista formale, istituzionale, che in qualche modo dire all'altro cosa

l'altro deve fare sia la soluzione perché l'altro deve solamente farlo. Questo procura che in carcere i detenuti sembrano aderire alla logica istituzionale ma è solo per sopravvivere lì dentro; poi quando usciranno faranno altro.

Ad un certo punto vorrei che tu, come detenuto, iniziassi invece a problematizzare, perché il processo è tuo ed io posso solo accompagnarti nel tuo percorso ma il percorso rimane tuo.

AM: Cenni biografici di Michelina Capato. La tua formazione di regista e attrice.

MCS: Ho cominciato a lavorare insegnando nuoto ai disabili e questo ha cominciato a determinare un certo tipo di sensibilità. Ho incontrato il teatro che avevo sedici anni e ho capito che era la mia strada e a diciassette/diciotto ho iniziato a tenere i primi laboratori nelle periferie genovesi. Lavoravo per le scuole medie, quindi con quell'età di passaggio di grande complessità e parallelamente facevo l'attrice. Questo fino ai miei vent'anni, poi mi sono trasferita a Milano e qui dopo aver lavorato un paio d'anni come attrice ho realizzato che non avevo una vera necessità d'attrice, non era la mia patologia, più che altro mi piace raccontare delle storie e metterle in forma. Però chiaramente a ventun anni non pensavo di fare il regista; il fatto è che mi piaceva molto insegnare teatro e allora lì ho cominciato a studiare davvero. Parallelamente studiavo danza contemporanea e mi sono accorta che il teatrodanza era ciò verso cui stavo andando. Così ho avvicinato la scuola francese e ho iniziato a fare le mie prime sperimentazioni che erano i saggi di fine corso delle scuole e altre cose. La prima regia che ho fatto è stato per il "*Piccolo Principe*" del 1982. Ho studiato poi filosofia con indirizzo psicologico (che non ho ancora finito). Però gli studi di tipo psicologico hanno comportato la scelta di seguire la formazione con la S.I.A.B. (Società Italiana Analisi Bioenergetica) per cui sono diventata Analista Bioenergetica e parallelamente ho fatto una serie di studi sulla terapia artistica, portando poi avanti altre attività lavorativa, lavoro in pubblicità, scrivo progetti e piano piano tutto questo ha iniziato a declinarsi fondamentalmente in 3 aree che sono quelle educativo-psicologica, quella teatrale e quella produttiva.

Analisi e commento

L'associazione Culturale e Cooperativa Sociale e.s.t.i.a è ormai una realtà consolidata. Possiamo analizzare l'intervista sotto molti punti di vista, poiché molti sono gli argomenti proposti da Michelina Sartore, partendo dai punti chiave principali.

L'elemento, di straordinaria importanza, che emerge all'inizio del discorso è il contrasto che esiste nel Teatro Sociale tra l'importanza data al fine artistico-estetico e l'importanza data invece al fine terapeutico. Come giustamente ci fa notare Michelina Sartore, le due cose paiono coincidere poiché sono strettamente correlate tra loro ed inseparabili. Declinare l'intervento solo verso l'ambito artistico avrebbe come conseguenza diretta un impoverimento del contenuto e viceversa un potenziamento del ruolo registico, qualità che in ambito sociale deve essere sempre tenuta in un regime equilibrato pena la compromissione del rapporto sociale instaurato con gli utenti. Diversamente da altri ambiti teatrali e culturali, il fine del Teatro Sociale (ed in genere di tutte le esperienze in abito educativo e assieme artistico) non può essere quello prettamente estetico, poiché l'estetico deve rientrare in un sistema di valori e dinamiche trasmesse agli utenti, a questo si aggiunge una distinzione necessaria del ruolo dell'operatore che diviene da "regista" a "conduttore". Seppure etimologicamente la parola "regista" rimanda alla "direzione" di un evento, tale parola ha assunto nel corso degli anni una potenzialità direttiva molto forte, che in un contesto delicato come quello del disagio interpersonale può risultare estremamente pericolosa per il corretto svolgimento del lavoro. Con ciò non voglio assolutamente dire che il lato "registico" sia invasivo in abito sociale ma semplicemente che è necessario riconfigurarlo come uno degli aspetti di quel sistema di valori di cui abbiamo parlato, trasmissibili attraverso l'atto educativo. Non tutto è necessario, a volte un aspetto che può sembrare scontato in teatro può non essere utile nell'intervento sociale.

L'ostacolo, prosegue poi Michelina Sartore, costituisce l'oggetto del lavoro. Con questa frase l'operatrice ci delinea chiaramente il suo pensiero e ci da delle indicazioni riguardo alla sua specifica tecnica d'intervento. Tra i metodi teatrali dei più grandi sperimentatori del Novecento, da Stanislavskij a Grotowski, l'elaborazione dell' *ostacolo*⁶ è sempre stato un punto nodale nel training attorale, è dunque naturale che nel caso di persone con ostacoli impliciti, inconsapevoli, il lavoro verte sull'esplicitazione di essi per una maggiore presa di coscienza elaborata all'interno delle dinamiche processuali del gruppo. Il teatro consente a tutti di partecipare in relazione alle loro attitudini e disponibilità, l'ostacolo è perciò affrontato in divenire ed elaborato attraverso tutte quelle strategie (recitazione, realizzazione scenografica, drammaturgia, improvvisazione, tecnica di palcoscenico, etc) che il teatro può offrire.

⁶ Nel concetto di "Ostacolo" è possibile in questo caso far rientrare ogni elemento che costituisca un blocco o impedimento psicologico o attitudinale, patologia, disturbi emotivi, disadattamento, disabilità sociali e mentali, ed in genere qualsiasi cosa che si opponga al normale svolgimento del lavoro.

Punto comune tra tutte le interviste, la collaborazione con psicologi istituzionali, ha dato esiti perlopiù negativi. Gli psicologi sono una figura vista dagli utenti in modo ambiguo. Nel caso di detenuti, e in generale con persone in situazioni di disagio, questo può essere ricondotto alla sfera abituale in cui questa figura si inserisce nella loro vita tanto da essere visto come un “giudice” della sanità o della malattia attitudinale. Questo consulente viene avvicinato con diffidenza dal gruppo ed il motivo è strettamente legato al contesto di lavoro: ad esempio in un contesto di detenzione lo psicologo è visto come un giudice, colui che può decidere arbitrariamente la salute mentale di un detenuto e che di conseguenza può garantirne la libertà, il bene più ricercato. Ovviamente è, in genere, una visione mutuata dalla consuetudine e deviata dal quel lato di provocazione che è sempre presente in persone in disagio, tuttavia in parte è anche riconducibile alla psicologia stessa che non risulta essere in taluni casi un metodologia adatta all'intervento. Da qui l'esigenza di avere appositi psicologi formati “alla scuola” dell'ente responsabile in questione, maggiormente inerenti alle tecniche d'intervento proposte.

Il teatro costituisce di per sé una provocazione fortissima, ancora di più se gli attori dell'intervento sono persone con degli ostacoli. Questo aspetto apparentemente disadattivo del teatro può creare delle frizioni con le istituzioni preposte, rendendo necessaria una continua ricontrattazione tra istituzione ed ente responsabile. Nonostante le conquiste del teatro sperimentale e l'innegabile utilità di questi interventi è ancora evidente una diffidente attenzione dell'autorità verso il Teatro nel contesto sociale. Le difficoltà paiono essere proporzionali alla grandezza dell'istituzione o all'importanza dell'autorità, come viene poi chiaramente messo in luce da Michelina Sartore nella digressione politica sulla Bossi-Fini.

Non mi soffermerò mai abbastanza su quanto la *necessità* costituisca la risorsa più grande del Teatro Sociale. Di fronte a proposte ricreative culturali, il Teatro Sociale vive di un cuore pulsante, di un'esigenza impellente di comunicare che esplicita e determina l'efficacia dell'operazione. Speso infatti gli interventi culturali falliscono proprio per una mancanza di necessità, ed il teatro in questo è una strategia esclusiva poiché, come ci dice Michelina Sartore “E' la cosa più simile alla vita. [...] Forse il motivo per cui ci piace il teatro è che il teatro è presenza viva, mentre noi nella vita in qualche modo non siamo mai così presenti.”

Affrontiamo ora delle questione interne: il problema dell'*autoreferenzialità* del testo, ossia del tema affrontato in un ambito sociale con detenuti. Michelica Sartore ci dice di non amare questa autoreferenzialità poiché il carcere (inteso come tema) può costituire solo uno dei luoghi della realtà e da esso può risultarne un'interpretazione non una restituzione fedele della realtà. Questo è un punto particolarmente interessante che mi sento di poter estendere a tutti gli ambiti sociali. Sarebbe troppo semplice affrontare nel testo l'oggetto specifico degli ostacoli degli utenti, a lungo andare questa autoreferenzialità metterebbe in circolo ulteriori dinamiche conflittuali (o di rifiuto) date proprio dal riconoscimento nel testo, una specularità che se posta di fronte ad un pubblico, generalmente, porterebbe ad un blocco. Risulta invece molto più efficace sublimare gli ostacoli nel

processo e nelle dinamiche teatrali senza riferimento esplicito, perché il teatro e il processo stesso (non il tema) chiedono un'esplicitazione di quegli ostacoli, una presa in visione e in seguito una possibilità di miglioramento.

Riprendendo ora l'apparente diaframma tra fine estetico e fine sociale, Michelina Sartore ci conduce verso una soluzione. Rivendicando una inevitabile legittimità estetica dell'intervento ci mostra come in realtà il problema sia possibile superarlo alla radice. La legittimità estetica concede allo spettacolo di essere riconosciuto dal pubblico come un prodotto artistico "di qualità" e questo, prescindendo dalla provenienza sociale degli attori, li inserisce implicitamente in un sistema di valori collettivo e di scambio, superando le diversità. Questo avviene sia che ci mettiamo dalla parte degli spettatori che dalla parte degli attori.

E' perciò ancora il processo elaborativo e non il tema trattato a svelarci la soluzione del problema, a costituire il cuore del lavoro; questo è uno dei punti chiavi di ogni intervento di Teatro Sociale .

Capitolo 3

Intervento: musical nelle carceri Associazione Culturale Oltre L'Immagine

L'Associazione Culturale *Oltre l'Immagine* è attiva dal 2001 con un progetto di Musical in carcere. Ha cominciato la propria attività a Milano, a San Vittore e nel Supercarcere di Opera, grazie all'impegno incessante della presidente Antonella Baldo Capilvenere.

E' a tutt'oggi anche una Cooperativa Sociale dedicata a progetti di reinserimento sociale e culturale di detenuti ed ex detenuti. Il musical può sembrare una scelta semplice per il mondo teatrale, tuttavia l'esperienza dell'Associazione ha dimostrato come un intervento basato su attivazione fisica, danza, recitazione, canto simulato, coordinazione nello spazio, possa essere uno strumento radicale nella rigenerazione creativa di persone facenti parte delle cosiddette 'fasce deboli'.

Presento in questo capitolo due interviste tenute entrambe all'Uditorium di via Beroldo a Milano, la prima con Antonella Baldo Capilvenere, la seconda con "A" ex detenuto di S.Vittore e Opera, attualmente attivo nei progetti dell'Associazione. Cenni biografici di entrambi si trovano all'interno dell'intervista.

Intervista ad Antonella Baldo Capilvenere

AM: Come è nato il progetto Oltre l'Immagine?

ABC: Il progetto è nato da un intervento attivo al Carcere di Opera, quindi risaliamo al 2001 quando ancora non era stata costituita l'Associazione che ha questo nome. E' un progetto mirato al reinserimento delle fasce deboli attraverso lo spettacolo. Nello specifico parliamo di persone detenute in carcere, da cui deriva il nome stesso di Oltre l'immagine: dare un'immagine "oltre" a quella che convenzionalmente si ha del detenuto, quindi mostrare che queste persone possono dimostrare abilità diverse, cambiare vita, e appunto andare 'oltre'.

AM: So che siete attivi sia dentro che fuori dal carcere con due differenti progetti. Da quanti anni sono oramai che vi occupate di questi gruppi?

ABC: Parliamo appunto dal 2001, quindi sono 5 anni. I primi due anni sono stati all'interno del Carcere di Opera, poi è stata fondata l'Associazione in seguito all'incontro avuto con Don Antonio

Mazzi. Siamo partiti in tre soci e da subito c'è stato l'interessamento di uno dei detenuti di Opera che una volta uscito ha voluto continuare l'esperienza nata in carcere e si è subito aggregato a noi.

AM: La scelta degli utenti come è nata? Per loro spontanea volontà o avete dovuto cercare di coinvolgerli, e ci sono stati cambiamenti nei componenti del gruppo?

ABC: Tutti i componenti vengono per loro spontanea volontà. Ci sono stati parecchi cambiamenti, non tanto però di utenti poiché quelli, tranne un paio di casi, sono rimasti tutti più o meno presenti sempre a seconda dei ruoli. Quelli che ballando, recitano etc sono sempre presenti, poi vi sono tutta una serie di ruoli tecnici che subentrano solo quando c'è la messa in scena dello spettacolo. Grossi cambiamenti vi sono stati invece proprio da parte dei volontari per mancanza di tempo o per problemi anche caratteriali non adatti al tipo di lavoro con quest'utenza.

AM: Vi siete avvalsi della collaborazione di uno psicologo, e se sì quanto è stato importante il suo apporto?

ABC: L'abbiamo avuto nel periodo in cui lavoravamo nella comunità di don Mazzi, circa 6 mesi. Avevamo una ragazza che era educatrice e psicologa. Il suo apporto principalmente è servito in un paio di situazioni, poiché lavorando con tossicodipendenti insieme a detenuti si era instaurata una situazione a volte non facile. Per il resto non abbiamo avuto nessuna collaborazione, il nostro lavoro educativo avviene proprio grazie allo spettacolo stesso.

AM: Vorrei chiederti se a monte dell'avvio del progetto vi eravate fissati degli obiettivi (educativi, pedagogici, sociali, etc..) e quali erano nello specifico.

ABC: Gli obiettivi sono fondamentalmente il reinserimento delle fasce deboli attraverso eventi teatrali e musicali. Aggregazione sociale, che nel nostro caso si è esplicitata con un rapporto, una relazione che si è instaurata tra minori, ex detenuti, anziani. Non solo è nata una forma di accettazione ma è divenuta una solidarietà reciproca. I bambini sono la mascotte degli adulti e viceversa. Per ciò che riguarda il conseguimento degli obiettivi con questa compagnia che si è creata credo ci siamo pienamente riusciti.

AM: Parliamo del progetto in carcere. Sarei curioso di conoscere in breve come si svolge una sessione tipo: quale è il primo approccio, su cosa avete lavorato, quali erano le relazioni instaurate.

ABC: Sono state diverse le due esperienze: ad Opera è stato a sua volta diverso da ciò che ora facciamo a San Vittore. Sono due carceri completamente diversi anche nella tipologia.

Ad Opera ero io da sola, non essendo stata ancora costituita l'Associazione, e in quel caso è stato avviato un progetto pensando a non mettere subito i detenuti di fronte all'idea di realizzare uno spettacolo ma di lasciare che fossero loro a volerlo fare. Io avevo iniziato con delle semplici lezioni di attivazione fisica, ginnastica aerobica con una sezione maschile e pian piano ho cominciato ad inserire passi più tecnici. Entro tre mesi da quando avevo cominciato, il gruppo che era partito con 3 volontari era diventato di 15, e sono stati loro a domandare qualcosa di più ballato, più tecnico. Ho iniziato così ad insegnare dei passi di danza poi, sempre da loro, è venuta l'idea di lavorare pensando alla realizzazione di uno spettacolo. Questo è stato l'approccio, in due anni abbiamo messo in scena due spettacoli: nel primo hanno partecipato circa 17 detenuti, nel secondo spettacolo 23 sul palco e i restanti della sezione, composta in totale da 42 detenuti, hanno svolto dei ruoli tecnici collaterali: costumi, scenografie, ognuno a seconda delle proprie inclinazioni e disponibilità.

A San Vittore invece è nato tutto già con l'idea della messa in scena dello spettacolo. Non era aperto a solo una sezione ma a tutto l'istituto con un ovvio limite numerico, relativo principalmente a questioni di spazio. Aperto poi sia a donne che a uomini, cosa che ad Opera non si era fatto. C'è stata una domanda da parte dei detenuti interessati, la direzione ha vagliato le domande pervenute, in relazione alla durata della pena (che doveva almeno essere di dieci mesi) per poter garantire la continuità del progetto. San Vittore è un carcere di transito, non sono pene definitive, la gente è in attesa di sapere cosa ne sarà di loro. Il rischio era quello di iniziare a lavorare con un gruppo che poi veniva mandato via. La direzione ha poi presentato una lista di almeno il triplo delle persone di cui avevamo bisogno ed è stata fatta poi una selezione artistica vedendo le loro capacità. Siamo partiti già con l'idea della realizzazione dello spettacolo.

AM: Quali problematiche avete riscontrato in generale? E quali le differenze rispetto all'intervento fuori dalle carceri?

ABC: Le differenze rispetto all'intervento interno sono relative all'approccio: le persone interne detenute principalmente si avvicinano all'attività come diversivo, i detenuti esterni si avvicinano invece con un interesse rivolto anche al lavoro futuro, in continuità.

AM: E nello specifico: ti ricordi un episodio in cui queste problematiche o difficoltà sono diventate particolarmente intense?

ABC: Ce ne sono stati diversi. All'inizio, non tanto a San Vittore quanto a Opera, nessuno ci credeva poiché era una cosa che non era mai stata fatta e sembrava impossibile, poi la scelta dello spettacolo era stata particolare: come musical era stato scelto 'Cats', quindi per loro era un mettersi in gioco veramente sotto tutti i punti di vista, poiché oltre a dover ballare, recitare, etc.. dovevano assumere anche delle movenze da gatto. Quindi c'erano i compagni che li prendevano in giro e

molti strada facendo hanno abbandonato o hanno chiesto di partecipare in ruoli più tecnici. All'opposto a San Vittore abbiamo riscontrato un interesse totale, anche perché 'Grease' è uno spettacolo diverso con altre problematiche. Si era creata col tempo una disciplina che, partita da elementi di disturbo che interferivano con il normale svolgimento del lavoro, è andata esplicitandosi in un rispetto reciproco e in una disciplina che loro stessi si imponevano.

AM: Ora parliamo invece dei riscontri positivi, prima in generale, che avete rilevato nel corso del intervento. Vorrei conoscere più nel dettaglio gli episodi di miglioramento, che avete potuto riscontrare direttamente. Quali sono le risorse della persona detenuta.

ABC: Il riscontro maggiore è sicuramente quello di constatare che alcuni di loro una volta usciti hanno cercato una continuità con l'esperienza, dedicandogli tutto il loro tempo libero e quindi cambiando radicalmente vita, compagnie di frequentazione, etc... All'interno ci sono stati cambiamenti di personalità soprattutto con detenuti che avevano avuto problemi di tossicodipendenza, con grossi problemi familiari ed esistenziali. Il fatto di sentirsi protagonisti su un palco, di aver dato loro fiducia, gli ha cambiato totalmente il modo in cui vedere la vita.

AM: I detenuti sono persone dense di esperienze di vita e di storie da raccontare, immagino che tutto questo emergesse durante la sessione. Quali vantaggi ha perciò, la tecnica teatrale rispetto ad altre modalità d'intervento?

ABC: Il lavoro che noi facciamo è un lavoro mirato ad una messa in scena di un musical, ma prima di tutto è un lavoro di reinterpretazione collettiva del testo, per poterlo proprio costruire su queste persone al fine di poter far emergere il loro lato nascosto, represso, dandogli la possibilità di esprimerlo liberamente. Sono testi esterni rimodellati sia dal punto di vista musicale che drammaturgico.

AM: Quali spettacoli avete realizzato con il gruppo?

ABC: Ad Opera abbiamo realizzato prima 'Cats' e poi 'Musical Story', un insieme di sette musical nel quale le singole tracce erano sintetizzate in 3 / 4 brani. Con la compagnia abbiamo poi messo in scena "Omaggio al musical", con brani di musical famosi, in particolare 'Cats' dato che erano presenti delle persone che già avevano lavorato ad Opera. Ora abbiamo "Grease" in programma col carcere di San Vittore e "The Blues Brothers musical movie tour" con la compagnia esterna.

AM: E come è stata la risposta del pubblico o delle autorità di fronte a questo vostro impegno sociale?

ABC: Assolutamente impeccabile. Nessuno si sarebbe immaginato all'interno delle carceri, sia dalla parte dei detenuti che assistevano e sia da parte della direzione e della autorità, un così grande coinvolgimento. E lo stesso è capitato all'esterno. Nessuno si immaginava che dei non professionisti con un tale trascorso di vita riuscissero a fare questo tipo di lavoro.

AM: Quale è stato il vostro rapporto con altre associazioni che realizzano interventi simili o nello stesso ambito? Avete riscontrato cioè una collaborazione/dialogo tra le varie istituzioni preposte a questo tipo di intervento?

ABC: Assolutamente no. L'unica fondazione che è stata aperta al dialogo è quella di Don Mazzi, con la quale collaboriamo attivamente. Per il resto siamo stati visti come dei rivali, dei concorrenti, e non come potenziali collaboratori. Assurdo: se parliamo di concorrenza nel volontariato...

AM: Cenni biografici di Antonella Baldo Capilvinere. La tua formazione di regista e attrice.

ABC: Sono nata come ballerina, fin da piccola. Conclusi i miei 10 anni di scuola, sono diventata ballerina professionista. Ho lavorato 13 anni per la televisione: Rai, reti Fininvest e teatro (Scala a Milano, Covent Garden a Londra). Mi sono trasferita due anni e mezzo poi a Parigi e qui ho cominciato le mie esperienze di coreografa e regista. Mi hanno offerto il ruolo di direttore artistico per dei tour operator e ho iniziato qui il lavoro con i non professionisti. Ho girato con questo lavoro un decina di anni per il mondo, insegnando un'attività completa nell'ambito teatrale. Questo mi è servito tanto. Durante uno di questi ultimi viaggi è capitato un episodio che mi ha fatto capire che era giunto il momento di smettere e di dedicarmi a questo, così ho lasciato tutto e ho cominciato con Opera e tutto il resto.

Intervista ad "A"

AM: Sei da molto coinvolto nei progetti di Antonella e dell' Associazione Oltre l'immagine?

A: Sì, da circa quattro, cinque anni. Da quando ha iniziato ad Opera.

AM: Come ti sentivi all'inizio quando ti è stato proposto di partecipare ad un musical? E quando è stato?

A: E' stata una cosa impensabile, fuori di me.

AM: E invece come hai reagito e come poi ti ha aiutato il musical e in generale l'intervento di Oltre l'immagine?

A: Come esperienza, devo dire che non solo io ma anche altri hanno reagito molto bene. L'hanno presa con molta voglia di fare, era qualcosa di nuovo. Era uno stimolo in più.

AM: Credo possa essere difficile per qualcuno che ha avuto le tue esperienze di vita farti coinvolgere ad un progetto così coraggioso. Che merito ha secondo te il musical rispetto ad altro tipo di teatro?

A: Beh, se immagini la realtà della galera, farci ballare...un musical era una cosa fuori dal normale, una provocazione molto, molto grande. E' stata una bella esperienza.

AM: Quali pregi ha questo approccio e come ha influito nel tuo carattere e quali difficoltà ti ha messo di fronte?

A: Difficoltà non direi tante, sì forse se consideriamo la vita che facevo prima. Avendo messo dei pali davanti, avendoti indirizzato la vita, il modo di pensare o di fare direttamente, sai, mi ha aiutato molto questo.

AM: E quali invece i difetti che hai riscontrato?

A: No difetti no, non credo.

AM: Eri detenuto quando ti è stato proposto? E quali differenze trovi nell'approccio al progetto ora che sei fuori?

A: La voglia di fare no, non è cambiata. Altrimenti non sarei qui oggi. Magari il modo di fare è diverso. Dentro hai determinati tempi, orari, mentre fuori non hai quel vincolo.

AM: Cosa significa per te "Teatro nelle carceri" ? E' uno strumento che ritieni utile per la realtà che si vive all'interno? E perché?

A: Sì, penso proprio di sì. Perché aiuta la persona a cambiare mentalità, il modo di vedere le cose. Per socializzare anche, certo, è vero che facendo una certa vita si socializza ma non con tutti. Si diventa selettivi. Avendo questo nuovo modo di vivere socializzati con diverse persone, è una realtà 'altra'.

AM: Il progetto che effetti ha avuto: ti ha permesso di legare con altre persone, di instaurare nuovi rapporti, o anche semplicemente di metterti alla prova?

A: Metterti alla prova, tanto. E' solo una questione di volontà, della propria volontà. Deve partire da te, non può dipendere da cosa ti dicono gli altri. E' sempre una sfida con se stessi. Sono orgoglioso di quello che ho potuto... che sono riuscito a fare.

AM: Se vuoi, se te la senti, puoi raccontarmi brevemente qualcosa di te? Dove sei nato, cosa ti è accaduto...etc....

Sono nato in un villaggio sperduto della ex Jugoslavia. Ho rifiutato di fare il militare e così sono stato condannato per diserzione. Ai tempi la condanna era di morte, così sono dovuto scappare dalla Macedonia e sono giunto in Italia. Qui in seguito a questioni di debiti sono stato coinvolto, da varie conoscenze, nell'illegalità. Scoperto e condannato, ho scontato un totale di 15 anni di prigione (sono uscito da 6 mesi), continuamente spostato in posti diversi. Ora lavoro e ho una casa.

Analisi e commento

Possiamo notare alcune analogie con la precedente intervista mutate tuttavia dal differente approccio che è costituito dalla realtà del musical.

Anche in questo caso, ed è importante rilevarlo, l'intervento nasce e si sviluppa dalla libera volontà e richiesta degli utenti. L'operatore, ci dice Antonella Capilvenere, propone uno stimolo e prosegue poi solamente da inclinazioni e blocchi dei detenuti. Non vi sono pressioni di alcun tipo, ne da parte dei Servizi Sociali ne da parte della direzione del progetto. Le persone sono coinvolte a partire da una loro attitudine personale, in ogni capo di azione: ruoli tecnici o presenza sul palcoscenico. Il teatro rivela in questi casi la propria totale versatilità nel campo d'azione sociale.

La collaborazione di una psicologa-educatrice è avvenuta come mediazione in alcune difficili situazioni di convivenza tra tossicodipendenti e detenuti tuttavia, anche in questo caso, il lavoro educativo è servito solamente ad una fase iniziale, successivamente è stato il lavoro sul musical ad aver assunto il ruolo di filtro dello spettacolo concentrando in sé ogni dinamica relazionale e pedagogica.

Ancora di più sono stati gli utenti stessi a manifestare una reciproca collaborazione e assistenza. Questo è un tratto caratteristico del lavoro con persone che possiedono una formata maturità affettiva, ad esempio non capita di solito nel lavoro con bambini o adolescenti. Si è creata una mutua solidarietà tra 'colleghi' e soprattutto a partire dai più adulti nei confronti dei più giovani.

Per ciò che concerne le tecniche di intervento, Antonella Baldo Capilvenere, ci conferma che la riattivazione fisica del "corpo compresso" è una tecnica chiave dell'intervento con detenuti. Il carcere mira a sopprimere l'individuo prima di tutto nel corpo oltre che nelle relazioni e nella sfera affettiva ed in questi casi il teatro come strumento di liberazione (e ancora di più il musical e il teatrodanza) risulta una delle tecniche più efficaci proprio perché agisce sulla relazione corpo-spazio scenico.

Una caratteristica che mi sento di far notare è relativa all'inesistente dialogo tra le associazioni. Alla domanda nessuno (tra gli intervistati) ha risposto positivamente, anzi, ho notato una certa delusione da una parte e dall'altra un senso di rassegnata determinazione a portare avanti il proprio lavoro senza interferenze esterne. Ci auguriamo che in Italia i sempre più numerosi enti preposti al lavoro nel sociale possano creare una rete di infrastrutture e comunicazioni tali da poter rendere patrimonio comune quelli che ora sono impegni isolati. Eppure la realtà del Teatro Sociale è vasta sul territorio e stupisce come effettivamente siano ancora realtà nascoste, con poca visibilità di critica e stampa.

Il Teatro Sociale concorre a determinare l'identità delle persone ed il suo ruolo andrà sempre più definendosi a livello ufficiale, si tratta solo di legare le monadi isolate in un circuito comune, per un comune lavoro o perlomeno, se le strutture interne non lo consentono, una comune diffusione mediatica.

La conferma di questa liberazione avvenuta la abbiamo proprio dalle parole di Antonella Baldo Capilvenere quando ci dice che la cosa determinante per la riuscita dell'intervento è stato dare fiducia ai detenuti da un punto di vista umano (cosa che mette in evidenza nuovamente la finalità repressiva dell'istituzione carceraria) tanto che "Il fatto di sentirsi protagonisti su di un palco, di aver dato loro fiducia, gli ha cambiato totalmente il modo in cui vedere la vita".

Su questo punto si soffermerà anche il commento di 'A' quando ci dice che il musical "aiuta la persona a cambiare mentalità, il modo di vedere le cose. [...] è vero che facendo una certa vita si socializza ma non con tutti. Si diventa selettivi. Avendo questo nuovo modo di vivere socializzati con diverse persone, è una realtà 'altra'."

Se ci soffermassimo un momento sulla realtà del musical capiremmo quanto grande sia il suo aspetto di provocazione in ambito carcerario. Sempre 'A' ci dice che effettivamente se si immagina "la realtà della galera, farci ballare...un musical era una cosa fuori dal normale, una provocazione molto, molto grande." Concludendo però subito con "E' stata una bella esperienza." Eppure il teatro ha costituito qui, e costituisce tuttora, un'alternativa e uno stimolo nuovo alla vita fortemente omologativa del detenuto.

“E’ solo una questione di volontà, della propria volontà. Deve partire da te, non può dipendere da cosa ti dicono gli altri. E’ sempre una sfida con se stessi. Sono orgoglioso di quello che ho potuto... che sono riuscito a fare”

Capitolo 4

Intervento: Teatro con Anziani

Mattia Sebastiano Giorgetti

Ho incontrato Mattia Sebastiano Giorgetti a Milano, presso il Centro Teatro Attivo di via Ampere, dove è attualmente tiene un corso di teatro con metodo Suzuki. E' stato subito disponibile per parlare della sua esperienza di operatore sociale, esperienza che risale a un anno fa e la cui conduzione ora ha ceduto alla moglie e collaboratrice Benedetta Laurà.

Mattia, responsabile della rivista Sipario e della fondazione Terron, si è occupato di Teatro Sociale in vari ambiti, qui riporterò prettamente quello relativo ad un gruppo di lavoro anziani, ed accennerò soltanto (anche se l'argomento meriterebbe un'intervista a parte) all'esperienza di teatro con balbuzienti.

La rivista Sipario, tratta frequentemente temi legati al Teatro Sociale ed è stata per me un utile strumento per avvicinare l'impegno di Mattia Giorgetti.

Intervista a Mattia Sebastiano Giorgetti

AM: Come è nato il progetto teatrale che tu e Benedetta avete seguito rivolto agli anziani?

MSG: E' nato dall'esperienza con l'Università Cardinal Colombo, con cui ho collaborato a livello personale quindi non è un progetto nato da noi ma è nato con questa Università che è appunto l'Università della Terza Età che ha trovato nel teatro un maggiore momento di aggregazione per i loro iscritti anziché fare solo dei corsi di ascolto. Quindi abbiamo cercato un ascolto attivo

AM: Il laboratorio è attualmente in corso. Da quanti anni sono oramai che vi occupate di questo gruppo?

MSG: Io collaboro da 5 anni e da quest'anno ho lasciato il corso a Benedetta. L' ho lasciato per una ragione specifica, perché essendo persone già formate erano ad un punto tale da aver bisogno di uno stimolo in più.

AM: Quando dici "persone già formate" intendi da un punto di vista delle esperienze di vita...

MSG: Delle esperienze di vita, esatto. Quindi rapportarsi con una persona diversa costituisce per loro uno stimolo maggiore perché non è un laboratorio fatto per imparare a fare teatro, ha delle

problematiche che sono legate alla solitudine, al passare il tempo, perciò usare il teatro per questi scopi. Ho pensato che questo lavorare con una persona diversa, con un diverso approccio rispetto al mio, avrebbe dato loro uno stimolo in più.

AM: Erano anziani di quale età?

MSG: Ho iniziato che si andava dai 70 anni i su. Gente andata in pensione, comunque. Ho seguito proprio il loro decorso.

AM: Da dove è nato il progetto?

MSG: Le persone si sono rivolte a noi ed era nato prima come corso di storia del teatro, ma poi visto che erano persone formate volevano qualcosa in più, volevano mettersi in gioco. Erano persone che avevano passato la vita dietro la scrivania, che avevano fatto altri lavori quindi sentivano l'esigenza di liberare le loro energie nascoste. Il progetto è nato da una chiacchierata con queste persone che hanno poi sentito convergere da vicino queste esigenze.

AM: La scelta degli utenti come è nata? E ci sono stati cambiamenti nei componenti del gruppo?

MSG: E' rimasto un gruppo solido di venti persone che si è cimentato moltissimo attraverso l'esperienza di fare teatro nonostante si vedano due volte alla settimana per un paio di ore, che oramai si "coccola" tra di loro dato che ormai si conoscono nelle problematiche. La cosa strana è che è scesa tantissimo l'età e la gente che si iscrive ora ha quarant'anni quindi c'è un segnale sociale che va individuato perché tante persone non sanno cosa fare. Il gruppo è ora di trenta persone le cui nuove entrate sono molto giovani, è gente o che sta ancora lavorando o è a casa e che cerca di uscire dal proprio ambito.

AM: Vi siete avvalsi della collaborazione di uno psicologo, quanto è stato importante il suo apporto?

MSG: No in questo caso assolutamente no. Ci siamo basati sull'esperienza personale. Il lavoro di psicologia avveniva, essendo proprio con persone formate, nell'arco degli anni passo a passo facendosi conoscere quindi è poi stato un po' un assorbimento mio delle loro personalità per cercare di aiutarli. Perché per fare teatro con persone che hanno problematiche fisiche e una diversa formazione bisogna inventarsi un po' tutti le modalità di approccio.

AM: Vorrei chiederti se a monte dell'avvio del progetto vi eravate fissati degli obiettivi (educativi, pedagogici, sociali, etc..) e quali erano nello specifico.

MSG: Sociali, è venuto da sé. Nel senso che erano persone sole quindi hanno trovato un aggregamento e quindi questo è un obiettivo primario che è stato fatto. Quello pedagogico è tutt'ora in corso. Ce l'eravamo posti nell'arco di 5 anni, e sono riuscito a svolgere un programma che li ha portati addirittura a drammatizzare un testo, quindi assumersi la responsabilità di scrivervi un testo e proporlo

AM: Questi obiettivi ritenete di averli conseguiti?

MSG: Assolutamente sì. L'anno scorso con il progetto Pirandello "Enrico IV" ho raggiunto il massimo del mio processo pedagogico.

AM: Sarei curioso di conoscere in breve come si svolgeva una sessione tipo: quale era il primo approccio, su cosa avete lavorato, quali erano le relazioni instaurate.

MSG: Le sessioni tipo sono nati dopo due anni, perché all'inizio era problematico riuscire a mettere insieme tutti. Comunque la sessione tipo avveniva proprio come in teatro, quindi: riscaldamento, dizione, respirazione, movimento, gestualità, forma e infine improvvisazione. Con uno spazio aperto per far sì che ognuno di loro potesse portare un racconto, una storia, una poesia, un episodio, ed era diventato un appuntamento fisso per far sì che a casa loro cercassero nelle loro memorie ed esperienze qualcosa che poi riproponevano e condividevano.

AM: Quali problematiche avete riscontrato in generale?

MSG: Molto spesso fisiche. Quindi di deambulazione, un po' di intontimento dato dalla senilità. Io li facevo poi muovere, anche se gli facevano male le articolazioni, cercavo di dargli una mossa perché se no si adagiavano un poco. L'altra problematica è a livello formativo, nel senso che con persone formate si tratta di scardinare certi elementi per poi riproporli in teatro, perché è gente che arriva con strati su strati di formazione dovuto al lavoro e all'ambiente sociale cosa differente da un ragazzo di quindici anni che può buttarsi nel teatro senza questi blocchi. Quindi una certa rigidità sia comportamentale che intellettuale.

AM: E nello specifico: ti ricordi un episodio in cui queste problematiche o difficoltà sono diventate particolarmente intense?

MSG: Sì a metà dell'anno succedeva regolarmente un momento di contestazione perché ognuno di loro, avendo esperienze diverse, voleva andare da una parte piuttosto che dall'altra. Perciò c'era la riunione di mezzo anno in cui si bisticciava un po'. Ma tutto sommato, conoscendo un po' il mio

mestiere sapevo dove li volevo portare e non si andava oltre alla discussione e la cosa finiva lì. Comunque questa era la problematica di mezzo anno in cui non vedevano loro il processo che li stava conducendo verso la fine dell'anno. Perché è una cosa saltuaria, c'era chi aveva problematiche fisiche e i dolori, e comunque non si sentivano compresi e non vedevano le fila del processo. Sono come dei bambini, ma con delle forti personalità.

AM: Ora parliamo invece dei riscontri positivi, prima in generale, che avete rilevato nel corso del laboratorio.

MSG: Soprattutto l'ambito della relazione. Ad esempio c'era un ex farmacista che per 5 anni non è mai voluto salire su un palco, ora non riesco più a tirarlo giù. E' proprio esplosa la sua *verve*, dentro aveva un blocco completo che ha elaborato da solo: non aveva mai fatto una lezione, diceva che non se la sentiva poi un giorno ha detto "posso venire" e da quel giorno è salito e ha cominciato a portare testi, cose, poesie milanesi, a riscrivere Pirandello, aveva scoperto un mondo ed era libero. Io non ho mai forzato nessuno, facevo degli inviti un po' scherzosi, però lavorando con loro ad un certo punto hanno assorbito il lavoro degli altri.

AM: Gli anziani sono persone dense di esperienze di vita e di storie da raccontare, immagino che tutto questo emergesse durante la sessione. Quali vantaggi ha perciò, la tecnica teatrale rispetto ad altre modalità d'intervento?

MSG: Credo che abbia degli svantaggi piuttosto, perché tendono a criticare quello che dici e fai perché si relazionano col loro vissuto. Tuttavia sono svantaggi iniziali, perché poi il teatro è uno strumento efficace, il difficile è dar loro una direzione perché non ce l'hanno, non hanno questa attitudine, pur essendo molto esigenti, ad aprirsi ma hanno questa interferenza critica dovuta alla loro formazione che li blocca. Il teatro rispetto ad altre modalità pedagogiche, educative, però ha forse una marcia in più perché dà la gioia di sentirsi vivi. Superata quella piccola barriera del pudore dà loro la gioia di sentirsi vivi qualunque cosa si faccia, perché si sentono principali attori. Credo che l'importante sia non andare a fare della regia e cercare cose estetiche personali, ma far sì che loro esprimano cose personali, è una cosa che sentono e apprezzano molto, perché è gente che ha visto tanto teatro quindi sente subito se li vuoi portare dentro una tua linea estetica o se cerchi di tirar fuori quello che hanno dentro.

AM: Gli spettacoli che avete portato avanti erano creati a partire da queste storie interne del gruppo o vi siete rivolti a testi esterni? E sui quali testi è caduta la scelta e perché?

MSG: Siccome c'è un processo formativo il primo anno ho preso testi esistenti, piccoli monologhi. Il secondo anno li ho fatti dialogare tra loro ancora con testi esterni, pescando nel repertorio. Idem

il terzo anno, poi da quarto, come ti dicevo, gli ho dato la responsabilità di studiarci un autore, di studiarci un monologo (in questo caso il monologo di Enrico IV, la scena della follia) e di rielaborarlo. C'erano tante linee a disposizione, perché la maschera un po' la portano tutti nella vita, loro hanno scoperto questo aggancio e ognuno ha scritto un testo, e con grande responsabilità lo hanno recitato. Il tema portante era la maschera, e ognuno di loro dava autonomamente il suo contributo recitando il suo monologo. La maschera della follia, la maschera della vita: insomma a loro fingere faceva bene. Quello è stato il momento più intenso anche per il pubblico che si è emozionato. Quindi testi esterni di partenza anche perché hanno problemi di memoria quindi hanno bisogno di essere sollecitati a tenerla attiva.

AM: Quali spettacoli avete realizzato con il gruppo? E come è stata la risposta del pubblico o delle autorità di fronte a questo vostro impegno sociale?

MSG: A fine anno si faceva il classico saggio con il pubblico. L'autorità nessuna, era una cosa piccola, mentre l'ultimo anno con Pirandello il pubblico ha apprezzato molto, è stato un'ovazione perché hanno sentito che stavolta avevano pescato dentro loro stessi. Mentre le altre volte era semplicemente una partecipazione compiaciuta nel vedere i propri cari sul palco.

AM: So che hai anche seguito una esperienza teatrale con persone balbuzienti. Vorresti parlarne?

MSG: Abbiamo tentato questo esperimento applicando tecniche del teatro alla balbuzie, considerando che ognuno è soggettivo e ci sono proprie problematiche personali. Abbiamo avuto la collaborazione di uno psicologo per gestire queste problematiche.

AM: Ed è stato importante l'apporto dato dallo psicologo?

MSG: Ti potrei dire di no. Credo che non abbia la sensibilità di far lavorare i ragazzi come dovevano, ha avuto l'intuizione che il teatro potesse servire. Ad un certo punto fu lo psicologo il blocco per i ragazzi, quando lui non c'era le cose andavano meglio. Lui li intimidiva, li faceva sentire in colpa se sbagliavano a leggere, c'era una ripresa troppo rigida, li responsabilizzava troppo rispetto alla loro balbuzie. Siccome ho esordito dicendo che a me se erano balbuzienti non me ne frega veramente niente (dicevo "facciamo teatro e se sbagliate si ricomincia") invece lui li colpevolizzava a morte, i ragazzi sudavano freddo se sbagliavano una 'P'. E' stata un'esperienza interessantissima perché capisci che dentro queste persone c'è una fantasia, un'energia che ha un gran bisogno di uscire. E riuscivano perfettamente. Cercando nel gioco del personaggio come trovare la voce, chiaramente sono persone che hanno molte difficoltà perciò a volte vengono a volte

non vengono dipendentemente da loro umore e alla loro fragilità, tuttavia quando ci sono e si impegnano è un bel lavoro.

AM: Parliamo ora della tecnica correlata inevitabilmente alla tua esperienza. Potresti descrivere nello specifico quali tecniche avete utilizzato per creare il sempre delicatissimo rapporto Conduttore/attore?

MSG: Io parto sempre da tecniche molto fisiche, quindi loro si devono riscaldare, devono ricentralizzare il baricentro, far sì che la pressione dalla parte superiore del corpo scenda al diaframma, rimparare a respirare, a ricentralizzare il respiro perché questo (soprattutto per i balbuzienti) permetteva loro di cambiare ritmo. Il ritmo che abbiamo nella nostra vita non è assolutamente accettabile, per nessuno. Quindi questo è il lavoro di riscaldamento basato soprattutto sulla riprogettazione del respiro e della voce. Ai balbuzienti molto spesso davo delle parti, dei personaggi, da imparare a memoria fino ad un certo punto, dopo di che, sentito che loro erano entrati nei personaggi, chiedevo loro di continuare da soli. Usavo perciò un ingresso tramite il personaggio per poi far sì che il personaggio parlasse con la loro voce, in un processo di immedesimazione. Tecniche non te le so dire, forse tecniche di straniamento, Stanislavskij, Brecht, Grotowski. Devo vedere la persona, il fisico, l'energia che mi esprime e su questo poi posso lavorare con tutte le metodologie che mi servono. Però quella di base che sempre utilizzo è un riscaldamento di gruppo a volte molto duro col metodo Suzuki. E' un metodo che ti permette di scaricare energia verso terra tramite dei movimenti, il terreno di legno rimanda indietro l'energia e bisogna far sì che il contraccolpo non salga fino alla testa ma rimanga chiuso nella zona del diaframma. Il diaframma si rafforza, la parte superiore si libera e si riesce ad armonizzare un'energia contro un'altra energia. Spiegarlo è difficile.

AM: Quale è stato il vostro rapporto con altre associazioni che realizzano interventi simili o nello stesso ambito? Avete riscontrato cioè una collaborazione/dialogo tra le varie istituzioni preposte a questo tipo di intervento?

MSG: Nessuno. No, per mia scelta.

AM: Cenni biografici di Mattia Sebastiano Giorgetti. La tua formazione di regista e attore.

MSG: Vengo da una famiglia di attori, mio padre è regista-attore, mia madre coreografa. Quindi formazione teatrale vissuta nel carrozzone. Mi sono specializzato poi in Giappone con Tadashi Suzuki, nel suo metodo, e in genere ho sempre lavorato sul campo. Da quando avevo dieci anni sono in teatro, e da lì ho fatto tutto, da macchinista a tecnico luci, alla sartoria. La mia specializzazione è musicale e da compositore, avendo fatto il conservatorio, che non uso più ma che

mi serve legata al teatro. Formazione da “cane sciolto”, fatta lavorando. Ho lavorato con moltissimi, da Enriquez ad arrivare a Suzuki. Questo è il mio percorso.

AM: Attualmente di cosa di occupi.

MSG: Adesso sto facendo teatro per la radio, poi sono a Palermo per un musical sulla vita di Ofelia. Qui tengo il training Suzuki e poi mi occupo della rivista Sipario.

Analisi e commento

Innanzitutto è importante rilevare che l'Università, in questo caso della Terza Età, sia stata lei a proporre il teatro come strumento riabilitativo. Subito Mattia Giorgietti mette in luce una caratteristica chiave che ogni operatore che sia attivo nel sociale deve necessariamente possedere: la capacità di *ascolto attivo*. Questo significa semplicemente non disporsi ad un ascolto che sia soltanto di ricezione ma che subito possa tramutarsi in una risposta-stimolo nei confronti del emittente e del gruppo. L'operatore è un canale, un tramite, attraverso il quale il laboratorio prende forma. Certo il confine tra stimolo proposto del l'operatore e messaggio ricevuto dagli utenti è sempre labile, ma egli deve essere capace di districarsi e adattarsi ad ogni situazione mantenendo fluida la conduzione e il ritmo di lavoro. Notiamo ancora nell'intervista che il laboratorio “non è fatto per imparare a fare teatro”, non è questo lo scopo dell'intervento bensì fornire varie modalità di approccio al teatro diversificando le tecniche per favorire una più libera gestione dei propri conflitti, di qualunque tipo essi siano.

Mattia ci parla dell'esigenza di liberare *energie* nascoste. Il concetto di energia, come abbiamo visto del primo capitolo, è legato alle ricerche della bioenergetica le quali sono attualmente uno strumento utilissimo nel lavoro teatrale. Il concetto della liberazione delle energie è una caratteristica che torna spesso in ogni analisi di intervento teatrale, ad esso fanno capo tutte le ricerche di teatrodanza, musical, attivazione fisica, yoga che sono spesso correlate alla attività attoriale o parte stessa del training.

Il gruppo ha reagito bene agli stimoli proposti e, ci dice Mattia Giogetti, è giunto a solidarizzare tanto da creare una vera e proprio gruppo di terapia collettiva. Questa mutua assistenza è una caratteristica che abbiamo già trovato nell'esperienza del musical dell'Associazione Oltrel'Immagine, sembra non sia casuale che in situazione di reciproca difficoltà (o di reciproca gestione dei conflitti) il gruppo intervenga attivamente, quasi in omeostasi, a ristabilire gli equilibri o ad accogliere ogni blocco.

Anche in questo caso la *necessità* è il più grande motore dell'intervento. Gli anziani sono spesso persone sole, con grandi difficoltà nel gestire l'enorme tempo apparentemente vuoto che interviene

nell'età pensionistica, così il teatro offre loro una possibilità di incanalare le loro passioni e gestire le loro sempre vive aspirazioni. E' interessante notare come in tutti questi casi il processo di intervento sia lungo poiché agisce fortemente sulla sfera affettiva; i primi approcci alla relazione gruppo-operatore toccano sempre (inevitabilmente) le emozioni e i sentimenti poiché agire su questi è esattamente una delle finalità del teatro: per lavorare bisogna guadagnarsi la fiducia del gruppo, la loro attenzione, e non è un processo che si possa fare in poco tempo. Mattia Giorgetti ci dice che solo dopo due anni di lavoro si è potuta costituire una "sessione tipo".

L'ostacolo, di nuovo, è sempre l'oggetto del lavoro. Anche questo intervento, e ancor più in quello con balbuzienti, agisce proprio in virtù dei blocchi psicologici del gruppo, si riconferma cioè un intervento sulle tensioni, sui conflitti. Un intervento anche in questo caso efficace, come ci viene riferito dall'episodio dell' ex farmacista.

Altro punto rilevante anche in questo caso è il difficile rapporto con figure istituzionali quali psicologi, educatori, etc. Anche qui è emerso chiaramente un rifiuto o semplicemente una difficoltà, a monte di precedenti esperienze, nel rapportarsi con un consulente esterno per gestire le problematiche psicologiche del gruppo. Ho potuto notare che nella maggior parte dei casi analizzati è emerso un deficit più o meno grave delle competenze istituzionali nei confronti di specifici ambiti di disagio. Sembra impossibile lavorare con un consulente esterno se questo non viene coinvolto direttamente nel lavoro (come è stato nel caso della mia esperienza laboratoriale), solo allora si creerebbe una dinamica di scambio e fiducia tale da consentire un'integrazione nel gruppo di questa figura ufficiale, la quale dal canto suo dovrebbe necessariamente essere disposta ad abbandonare nell'ambito laboratoriale la sua impostazione cattedratica in favore di un approccio affettivo e umano con gli utenti. Come abbiamo rilevato, la sfera affettiva gioca un ruolo fondamentale, non solo (come può sembrare ovvio) con il lavoro con l'infanzia ma in generale in tutti gli ambienti di disagio sociale, dove le persone sono sempre implicitamente coscienti di vivere una realtà "anomala".

Il teatro tuttavia, è bene ricordarlo, conferisce "la gioia di sentirsi vivi". L'elemento vitale del teatro ritorna spesso, esiste infatti stretta correlazione tra teatro e vita, due aspetti che ci appaiono intrinsecamente inscindibili e che insieme costituiscono il cuore dell'esperienza determinandone in ogni ambito l'efficacia.

Capitolo 5

Intervento: teatro con disabili

Andrea Mariconi – Sabrina Galvani

Analisi e commento

Vorrei riportare qui la mia recente, e ancora attualmente in corso, esperienza relativa ad un progetto di laboratorio creativo che mi è stato chiesto di tenere presso il Centro di Formazione Professionale e Artigiana Consortile di Lodi, relativo al FLAD (Formazione al Lavoro Allievi Disabili). Al laboratorio partecipano sei ragazzi, quattro maschi e due femmine, di età che si aggira intorno ai 18 anni, con lievi e medi disturbi psichici. Qui, assieme all'educatrice che segue oramai da due anni la classe, abbiamo ipotizzato una linea progettuale che potesse adattarsi alle esigenze relazionali degli allievi.

Nell'esposizione seguirò lo schema utilizzato per le precedenti interviste, ma elaborato ad un livello più discorsivo.

“Il teatro creativo, con le sue declinazioni in psicodramma e drammaterapia, ha dimostrato nel corso degli anni il valore terapeutico dell'esperienza teatrale.

Le diverse tecniche di teatro creativo (simulazione, improvvisazione immaginativa, gioco drammatico, attivazione della spontaneità, giochi di fiducia e collaborazione) hanno dimostrato il valore terapeutico dell'immaginazione grazie alla quale la persona che partecipa al processo drammatico, che si costituisce come uno spazio di libera espressione, trova un terreno fertile per praticare la spontaneità totale dell'individuo.

L'esperienza formativa è però sottratta ad un uso personale ed autoreferenziale, in quanto essa viene negoziata con gli altri e con loro condivisa, e può quindi essere comunicata e compresa.

Poiché le relazioni quotidiane sono percepite in gran parte come comunicazione prettamente verbale, il laboratorio è il luogo dove si stimola anche il mondo della comunicazione non verbale: gesti, mimica, sguardo, aspetto esteriore, abbigliamento, comportamenti, emotività.

Nel laboratorio teatrale si prende coscienza dei condizionamenti sociali che famiglia – scuola – società – cultura hanno imposto, intenzionalmente e non, all'individuo per poi, una volta sublimati, scoprire le potenzialità di ogni singolo soggetto.

Le tecniche di drammaturgia creativa applicate all'ambito sociale possono condurre ad un accrescimento della creatività personale, una maggior consapevolezza nella gestione dell'emotività

e delle relazioni interpersonali, e attraverso questi, giungere alla possibilità per ognuno di inventare e costruire la propria esistenza”⁷

Il progetto è nato da un'idea dell'educatrice che segue i ragazzi del FLAD. Venuta a conoscenza dei miei studi intrapresi nell'ambito del Teatro Sociale, e delle esperienze avute con la Compagnia ATIR, mi ha proposto di progettare una linea di lavoro basata su tecniche teatrali all'interno di un contesto laboratoriale. Così sono stato a Lodi a conoscere i ragazzi in coodocenza e abbiamo avviato il progetto.

Per me è un'esperienza nuova e ancora acerba. I ragazzi, come dicevo, sono sei, due femmine e quattro maschi. Ognuno di loro presenta leggere o medie disabilità psichiche (ritardi cognitivi, epilessia, iperattività) che gli rendono difficoltoso l'apprendimento. Hanno un'età anagrafica di 18 anni ma il livello cognitivo è all'incirca paragonabile a bambini delle scuole medie. Abbiamo ipotizzato un primo approccio consistente in due ore alla settimana.

Il programma presentava tre fasi che inizialmente erano pensate come distinte ma che poi in corso d'opera si sono andate progressivamente a mescolare senza che fosse poi possibile riconoscerne i confini veri e propri. La prima fase è chiamata “Fondazione”, nella quale si entra in contatto con il gruppo favorendo un clima di collaborazione, interesse e liberazione della spontaneità. La seconda è la fase della “Creazione”, fase che costituisce il cuore del laboratorio, nella quale si sviluppano i temi principali attraverso tecniche e giochi teatrali. Infine la terza fase è la “Condivisione”, nella quale si elabora e interiorizza l'esperienza attraverso discussioni di gruppo. Quest'ultima è di estrema importanza perché permette al gruppo di contestualizzare il processo fatto durante il laboratorio inserendolo in un ordine di senso personale.

L'apporto dell'educatrice è stato, per il progetto, molto importante. Avendo a che fare con loro per più di due anni, conosce ogni particolarità e ogni problema dei singoli utenti, e, cosa più importante, è riuscita a lavorare con loro garantendosi la loro fiducia, principale prerequisito all'apprendimento. I disabili, anche se non è possibile generalizzare, sono per loro natura diffidenti ad ogni nuovo progetto proposto loro, non perché non abbiano voglia di lavorare ma perché non hanno ancora instaurato un rapporto affettivo con l'operatore. La sfera affettiva, mi sono accorto, è di vitale importanza. Nell'operatore devono riconoscersi e trovare uno spazio, un luogo di dialogo e di espressione dove poter proiettare la loro voglia di fare. E' come poter incanalare un'energia che altrimenti sarebbe senza controllo.

La tecnica teatrale è una tecnica multiforme e versatile. Diversamente da altri approcci più psicologici o terapeutici, ha il vantaggio di innescare delle dinamiche ludiche che coinvolgendo la persona come protagonista permettono una vera e propria liberazione dai blocchi psicologici. Inoltre consente all'operatore di avere una vasta gamma di possibilità d'azione tra cui scegliere, nessuna delle quali è migliore di altre, semplicemente può essere più adatta ad un gruppo piuttosto

⁷ Tratto dal progetto “Laboratorio teatrale – 2005-2006” di A.Mariconti-S.Galvani. Vedi capitolo Documentazione

che ad un altro. Forse il vantaggio più grande è a livello di aggregazione sociale, di complicità. Veramente con il teatro si riesce a creare gruppo dove prima vi era solo una realtà disgregata.

Gli obiettivi erano di ordine pedagogico e di aggregazione. Quando è stato detto agli utenti che avrebbero seguito un laboratorio teatrale tutti erano terrorizzati all'idea di dover ballare, di dover recitare e ancora prima di iniziare ad esporre i contenuti (che esulavano dalla recitazione vera e propria) si sono fermamente rifiutati di svolgere qualsiasi attività recitativa o di improvvisazione.

I contenuti, dicevo, sono strettamente correlati alle esigenze del gruppo che sono principalmente orientate verso un difficoltà sociale di aggregazione e rispetto minimo. Così per i docenti il laboratorio consente una maggiore presa di coscienza delle dinamiche relazionali individuali e collettive che si instaurano all'interno del gruppo classe mentre per gli studenti permette loro una collaborazione in un clima ludico e cooperativo, finalizzato alla conoscenza di sé e dei modi personali di interazione con i compagni.

Un laboratorio teatrale vero e proprio sarebbe stato impossibile, così ho pensato di utilizzare tecniche di teatro creativo per tentare dei giochi di socializzazione. Il problema principale è che c'era un grande divario tra ragazzi e ragazze. I ragazzi avevano sviluppato notevoli interessi, dal fumetto al cinema, e reagivano agli stimoli con prontezza e determinazione, viceversa le due ragazze, che presentavano disabilità più gravi e delle storie biografiche più drammatiche, manifestavano un vero e proprio blocco psicologico che non permetteva loro di interessarsi all'argomento. L'effetto più immediato di questa dinamica era una mancanza di rispetto da parte dei ragazzi, a loro volta di conseguenza presi in giro dalle ragazze, che aveva creato una scissione emotiva nel gruppo di lavoro, tanto che era impossibile lasciarli soli senza che queste dinamiche conflittuali emergessero. I ragazzi erano molto più attivi, mentre le ragazze manifestavano un'apatia e una maggiore difficoltà di apprendimento.

Lo scopo principale perciò è stato inizialmente creare un gruppo più solido e cercare di abbattere queste dinamiche conflittuali.

La prima volta che sono entrato in classe erano molto diffidenti. Poi, quando ho subito puntualizzato che non avrei chiesto loro di recitare o ballare ma semplicemente avremmo trovato insieme un modo per divertirsi, si sono immediatamente rilassati. Il divertimento è per me importantissimo in questa fase e lavorando con ragazzi. Ritengo che uno dei primi canali per l'apprendimento di nuove nozioni o abilità consista proprio nel farlo in un clima divertente e interessante, e ovviamente non può esserci interessamento senza un coinvolgimento diretto. La strategia ha funzionato immediatamente. Ho chiesto loro di fare un elenco delle attività che preferivano, è emerso di tutto, ma indagando un poco ho notato che, sebbene fosse manifestato interesse riguardo l'argomento da parte di tutti, nessuno aveva mai giocato a carte. La scelta è caduta sul poker, dato le sue regole di facile apprendimento.

Il gioco di carte è in realtà un pretesto. Si è cercato di spostare l'attenzione del gruppo dalle dinamiche conflittuali e dalle tensioni interne così da poter sublimare queste istanze in un gioco collettivo e di "alleanze". Il poker è stato giocato a squadre composte da due persone, variabili. Le coppie, che cambiavano ogni partita, sono state scelte dagli operatori tenendo conto delle conflittualità interne (non assecondandole, anzi cercando di contrastarle a gradi). Così si è andato a costituire un gruppo ludico composto da tre gruppi da due persone che giocavano un'unica partita. Ma il gioco non finiva lì. I ragazzi hanno insistito per giocare "a soldi", così abbiamo pensato di costruire dei soldi finti scegliendo i volti di vari personaggi famosi della cultura, dello spettacolo, delle scienze, dell'arte, della politica. Questo ci ha permesso di creare una serie di sottogiochi nei quali i ragazzi apprendevano le biografie dei personaggi famosi e venivano a conoscenza dei fatti storici della realtà del Novecento e nello stesso tempo ci ha consentito di smorzare le tensioni interne con una presa di conoscenza maggiore delle abilità e del livello di conoscenza di ognuno. Spostando l'attenzione degli utenti verso un altro elemento, la dinamica del gioco, ogni tensione veniva ammorbidita e perdeva la propria centralità.

Grazie alla fiducia riscontrata durante il lavoro, si è potuto poi inserire dei ruoli immaginativi all'interno del gruppo durante le partite. Così il poker è divenuto un tramite all'immaginazione di ruoli e all'improvvisazione, seppur semplice, di un contesto teatrale. Senza il gioco del poker probabilmente l'approccio al "gioco di ruolo" sarebbe stato impossibile. Inizialmente i ruoli erano affidati tramite la tecnica delle dotazioni, ossia associando ad ogni giocatore un attributo che veniva posto su un cartello in fronte a loro. In questa fase il gioco era individuale, si era già abbandonata l'idea delle coppie e delle alleanze. Le differenze emerse grazie alla tecnica dei ruoli con dotazioni ci ha permesso di fare un'ulteriore evoluzione verso la recitazione: nel corso dell'attività più volte è stato chiesto da parte degli utenti una teatralizzazione dello spazio ludico, cosa che si è subito provveduti a fare allestendo un ambiente con teli oscuranti, luce di candele e lampade a petrolio.

Questi semplici accorgimenti hanno consentito un maggiore estraniamento da parte dei giocatori, che venivano così più facilmente invitati ad improvvisare nell'atmosfera irreale e suggestiva di un luogo (la classe) che per loro era tanto quotidiano e usuale da aver perso ogni connotato o peculiarità. Uno dei vantaggi dei nostri espedienti scenografici è proprio questo: la capacità di trasformare radicalmente un luogo d'abitudine in un luogo "altro", sorprendente proprio perché paradossalmente inusuale.

Il passo successivo è stato affrontare delle sedute di lettura espressiva. Dopo un breve sondaggio è emerso la propensione di tutti per la letteratura fantastica, la scelta del testo è caduta su "*Lo Hobbit*" di J.R.R.Tolkien. Sfogliando i capitoli e selezionando quelli appropriati, ho così delineato dei profili, dei personaggi e delle battute che avrei diviso tra i giocatori e fatto leggere in sincronia con la narrazione. Gli operatori si sono occupati delle parti più prettamente narrative, i ragazzi avevano ruoli definiti ognuno relativo ad un personaggio del capitolo.

Sono emerse due fasi distinte, la prima in cui si chiedeva semplicemente di leggere la parte affidata riuscendo ad entrare nel momento giusto durante la lettura collettiva, la seconda riguardava l'espressività della lettura stessa.

I vantaggi educativi di una lettura espressiva sono tutti incentrati su un punto chiave: il rispetto dei tempi dell'altro. Inevitabilmente il ritmo di lettura variava da persona a persona, così è divenuto essenziale per i ragazzi prestare attenzione al loro "copione" e nello stesso tempo non sovrapporsi (se non espressamente indicato sul testo) alla lettura degli altri. Questo fatto, che può apparire banale, se valutato all'interno di un contesto conflittuale opera una strategia efficacissima capace appunto di creare un esplicito equilibrio tra le parti, equilibrio che normalmente è trasgredito dal gruppo da continue ingerenze e offese.

La seconda fase, quella relativa all'espressività, non è stata accolta da tutti allo stesso livello. Vi erano persone indubbiamente portate, anche grazie ad una maggior conoscenza del testo, ad una recitazione più libera, più dinamica, altre, a causa delle difficoltà nella lettura o a blocchi psicologici, hanno mostrato una maggiore difficoltà. In questi casi la soluzione è stata quella di far ripetere più e più volte la parte fintanto che la frase non veniva resa più spontanea e naturale, finché cioè dalla parola letta (forzata e puntellata di indecisioni) si è passati alla parola parlata (più scorrevole ed emotiva). In questa fase, una volta superato il blocco iniziale, si sono avuti i riscontri più positivi: la classe ha mostrato un interesse, una partecipazione, e una piacevolezza di lettura tale per cui dagli utenti è stato persino avanzata l'ipotesi di una teatralizzazione vera e propria. Il lavoro è ancora in corso.

Al di là delle problematiche vi sono stati molti riscontri positivi. Innanzitutto il gruppo si è andato lentamente a spostare verso una più consapevole realtà aggregativa. Inoltre la strategia del gioco ha permesso già dopo poche lezioni di guadagnarsi la fiducia del gruppo intero, così da poter permettere poi una maggiore possibilità di proposte di lavoro più complesse.

Un passo successivo è stato l'approccio alla lettura espressiva. Si è cercato di selezionare insieme un film che fosse tratto da un libro e successivamente si tenterà di instaurare delle sessioni di lettura a gruppi o individuale nella quale tentare un primo approccio all'improvvisazione espressiva. Bisogna andare sempre cauti, senza affrettare i tempi, poiché il rischio è che i ragazzi, date le loro difficoltà di apprendimento, non seguano passo a passo l'evoluzione del lavoro.

Il progetto deve crescere con loro ed è importante che sia costantemente monitorato criticamente sia dagli operatori che dagli utenti stessi. Non escludo che in futuro si possa veramente cominciare un processo più inerente ad un lavoro teatrale o drammaturgico.

Bibliografia

- P. Adams, *“Visite a domicilio. Come possiamo guarire il mondo una visita alla volta”*, Urra Editore, Milano, 1999
- G. Achenbach, *“Consulenza filosofica”*, Apogeo editore, 2004, Milano
- A. Artaud, *“Il teatro e il suo doppio”*, Einaudi ed., 1972, Torino
- Umberto Artioli, *“Le origini della regia teatrale”*, in Alonge R. - Davico Bonino G., *“Storia del teatro moderno e contemporaneo”* (vol.II), Einaudi editore, 2000, Torino
- C. Bernardi, *“Teatro Sociale. L’arte tra disagio e cura”*, Carocci Editore, 2004, Roma
- A. Boal, *“Il Teatro degli oppressi”*, Feltrinelli ed., 1977, Milano
- A. Boal, *“Il poliziotto e la maschera”*, La Meridiana editore, 1993, Bari
- B. Brecht, *“L’opera da tre soldi”*, Einaudi editore, 1998, Torino
- B. Brecht, *“Sul teatro di ogni giorno”*, *“Discorso agli attori-operai danesi sull’arte dell’osservazione”*
- M. De Marinis, *“In cerca dell’attore. Un bilancio del Novecento teatrale”*, Bulzoni editore, 2000, Roma
- L. Dotti, *“Lo psicodramma dei bambini”*, FrancoAngeli editore, 2002, Milano
- D. Demetrio, *“Raccontarsi. L’autobiografia come cura di sé”*, Cortina Editore, 1996, Milano
- L. Egri, *“l’arte della scrittura drammaturgia”*, Dino Audino editore, 2003, Roma
- U. Galimberti, *“Il Corpo”*, Feltrinelli Ed., 1996, Milano
- J. Grotowsky, *“Per un teatro Povero”*, Bulloni editore, 1970, Roma
- A. Lowen, *“Arrendersi al corpo. Il processo dell’analisi bioenergetica”*, Astrolabio ed., 1994, Roma
- G. Nava, *“Teatro degli Affetti. Azione, costruzione e progetto dell’arte teatrale”*, Sugarco Edizioni, 1998, Milano
- S. Natoli, *“Dizionario dei vizi e delle virtù”*, Feltrinelli ed., 2005, Milano
- G. Oliva, *“Il Laboratorio Teatrale”*, led editore, 1999, Milano
- W. Orioli, *“Teatro come terapia”*, ed. Macro, 2004, Perugia

- L. Perissinotto, *“Animazione teatrale”*, Carocci Editore, 2000, Roma
- L. Perissinotto, *“Teatri a Scuola. Aspetti risorse tendenze”*, UTET editori, 2001, Torino
- S. Pitruzzella, *“Manuale di Teatro Creativo. 200 tecniche drammatiche da utilizzare in terapia, educazione e teatro sociale”*, FrancoAngeli Editore, 2004, Milano
- S. Pitruzzella, *“Persona e soglia. Fondamenti di drammaterapia”*, Armando ed., 2003, Roma
- P. Ricoeur, *“La persona”*, Morcelliana editore, 1997, Brescia
- P. Watzlawick, J. Helmick Beavin, Don D.Jackson, *“Pragmatica della Comunicazione Umana”*, Astrolabio editore, 1997, Roma

Altre fonti:

- vari articoli tratti dai siti www.psicoterapia-corporea.com; www.psychomedia.it;
www.risvegli.it; web.tiscali.it/cisat; www.rudolfsteiner.it; www.lyceum.it;
www.psicofilosofia.it/com
- Rivista *“Arti Terapie”*, Associazione Europea per le arti Editore, Roma
- Rivista *“Sipario”*, C.A.M.A Editore, Milano
- AA.VV., *“Altre visioni. Percorsi espressivi nei luoghi del disagio. Atti del Convegno di Cremona, 24 maggio 1991”*, Provincia di Cremona, 1991, Cremona

Ringraziamenti

Desidero ringraziare la Compagnia teatrale ATIR e il professor F. Micheli, per le prime esperienze sul campo.

Tutti le persone di Oltrel'immagine (<http://www.associazioni.milano.it/oltrelimmagine/>): Antonella, Carlo, Aliu, Mobi, e tutti i ragazzi del "BluesBrothers musical movie tour" per tutto ciò che mi hanno insegnato. Michelina della Associazione E.s.t.i.a. (www.cooperativaestia.it) per l'incredibile gentilezza e inaspettata complicità. I docenti della Scuola di Counseling in Psicofilosofia di Milano per il supporto formativo. Prof. mons. P. Sequeri per il suo impegno con Esagramma. Mattia Sebastiano Giorgetti per la sua professionalità e per la sua straordinaria versatilità, e A.Cernigliaro che me lo ha fatto conoscere. I Ragazzi del FLAD di Lodi: Lea, Mary, Manuele, Adil, Roberto, Valerio.

E un ringraziamento speciale a Sabrina, senza la quale ogni pagina sarebbe stata bianca.

Documentazione
Capitolo 2: Intervento - teatro dentro
(Ass. Culturale Estia)

Documentazione

Capitolo 3: Intervento - musical nelle carceri (Ass. Culturale Oltrel'Immagine)

Documentazione

Capitolo 5: Intervento - teatro con disabili

(A.Mariconti-S.Galvani)

Documentazione
Pergine (TR) “Turcherie”
Progetto teatrale della Compagnia ATIR
Musiche di G.Rossini