UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI BERGAMO

FACOLTA' DI
LINGUE E LETTERATURE STRANIERE

Corso di laurea in lingue e letterature straniere

Un'esperienza di teatro sociale a Clusone: *Circoliamo* (2009/2010)

Relatore: **Professoressa BernadetteMajorana**

Prova finale di: **Marta Gramostini**

ANNO ACCADEMICO 2009/2010

INDICE

INTRODUZIONE 3
CAPITOLO 1 7
I.1 Le origini del teatro sociale 7
I.2 Definizione e caratteristiche del teatro sociale 18
I.3 Le capacità dei disabili 23
CAPITOLO 2 27
II.1 Il progetto di teatro sociale 27
II.2 Il laboratorio 29
II.3 Il laboratorio e gli esercizi 33
II.4 La cooperativa Sottosopra di Clusone e lo spettacolo *Circoliamo* 44
CONCLUSIONI 57
BIBLIOGRAFIA 59

INTRODUZIONE

Con questo lavoro intendo descrivere la piccola esperienza di teatro sociale che ho svolto con persone disabili.

Intendo inoltre spiegare come queste persone sulla scena diventino abili, mostrando grandi capacità creative ed espressive. Il teatro è uno strumento nelle mani di queste persone così speciali: un copione, uno spettacolo, possono essere forgiati sulle caratteristiche di queste persone.

Ho scelto questo argomento perché da qualche anno lavoro saltuariamente come assistente nella cooperativa Sottosopra di Clusone, in provincia di Bergamo e, nel 2009, ho assistito ad uno spettacolo teatrale organizzato da questa cooperativa. L'attività teatrale è stata proposta anche nel 2009/2010 e dato il mio interesse per le persone disabili ho desiderato partecipare come volontaria all'attività. L'attività realizzata ha condotto allo spettacolo *Circoliamo.*

Il teatro sociale ha assunto una configurazione chiara e riconosciuta negli anni novanta del ventesimo secolo: nel primo capitolo della mia prova finale introdurrò la definizione di teatro sociale, in relazione con una serie di premesse storiche, così come sono state ricostruite da Claudio Bernardi nel suo *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura* (Roma 2004)**.**

In particolare, il teatro sociale si può ricondurre all'idea di coralità proposta da Mario Apollonio, uno dei fondatori del Piccolo Teatro di Milano, primo teatro pubblico italiano, nel 1947. Apollonio concepisce il pubblico come coro, come protagonista attivo della vita sociale, politica e culturale. Nel teatro sociale è presente la "viva partecipazione corale" così come la intende Apollonio, cioè, la collaborazione tra le persone, tra il pubblico e gli

spettatori. Nel teatro sociale la perfezione artistica non è rilevante, ciò che vale maggiormente è il gruppo.

Negli anni cinquanta si comincia ad avvertire un desiderio di cambiamento nella società, nel mondo del teatro e negli anni sessanta, insieme alle contestazioni giovanili, si determinerà una contestazione teatrale. Ciò che si vuole fare emergere ora è il sociale, la collettività, il corpo, la piazza. Viene rifiutata ogni forma di repressione e di

carcerati, barboni, tossicodipendenti, prostitute, extracomunitari, anziani, zingari: queste persone sono parte fondamentale del teatro sociale.
Come esempio di teatro svolto con emarginati analizzerò l'esperienza di Patricia Ariza, storica del teatro politico colombiano, che cerca di promuovere l'interazione sociale: gli emarginati vengono integrati nella società e hanno la possibilità di esprimersi.
Inoltre, terrò presente la drammaterapia, importante per il lavoro sull'immaginazione del gruppo, la quale si sviluppa in area anglosassone alla fine del Novecento a partire dallo psicodramma di Moreno (già definito nel 1917).

Nel secondo capitolo introdurrò la cooperativa Sottosopra di Clusone, descrivendo le attività e i servizi che propone. Successivamente, affronterò alcuni aspetti teorico-pratici generali dell'attività del laboratorio teatrale, strettamente connessa al teatro sociale. Quindi descriverò l'attività laboratoriale a cui ho partecipato nel corso della preparazione dello spettacolo *Circoliamo.* Durante il periodo del laboratorio, a fine giornata, scrivevo un diario che si è rivelato fondamentale per la stesura di questo lavoro.
Attraverso l'attività del laboratorio si sviluppano e si approfondiscono, tramite alcuni esercizi, competenze espressive legate all'uso del corpo, alla voce o alla creazione drammaturgica: nel mio lavoro descriverò gli esercizi che si sono effettuati con le persone disabili. Questi esercizi riguardano il corpo, le dinamiche di gruppo, l'espressione e la creazione drammaturgica.
Illustrerò poi la mia esperienza di teatro sociale che ha preso forma nello spettacolo dal titolo *Circoliamo,* descriverò le caratteristiche dei partecipanti che hanno realizzato tale spettacolo, il quale sarà analizzato nei

dettagli.

CAPITOLO 1

I.1 Le origini del teatro sociale

Il teatro sociale può essere definito come

> l'insieme della attività performative non strettamente professionistiche, che si svolgono generalmente fuori dai convenzionali tempi e spazi dello spettacolo e che perseguono finalità socio-politiche, educative, terapeutiche. In questi casi il teatro non elabora solo le problematiche sociali tramite percorsi drammaturgici, ma diventa soprattutto creazione di gruppo[2].

Si tratta di un cambiamento del teatro che coincide con un cambiamento della società, società in cui l'individualismo umano lascerà lentamente spazio alle persone emarginate quali malati mentali, anziani, carcerati, prostitute, extracomunitari, disabili. Nel teatro sociale sarà centrale l'esperienza di queste persone e verranno rappresentati i loro sogni, si cercherà di risolvere i loro problemi.

Dalla fine degli anni settanta si costituiscono gruppi e compagnie produttori di pratiche performative, espressive e relazionali, in grado di creare riti e miti, spazi, tempi, corpi. Negli anni novanta questi gruppi sono molto attivi in Italia e lo resteranno fino ad oggi.

In questa prima sezione, intendo mostrare alcuni dei passaggi fondamentali che hanno reso possibile lo sviluppo e l'affermazione del teatro sociale.

Il primo passaggio riguarda la creazione del primo teatro pubblico italiano, il Piccolo Teatro di Milano.

Seguendo ciò che scrive Claudio Bernardi (professore di Storia del teatro e dello spettacolo a Milano e consulente scientifico di teatro sociale e di drammaturgia di comunità), la storia del teatro sociale in Italia si può fare risalire al 1947, con la separazione tra il regista Giorgio

[2] Monica DRAGONE, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti e Sisto Dalla Palma, Milano, Euresis Edizioni, 2000, p.61.

Strehler e Mario Apollonio, storico del teatro italiano. Insieme ad altri avevano appena fondato il Piccolo teatro di Milano.

Dopo gli eventi della seconda guerra mondiale vi era una necessità di cambiamento, anche a livello artistico in netto contrasto con la magniloquenza e le vuote celebrazioni del regime fascista. L'idea comune era impostare l'arte e la cultura come impegno civile e morale. Da questa esigenza nasce quindi il Piccolo Teatro di Milano, il primo teatro pubblico italiano, inteso propriamente come servizio pubblico, cioè:

> qualsiasi prestazione fornita da un ente pubblico, direttamente o mediante la concessione o l'appalto a un'impresa privata, che serva a soddisfare un'esigenza della collettività, sia di ordine materiale, sia di ordine culturale, sociale ecc.; anche, la struttura, l'impianto, il mezzo o l'ente, il personale che fornisce tale presentazione[3].

Mario Apollonio è colui che ha redatto il manifesto programmatico del Piccolo Teatro. In esso, compaiono due concezioni opposte del teatro pubblico, che sono la causa della separazione tra Apollonio e Strehler.

La prima concezione, quella di Strehler, vede il teatro come strumento pedagogico, in quanto capace di elevare la cultura delle classi meno abbienti (e questo, possiamo dire, è ciò che il Piccolo ha inteso fare nel corso del tempo).

La seconda concezione, quella di Apollonio, vede nel teatro un opposto processo generativo: il teatro che nasce non dal regista e dal direttore artistico, ma dal pubblico, inteso come coro, come gruppo protagonista attivo della vita sociale, politica e culturale:

> […] ogni civiltà si attua secondo un processo che accosta e integra gruppo a gruppo nella sua varietà e molteplicità. Per questo recluteremo i nostri spettatori, quanto è più possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico […]. Non dunque, teatro sperimentale, e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia di iniziati. Ma teatro d'arte per tutti. [...] Noi

[3] Cfr. la voce *Servizio,* in *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana,* Milano, Garzanti, 1987, p. 1785.

> non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana [...] e nemmeno pensiamo al teatro come a un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente […]. Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedano, questa parola li aiuterà decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento[4].

Ragione principale della rottura tra i due fondatori del Piccolo è, appunto, la diversa concezione del pubblico.

Strehler considera l'idea del coro e del teatro in platea come moralistica, non cogliendone i tratti rivoluzionari. Apollonio, nel secondo dopoguerra, intende fondare un teatro dove il coro diventi protagonista della drammaturgia, concepito non più come anteriore o posteriore al processo teatrale, ma come elemento interno a esso, differente quindi dal coro della tragedia classica (il coro che danza, canta e interagisce col personaggio) e dalla concezione moderna di pubblico o spettatore partecipante.

Negli anni cinquanta Apollonio avrebbe infatti elaborato le idee guida del teatro corale, in quello che egli definisce «circolo drammaturgico», individua ciò che esclude «ogni forma di teatralità industrializzata, ogni prevalenza dello spettacoloso, ogni educazione drammaturgica scolastica od artigiana» e che deve invece rimettere «alla base del dramma l'attualità della viva partecipazione corale» e perciò costruire «il dramma, con una ricerca di cui la durata non importa, purché ogni lavoro si riassuma nel coro»[5].

Affinché raggiunga i propri obbiettivi, cioè una ricerca e un'esperienza profonde, secondo Apollonio, un circolo drammaturgico non può accettare molti associati, mentre

---

[4] Cito dal Manifesto del Piccolo Teatro in Giorgio STRHELER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati,* a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974, pp. 36-7.

[5] Mario APOLLONIO, *Statuto del Circolo di Drammaturgia,* in *Drammaturgia,* voll. II, 5-6, Firenze, Sansoni, 1955, p. 1.

può coesistere con altri circoli. Per quanto riguarda il luogo in cui fare teatro, Apollonio sostiene che

> ogni stanza può essere il luogo del nuovo teatro [...], tutto può bastare [...] perché la padronanza del proprio destino di gruppo si misura accettando francamente le condizioni che anche casualmente […] ci toccano […]. Pur che si ricominci a pensare che l'unità del teatro, come aveva già intuito Alessandro Manzoni, è in chi assiste, non in una concezione estrinseca di tecnica, di suggestione, d'ambiente.[6]

L'idea di Apollonio, però, si distanzia molto da ciò che è istituzionalmente il teatro, nel quale, al centro del processo teatrale non c'è il coro, ma l'autore o il testo drammatico. La proposta, però, non produce inizialmente grandi esiti. L'influenza di tale idea sarà significativa solo dopo la morte di Apollonio.

Significativa lo sarà anche per il teatro sociale in quanto in esso è presente la "viva partecipazione corale" che intende Apollonio, ossia, la collaborazione tra persone, tra pubblico e spettatori; un altro elemento del teatro sociale che si riscontra anche in Apollonio è l'eliminazione dello "spettacoloso", della "teatralità industrializzata" perché, come si vedrà nel secondo capitolo, in uno spettacolo di teatro sociale, la perfezione non è rilevante. Inoltre, nel teatro sociale, ogni luogo può essere adatto a fare teatro perché ciò che vale maggiormente è, di nuovo, il gruppo.

Nello stesso anno in cui viene fondato il Piccolo, comincia anche l'esperienza di quello che è stato definito «nuovo teatro», che è teatro d'avanguardia o sperimentale, un insieme di pratiche che hanno come obbiettivo il rinnovamento dell'attività teatrale, intesa in maniera differente rispetto alla scena ufficiale, per quanto riguarda il linguaggio, lo stile, le forme, e specialmente i modi di produzione.

Il 1947 è un anno importante anche per la fondazione a

[6] Citato *Ibidem*.

New York del *Living Theatre* di Julian Beck e di Judith Malina, una realtà artistica determinante negli anni a venire.

Mi rifaccio allo schema delle innovazioni più rilevanti del teatro del dopoguerra proposto da Marco De Marinis:

> 1. Il percorso del nuovo teatro è suddiviso in quattro fasi: la fase del preludio, ovvero delle anticipazioni, non casualmente ambientata in America ([…] 1947-59 […] il 1959 è, fra l'altro, l'anno dell'happening inaugurale di Kaprow, della fondazione del Teatr Laboratorium di Grotowski, e della San Francisco Mime Troupe di Ronnie Davis, e infine anche quello dell'esordio della neoavanguardia italiana con Carmelo Bene e Carlo Quartucci); 2. la fase dell'avvento (1959-64: quest'ultimo è, fra l'altro, l'anno in cui il Living si trasferisce in Europa, nasce in Norvegia l'Odin Teatret di Eugenio Barba, Brook mette in scena il *Marat-Sade* di Weiss e il laboratorio di Grotowski si sposta da Opole a Wroclaw, sua sede definitiva); 3. la fase della consacrazione (1964-68), durante la quale i capiscuola del nuovo teatro raggiungono il riconoscimento tradizionale e producono la maggior parte dei loro spettacoli più belli […]. 4. la fase della prima crisi (1968-70).[7]

Il teatro d'avanguardia vuole andare oltre le convenzioni, oltre i limiti imposti alla scena occidentale; ma verso cosa vuole andare di preciso? De Marinis giunge ancora in aiuto:

> Diciamo verso un dopo, un aldilà, un oltre il teatro, che per alcuni non avrà più niente a che vedere con il teatro stesso […] e per altri sarà invece un teatro talmente trasformato nelle sue modalità, e ancor più, nelle sue funzioni che non si riuscirà più a riconoscerlo come tale restando al di qua di quei limiti.[8]

Oltre al teatro c'è anche il sogno di una società differente da quella moderna razionale e capitalista dell'Ovest, di un mondo che tenderebbe a condizionare anche le rappresentazioni teatrali. Insieme alle contestazioni giovanili del '68 esiste infatti anche una contestazione teatrale. Ciò che ora è più importante è il sociale, la collettività, la manifestazione, la piazza, il corpo. Viene inoltre rifiutata ogni forma di autoritarismo e repressione, rifiuto che si esprime sia nella società, sia nel teatro.

Questo nuovo tipo di teatro contesta infatti la figura del regista, simbolo di autoritarismo, e anche le figura

---

7 Marco DE MARINIS, *Il nuovo teatro. 1947-1970,* Milano, Bompiani, 1987, p. 5, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004, p.41.

8 Cit. *Ibidem*, pp. 6-7.

dell'attore perché ora

> […] L'antropologo, lo psichiatra, lo studioso della comunicazione, l'insegnante, lo studente, diventano operatori teatrali […], sostituendosi (o, almeno, unendosi) a quelli che già furono il regista e gli attori.[9]

Negli anni settanta si cerca quindi di promuovere un'elaborazione culturale dal basso, «attraverso l'instaurazione di un rapporto costante e prolungato fra operatori e comunità, che prefiguri, [...] la totale intercambiabilità e reciprocità dei ruoli e il conseguente porsi del fatto teatrale come pratica sociale generalizzata, autonoma e collettiva»[10].

Risulta quindi fondamentale una considerazione del 1918 di Adolphe Appia, che aveva previsto come «L'arte drammatica di domani sarà un atto sociale al quale ognuno porterà il suo apporto»[11].

Uno dei risultati delle contestazioni teatrali degli anni sessanta è l'animazione teatrale, un'esperienza che concorre alla definizione del teatro sociale posteriore. Il suo obbiettivo principale è la trasformazione dell'istruzione in formazione attiva e dinamica: le tradizionali recite di fine anno lasciano quindi il posto all'improvvisazione, alla immaginazione concreta, all'importanza della creatività dei ragazzi rispetto all'intervento degli adulti. I contenuti didattici della scuola vengono teatralizzati affinché l'apprendimento sia più piacevole. Per svolgere questo programma, l'animazione teatrale si ispira a esperienze in cui il teatro viene utilizzato come metodo pedagogico, come nella scuola per orfani della regista Asja Lacis.

Anche Jacob L. Moreno, inventore dello psicodramma (che analizzeremo in seguito), con il suo teatro della

---

9 Marco DE MARINIS, *Al limite del teatro. Utopie,progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta,* Firenze, La Casa Usher, 1983, pp.210-1, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004, p.42.

10 Citato *Ibidem*, p. 170.

11 Cit. *Ibidem*, pp. 210-1.

spontaneità, offre un modello di ispirazione all'animazione teatrale.

Nei primi anni l'animazione teatrale apporta quindi innovazioni nell'ordine culturale della scuola ma, una volta rinnovate, le istituzioni teatrali e le molteplici compagnie di attori, riprenderanno poi le loro funzioni, facendo dell'animazione teatrale uno strumento nelle loro mani in quanto questa verrà vista come un ampliamento del mercato, cioè come un grande luogo di nuovi artisti e nuova arte. Le amministrazioni pubbliche la utilizzeranno come mezzo di aggregazione sociale, di educazione popolare e promozione culturale.

L'animazione teatrale è quindi importante per il teatro sociale che, come scrive Remo Rostagno, ne recupera le quattro fasi principali:

> la prima fase, rappresentata dal rifiuto delle tradizioni […] a favore della proclamata necessità di rinnovamenti radicali […] (fase ideologica); una seconda fase, caratterizzata dalle relazioni esistenti tra la libera espressione e attività scolastiche curricolari (fase psicopedagogica); una terza fase che tende a superare il ristretto ambito della sperimentazione scolastica a favore dell'estensione delle esperienze verso il territorio nelle sue componenti e verso il mondo degli adulti (fase sociale). Una quarta fase […] che attua processi di decondizionamento e di formazione socio culturale che muovono […] dall'esigenza dell'uomo di autodeterminarsi (fase antropologica)[12].

Una svolta importante nell'animazione teatrale, e di conseguenza nel teatro sociale, viene impressa da Giuliano Scabia, poeta-animatore. A Trieste, tra il 1972 e 1973, per il gruppo dello psichiatra Franco Basaglia, organizza una parata di persone ricoverate da anni nel manicomio: questa parata invade la città e si conclude con una grande festa. Si tratta di una iniziativa fondamentale, che dà spazio pubblico ad una comunità di emarginati, che vengono resi partecipi di un clima di festa. Come è noto, infatti, negli

[12] Remo ROSTAGNO, *Animazione*, pp. 342-3, in A. Attisani, *Enciclopedia del teatro del '900,* Milano, Feltrinelli, 1980, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004, p.45.

anni settanta Basaglia propone la chiusura dei manicomi, un trattamento diverso nei confronti dei malati mentali, una riforma dell'istituzione psichiatrica, che verrà sancita nel 1978 con l'approvazione della legge 180.

Particolarmente degne di nota riguardo a ciò che sarà poi il teatro sociale, sono quindi le scienze umane, soprattutto quelle psicoanalitiche e quelle che promuovono l'elaborazione dell'immaginazione e della memoria, che, in questi anni di contestazioni, di esplosioni di associazioni, di gruppi e collettività, fanno emergere delle pratiche volte all'espressione del sé e alla gestione dei conflitti interiori.
Posso quindi citare Jacob Levy Moreno, teatrante e psichiatra, e la sua idea di teatro, lo psicodramma, esperienza nata a Vienna nel 1917 e trasferitasi negli Stati Uniti negli anni quaranta e cinquanta. Moreno riesce a cogliere la valenza socio-psicologica dell'esperienza del teatro e l'importanza terapeutica e socio-culturale del gruppo. Egli sviluppa anche la

> […] prima formulazione di terapia di gruppo. [...] Con Moreno la psicoterapia diventa una tecnica drammatica. Il paziente viene chiamato "protagonista" e il terapeuta "regista". Il dramma è l'elemento centrale […] della terapia[13].

Il teatro terapeutico di Moreno nasce come "teatro della spontaneità e della coralità" nel momento in cui lo psichiatra incontra prostitute, profughi, bambini nei loro ambienti di vita quotidiana e cerca di aiutarli facendo prendere loro coscienza di sé.
Ciò che è rilevante per comprendere le esperienze a cui il teatro sociale farà riferimento, è l'idea rivoluzionaria del teatro secondo Moreno: egli ritiene degno di valore solo un tipo di teatro che rinunci a prodotti spettacolari, che elimini le differenze tra attore, spettatore, e autore, e che, soprattutto, affondi le proprie radici nella esperienza dei

[13] R. LANDY, *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratica,* Roma, Edizioni Universitarie Romane, 1999, p. 55.

partecipanti. Nella sua tecnica psicoterapeutica, la regola fondamentale del rapporto tra il conduttore e i partecipanti è “sii te stesso”. Ogni persona deve esternare il proprio vissuto rappresentando scene sempre più significative, immaginarie o reali. La scena, il protagonista, il conduttore, gli “io ausiliari” costituiscono gli elementi della seduta.

Ciò che a mio parere risulta importante rispetto alle attività che verranno svolte nel teatro sociale, è la fase finale della seduta, quando il gruppo condivide senza commentare quello che il singolo rappresenta, la sua storia che riemerge.

Moreno comunque ritiene che nell'uomo ci sia una profonda unità e non esista quindi una divisione tra conscio, pre-conscio e inconscio.

La drammaterapia, che nasce e si sviluppa in area anglosassone alla fine del Novecento, a partire dallo psicodramma di Moreno, considera che il teatro sia in sé terapeutico, indipendentemente dal quadro clinico in cui viene inserito. Una seduta di drammaterapia si divide in cinque fasi:

> riscaldamento (warm up), messa a fuoco (focusing), attività centrale (main activity), closure and de-roling, e infine completamento (completion). Nella fase di riscaldamento, l'attività è principalmente incentrata sul corpo, sulla presa di coscienza del corpo nello spazio, sulla relazione con gli altri, e sull'uso creativo dei materiali disponibili. Nel laboratorio teatrale, quando il gruppo raggiunge il giusto coinvolgimento psico-fisico, si passa alla seconda fase. Nella messa a fuoco [...] emergono dal gruppo i temi su cui si lavorerà nella fase di drammatizzazione […]. Le ultime due fasi della seduta hanno lo scopo di riportare alla realtà il gruppo dopo il viaggio nell'immaginario [...]. L'ultima - il completamento - […] prepara l'uscita dallo spazio scenico[14].

Mentre lo psicodramma tende a rappresentare le parti malate dell'individuo, la drammaterapia lavora sulle parti sane e sull'immaginazione del gruppo. A mio parere, la

[14] M.C. ITALIA, *Esperienze teatrali nell'area del disagio psichico. Il teatro tra risocializzazione, integrazione e cura*, in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti, Sisto Dalla Palma , Milano, Euresis, 2000, pp. 153-4.

drammaterapia, influenza il teatro sociale, in cui si lavora, come vedremo successivamente, sull'immaginazione dei partecipanti.

Alla fine di questo excursus sulle esperienze teatrali a cui il teatro sociale fa riferimento, è utile considerare il Teatro dell'Oppreso, ideato da Augusto Boal a partire dagli anni sessanta e nato in Brasile.

Boal introduce alcuni elementi che il teatro sociale farà propri, come la volontà di utilizzare tecniche teatrali che migliorino la comunicazione tra gli uomini e il rifiuto dell'attore professionista in favore della possibilità che tutti gli uomini possano recitare perché, dice Boal, «chiunque può iniziare a fare teatro se ne avverte la necessità, non è indispensabile imparare a recitare da ragazzi»[15].

Quello di Boal, è un teatro rivoluzionario, uno strumento per cambiare la coscienza politica dei Paesi di contadini e lavoratori dell'America Latina, oppressi da governi autoritari e violenti in questo periodo al potere in tutto il continente. Boal intende riformare il teatro popolare, cioè un teatro per il popolo e fatto dal popolo: ne ricerca le culture, le espressioni, per incentivare l'azione, la ribellione degli oppressi.

Il più noto dei generi popolari configurati da Boal (oltre al “teatro invisibile” e “al teatro immagine”), è il «teatro forum», in cui degli attori mettono in scena un problema, soprattutto sociale; la rappresentazione viene poi interrotta dagli spettatori, i quali propongono soluzioni al problema dopo essersi sostituiti agli attori. Questo genere di teatro è importante poiché si preoccupa di rappresentare problemi

[15] Augusto BOAL, *Il teatro degli oppressi. Teoria e tecnica del teatro latinoamericano,* Milano, Feltrinelli, 1977 , p.20 (trad. it. parziale di testi tratti da *Teatro del Oprimido y otras poéticas politicas,* Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1974; *Técnicas latinoamericanas de teatro popular,* Buenos Aires, Ediciones Corregidor, 1975; *200 ejercicios y juegos para el actor y el no actor con ganas de decir algo a través del teatro,* Buenos Aires, Editorial Crisis, 1975), citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004, p. 51.

della società. Attraverso questo teatro, inoltre, la popolazione che concorre al processo creativo, secondo Boal, riesce a liberarsi della maschera imposta dalla società, particolarmente tramite il gioco delle parti e l'immedesimazione. Tutto ciò rende anche possibile un'eventuale liberazione dalle oppressioni e, quindi, una liberazione dalle costrizioni e repressioni socio-politiche.

Tornando alla situazione italiana degli anni settanta, bisogna dire che i movimenti giovanili e alcuni gruppi politici e sociali intendono avviare un processo di ribaltamento dei modelli rappresentativi istituzionali, che privilegi la produzione e la distribuzione della cultura della “base” e non più, quindi, quelle che appartengono al vertice della società. Cominciano a circolare dunque numerose proposte volte all'aggregazione sociale e alla valorizzazione delle risorse locali. Sorgono gruppi di giovani che si impegnano nel rinnovamento delle istituzioni e della società: questi gruppi nascono soprattutto nell'ambito teatrale e preferiscono operare nelle periferie e in contesti degradati piuttosto che nelle grandi città: il teatro è considerato un mezzo di denuncia della oppressione sociale, della emarginazione e favorisce l'aggregazione e il recupero delle tradizioni popolari, che la società borghese e le classi dominanti, razionaliste e individualiste, cercano di eliminare.
Un evento che influenzerà lo sviluppo del teatro sociale è il convegno di Casciana Terme, tenutosi nel 1977. Questo convegno viene promosso da persone, associazioni ed enti pubblici protagonisti dei movimenti teatrali più innovativi degli anni settanta: queste persone tentano di dare delle linee generali del teatro di base. Nel convegno, vengono registrati in Italia circa cinquecento gruppi

composti di giovani fra i venti e i trenta anni, di formazione per lo

più studentesca o legata al mondo della scuola, […]. Essi lavorano ai margini, lontani dalle capitali della cultura e dello spettacolo, nelle periferie urbane e nei piccoli centri, spesso in case occupate […] e, sempre ai limiti della sopravvivenza, si autofinanziano. [...] E certo vi si può leggere la spinta a soddisfare un bisogno […] di ritrovare momenti credibili di socializzazione e di ritualità: ove per rito si intende il luogo di un gesto non quotidiano, lontano […] dalla finalità pratica e produttiva del tempo del lavoro [...], di un gesto, insomma, non "utile", ma gratuito, un gesto simbolico, comunitariamente vissuto[16].

I.2 Definizione e caratteristiche del teatro sociale

Il teatro sociale è composto dalle attività, spesso non professionistiche, svolte generalmente fuori dai tradizionali contesti di tempo e spazio dello spettacolo, attività che hanno obbiettivi terapeutici, socio-politici, educativi. In questo modo, il teatro diviene strumento per comprendere le dinamiche sociali ma anche, e soprattutto, ciò che favorisce la creazione di gruppo, elemento indispensabile affinché si possa parlare di teatro sociale.
Nell'epoca contemporanea il teatro sociale «investe tre ambiti: quello socio-formativo (ambito della scuola e della formazione permanente), quello socio-terapeutico o riabilitativo (ambito dei disturbi psico-fisici) e quello socio-culturale»[17] e si differenzia dall'animazione teatrale e dal teatro d'arte, da quello d'avanguardia e da quello commerciale. Con il teatro sociale non si intende cambiare l'individuo (obbiettivo dell'animazione teatrale), e nemmeno si intende dare importanza al mercato dell'intrattenimento o importanza estetica al prodotto finale (obbiettivi del teatro d'avanguardia, commerciale e d'arte). Nel teatro sociale esiste invece una strettissima

[16] A. CASCETTA, *Teatro di base a convegno,* in "Annali della Scuola superiore delle Comunicazioni sociali", vol. V, 1-2, 1977, pp. 159- 60, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 54.

[17] Monica DRAGONE, *Esperienze di teatro sociale in Italia*, in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Claudio Bernardi, Benvenuto Cuminetti e Sisto Dalla Palma, Milano, Euresis Edizioni, 2000, pp. 61-2.

relazione tra «individuo (il teatro) e gruppo (sociale), a loro volta in relazione con la vita istituzionale»[18].

In una società individualista, omogeneizzata dalla globalizzazione della cultura, il teatro sociale vuole essere creatore di socialità e comunità, un possibile strumento per il perseguimento del benessere individuale e collettivo.

Il teatro sociale si impegna nella costruzione della persona e della comunità, del gruppo, attraverso attività performative; occupandosi della società, questo tipo di teatro si occupa dei problemi sociali e rappresenta le storie del disagio, i drammi personali anche mettendo in scena gli emarginati, che sono parte fondamentale del teatro sociale: disabili, barboni, carcerati, malati mentali, extracomunitari, prostitute, ragazzi di strada, anziani, zingari, sieropositivi.

Ma perché viene scelto proprio il teatro per favorire un senso di comunità, per creare aggregazione, per cercare quindi di eliminare l'individualismo? Seguendo ciò che scrive Bernardi, nel teatro, a differenza degli altri media, è presente il gioco; il gioco del corpo, della relazione con gli altri. E perché il corpo è così importante?

> Ogni corpo memorizza le interazioni piacevoli e spiacevoli apprese attraverso gli atti comunicativi. Spesso rivela storture o difese che possono essere “raddrizzate” o fatte cadere, attraverso sedute di riacquisizione di potenzialità comunicative ed espressive represse o atrofizzate. In questa prospettiva si spiega non solo l'ampio sviluppo delle terapie, incentrate sul corpo e sul teatro, […] ma la centralità che assume per tutti il lavoro

l'esperienza è cruciale anche nel teatro sociale. Il suo scopo era quello di

> realizzare noi stessi. […] Quello che è tenebre in noi diventa lentamente luce. […] Il teatro con la sua corporea percettività, mi è sempre parso un luogo di provocazione, capace di sfidare se stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati – tanto più stridente in quanto personificato negli impulsi intimi, nel corpo, nel respiro di un organismo umano. Questa […] trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo […] [20].

Nel teatro sociale, la maschera teatrale e sociale viene eliminata; assume notevole importanza l'interiorità dell'uomo e la propria esperienza; «l'itinerario del teatro sociale è un itinerario di conciliazione tra individuo e società. In questa prospettiva è centrale il concetto di persona […] ». Agendo «senza maschera, si è in balia degli altri. Il mio essere completamente trasparente mi consegna agli altri […]. Tra totale falsità», (offerta dalla maschera, in quanto permette di fingere, di essere ciò che in realtà non si è), «e totale trasparenza, la virtù sta nel mezzo, nella persona»[21].

> Il mio corpo, il mio sesso, la mia storia, il mio ambiente, la mia professione, la mia anagrafe sociale in qualche modo mi definiscono. Nello stesso tempo mi espongono e mi proteggono. […] La persona è quindi un processo, non un'identità fissa e la creazione della persona implica appunto il lavoro sulla maschera, sui ruoli, sul corpo, sulle emozioni, sulle storie, sul modo di interagire con gli altri[22].

E la persona è centrale nel teatro sociale.

«Nei gruppi di pari, nelle associazioni e in tutte quelle forme sociali in cui la conoscenza diretta e interpersonale è prevalente», è in continua crescita «l'organizzazione di laboratori, di attività teatrali e performative»: in questi casi, l'obbiettivo principale del teatro è «la produzione di relazioni, piuttosto che la produzione di significati». In tutti queste situazioni è da porre in rilevanza «l'aspetto attivo e operativo del gruppo di pari [...]»: «il gruppo si

---

[20] Jerzy GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, p. 28, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 63.

[21] Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 65.

[22] *Ibidem*, p. 65.

costituisce in quanto fa qualcosa, ed è la riuscita o meno del fare insieme qualcosa che determina l'adesione al gruppo [...]»[23].

Come esempio di teatro di un gruppo di pari o di gruppi di emarginati, cito l'esperienza di Patricia Ariza (storica del teatro politico colombiano), nel teatro La Candelaria di Bogotà: da anni Ariza lavora con i *ñeros* (termine che deriva da *compañeros*, che significa compagni, e indica coloro che vivono per strada), con i delinquenti, con le prostitute, con anziani, bambini autistici, sordomuti, psicotici, disabili. Ariza è una figura importante per il teatro sociale in quanto, attraverso il teatro, cerca di promuovere l'interazione sociale e di ridurre i conflitti che si possono determinare anche in piccole realtà sociali come ad esempio i quartieri.

Patricia Ariza afferma:

> […] La miseria della gente non può essere sfruttata come spettacolo […] malgrado siano drogati e tutto il resto, hanno la loro dignità, sono buoni attori e bravi ballerini[24].

Questo è fondamentale per ciò che analizzerò in seguito: non si vogliono mettere in scena la miseria, i problemi, le disabilità delle persone, bensì, integrare nella società, attraverso il teatro, coloro che sono emarginati e dare loro la possibilità di esprimersi, spesso raccontando la propria esperienza, davanti a un pubblico che osservi e ascolti, senza commentare.

«I teatro sociale – per il suo fondamentale aspetto di creare società – […] è soprattutto messa in azione»[25], interazione, cooperazione.

Il teatro sociale è quel tipo di teatro che produce società attraverso i laboratori teatrali, le arti performative, la drammaturgia comunitaria o festiva. In ogni iniziativa si

---

[23] *Ibidem*, p. 66.

[24] Julia VARLEY, *Gocce di rap. Conversazione con Patricia Ariza del teatro "La Candelaria"*, p. 372, in *Teatro e storia*, Bologna, 1996, anno XI, n. 18, pp. 359-82.

[25] Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Roma, Carocci Editore, 2004, p. 68.

cerca la partecipazione attiva di tutti coloro che compongono una comunità, soprattutto coloro che si trovano ai margini.

In cosa consiste la drammaturgia sociale? A differenza dei sistemi di produzione in cui si selezionano gli attori adatti alle varie parti del copione, nel teatro sociale il *cast* è già dato: solo dopo avere conosciuto coloro che costituiscono il gruppo, cioè gli attori sociali, ci si chiede «che cosa si potrebbe riuscire a fare con loro e soprattutto come valorizzare la loro unicità»[26]. A questo punto si adotta il vero strumento di conoscenza: il laboratorio. In esso emergono le caratteristiche dei partecipanti, le loro potenzialità e i loro limiti. E per questa ragione un progetto di teatro sociale deve essere sempre pronto ad essere modificato in base al lavoro che avviene col gruppo, benché, prima di avviare le attività del laboratorio, sarebbe opportuno possedere già delle informazioni su coloro che vi prenderanno parte.

Altro punto importante nell'analisi della drammaturgia sociale, è costituito dai materiali offerti dalle diverse strutture o ambienti in cui si agisce. Le risorse che si possono utilizzare all'interno della drammaturgia sociale sono molteplici: le storie degli attori sociali, gli oggetti, i mezzi, gli strumenti, i suoni, le musiche. La situazione viene poi analizzata ed è la premessa di ogni progetto di teatro sociale. Nella progettazione si spiega ciò che si intende realizzare, in quali luoghi, in quanto tempo, con quali mezzi, con quali persone. Una volta realizzato il progetto, si passa alla valutazione dell'evento complessivo. Come dice ancora Patricia Ariza:

> La valutazione ha due voci fondamentali, una di bilancio consuntivo e l'altra di bilancio preventivo. Il bilancio delle

[26] *Ibidem,* p. 111.

> iniziative non consiste soltanto nella verifica del raggiungimento degli obbiettivi, del grado di soddisfazione dei partecipanti, ma anche nel mettere in evidenza elementi, fatti, situazioni, persone, risorse emersi nel corso dell'opera, come pure gli ostacoli e le paludi che hanno rallentato il processo sociale. È soprattutto su queste informazioni che si apre un tavolo di discussione sulle cose da fare, sui possibili percorsi ancora da compiere, sul tragitto da completare[27].

I.3 Le capacità dei disabili

Poiché nella mia analisi descriverò la mia piccola esperienza di teatro sociale svolta con persone disabili, intendo qui presentare questo speciale settore del teatro sociale.

Ormai, quasi tutte le realtà istituzionali di cura, assistenza, formazione e accoglienza dei disabili promuovono attività teatrali.

Seguendo ciò che scrive Claudio Bernardi, la storia del teatro nel mondo dell'handicap, inizia con «il superamento della vergogna delle famiglie che nascondevano in casa i propri congiunti "impresentabili"»[28]. Ad essere tenuti nascosti erano coloro che presentavano deficit fisici e intellettivi. Quando, intorno agli anni novanta, si è iniziato a lavorare sull'integrazione, sull'inserimento sociale come stimolo all'autonomia e alla dignità dei disabili, quando si è imposto il diritto ad una vita normale, non emarginata, il teatro ha cominciato ad essere un importante mezzo di comunicazione anche per i disabili.

Inizialmente gli educatori dei centri specializzati vedevano il teatro esclusivamente come passatempo, come una attività da mettere in mostra. Ma, notando i risultati positivi in termini psicomotori, affettivi, sociali e artistici,

---

[27] *Ibidem*, p.113.

[28] *Ibidem,* p. 125.

il teatro è stato poi introdotto come attività educativa di socializzazione e di espressione, talvolta anche come professione. Si individuano

> quattro modalità di realizzazione: artisti di teatro svolgono periodi di contatto e lavoro all'interno di realtà che si occupano di persone disabili e poi traducono queste esperienze in drammaturgie e azioni spettacolari da loro stessi portate in scena. In questi casi l'esperienza dell'handicap precipita nelle poetiche dell'artista che le trasforma simbolicamente attraverso il teatro. […] Una seconda modalità è data da gruppi professionali in cui si inseriscono in modo strutturale o in modo estemporaneo artisti disabili, mai registi, ma sempre attori che grazie alla potenza simbolica del loro corpo vissuto e segnato dalla disabilità, divengono segni sulla scena capaci di esprimere pienamente l'immaginario del regista drammaturgo. Esiste una terza modalità di gruppi teatrali professionali composti esclusivamente da attori disabili che lavorano e producono avvalendosi della collaborazione di artisti diversi nei ruoli di regia o drammaturgia su progetti specifici. Questi casi sono strettamente connessi a esperienze di formazione professionale per le professioni del teatro, che hanno avuto come esito la costituzione di compagnie autonome. L'ultimo caso è di attori e registi professionisti disabili che hanno una loro totale autonomia artistica e professionale[29].

In Italia, gruppi teatrali che si avvalgono della collaborazione di artisti disabili sono il Teatro Kismet Opera di Bari, i Barboni di Pippo Delbono, la compagnia Oiseau Mouche.

La persona disabile in scena mostra come ogni gesto che compie non sia mai routine, riesce ad esprimere vere emozioni, nuovi gesti, spesso dolorose verità.

> La dinamica teatrale si scopre luogo privilegiato della libertà e delle verità, anche e soprattutto nelle situazioni segnate dal disagio e dalla devianza. Il teatro, con i suoi attori e i suoi processi relazionali e produttivi, non si chiama fuori da questa relazione[30].

La scena è il luogo in cui le persone disabili possono trovare una sorta di pienezza di vita; nessun'altra attività proposta dalle strutture per disabili potrebbe forse donare loro questa gioia, questo volersi sentire protagonisti che li spinge ad essere comparati ad attori professionisti. Sulla scena è come se la persona disabile perdesse le proprie disabilità, fisiche o mentali che siano.

Intendo riportare il significato della parola disabile, cioè

---

[29] G. INNOCENTI MALINI, *Handicap e teatro,* in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale,* a cura di C. Bernardi, B. Cuminetti, S. Dalla Palma, Milano, Euresis Edizioni, 2000, p. 136.

[30] *Ibidem,* p.134.

«chi manca di alcune capacità fisiche o mentali»[31]. Ebbene, quando è in scena, il disabile, il diversamente abile, diventa “abile”, non esprime la mancanza di capacità. Certamente, se una persona è costretta per esempio sulla sedia a rotelle, potrà effettuare solo certi movimenti ma, comunque, sul palcoscenico, li svolgerà in un modo differente rispetto a come li svolge nella vita di tutti i giorni. Svolgerà questi gesti con gioia, con la consapevolezza di essere un attore davanti ad un pubblico, sfidando se stessa, talvolta superando le proprie incapacità motorie.

I disabili a teatro non portano maschera, nemmeno se indossano una maschera nel senso vero e proprio. L'improvvisazione, tecnica molto difficile, è in loro una dote naturale. Alcune scene con attori disabili vengono costruite proprio grazie alla loro capacità di improvvisare.

Posso portare un esempio che traggo dalla mia piccola esperienza: durante le prove delle prime scene dello spettacolo, la protagonista aveva dimenticato una battuta. Essendo nervosa per averla dimenticata, fece il gesto che la caratterizza, gesto che è una specie di tic nervoso. Questo gesto venne poi sostituito alla battuta dimenticata, e la scena venne modificata.

Il teatro coinvolge le persone disabili mettendo in campo dinamiche di integrazione che coinvolgono la persona. Il teatro si propone anche come esperienza di riabilitazione corporea, in cui il lavoro viene svolto sia nell'ordine della motricità, sia in quello della psico-motricità, ossia di un movimento espressivo in cui il corpo è sperimentato ed esplorato in relazione alla persona e agli affetti che si sviluppano nella relazione.

[31] Cfr. la voce *Disabile,* in *Il grande dizionario Garzanti della lingua italiana,* Milano, Garzanti, 1994, p. 561.

Il teatro sociale è corpo, è vita. E credo che nel teatro realizzato con persone disabili si colga perfettamente lo slancio vitale, la passione che queste persone riescono a trasmettere, nonostante le possibili difficoltà motorie, discorsive. Nei loro corpi scorre un flusso vitale, che può essere compreso assistendo ad un loro spettacolo.

CAPITOLO 2

II.1 Il progetto di teatro sociale

Per fare teatro sociale è necessaria un'elevata qualità professionale individuale unita ad un lavoro d'équipe.

Tra le forme progettuali più diffuse vi è l'intervento che si avvale della forma laboratorio, in un contesto comunitario definito e con un esito di tipo performativo (lo spettacolo per esempio).

Affinché questo avvenga, c'è bisogno di un progetto, il progetto di teatro sociale, costituito da diversi elementi che hanno a che fare con i diversi livelli della realtà in cui si agisce.

Fare un progetto di teatro sociale

> richiede di sapere vedere e definire con precisione la drammaturgia delle azioni (il cosa, quando e perché si fa) e nello stesso tempo tenere sempre aperta la dimensione della risonanza e della flessibilità: la capacità cioè di vedere cosa sta accadendo e quali input si ricevono dalle azioni e di conseguenza dalle capacità di modificare il progetto[32].

Il progetto viene eseguito da un'équipe professionale, composta da professionisti del teatro sociale e altri professionisti, che si impegnano anche nelle attività concrete della realizzazione del progetto. Sono necessarie competenze teatrali, competenze relative agli statuti teatrali della comunicazione e dell'interazione sociale, e competenze psico-sociali, proprie dell'operatore di teatro sociale: pur non essendo un professionista dello sviluppo di comunità, egli è consapevole che certe azioni producono nei partecipanti un effetto trasformativo nella percezione di sé, della propria immagine e delle proprie relazioni.

Sono parte del progetto di teatro sociale anche le

[32] Alessandra ROSSI GHIGLIONE, *Fare un progetto di teatro sociale,* in *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti,* a cura di A. Rossi Ghiglione, Alberto Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 14.

istituzioni, da cui proviene il mandato progettuale. Possono essere istituzioni pubbliche, città, provincia, regione, stato; o, come nella mia esperienza, istituzioni private, cooperative, associazioni.

Il progetto è flessibile e aperto: il gruppo, la comunità protagonista, possono richiedere una modificazione durante la stesura del progetto stesso.

I destinatari del progetto sono tutti coloro che vi sono coinvolti.

L'obbiettivo riguarda l'esperienza relazionale delle persone coinvolte nel progetto: «si tratta di favorire processi di cambiamento e di empowerment delle identità personali nella dimensione della relazione con l'altro»[33].

Il progetto di teatro sociale può essere suddiviso in due fasi: una fase di contatto e una fase di stesura del progetto.

La prima fase consiste nell'incontrare e nel conoscere le persone con cui poi si lavorerà.

La stesura del progetto, che fa parte della seconda fase, si definisce in rapporto agli eventi che determinano il progetto, che non è, quindi, chiuso e definitivo.

Il progetto si conclude poi con una fase di valutazione: in essa, si verificano le valutazioni individuali rispetto al raggiungimento degli obbiettivi, le ragioni e i modi per i quali sono stati raggiunti. La valutazione è necessaria nei termini di teatro sociale affinché ci sia una visione complessiva del progetto che ne consenta un'eventuale riprogettazione.

[33] *Ibidem*, p. 18.

II.2 Il laboratorio

Il laboratorio è una delle attività svolte nei progetti di teatro sociale. È la forma di lavoro più efficace quando si lavora con un gruppo, quando si devono sviluppare e approfondire competenze espressive legate all'uso del corpo, alla voce o alla creazione drammaturgica.

La prima forma di laboratorio teatrale viene ideata e messa in pratica negli anni sessanta e settanta da Grotowski, che chiama il proprio gruppo teatrale «Teatro Laboratorio»[34], per evidenziarne la caratteristica di luogo circoscritto in cui i gruppi teatrali professionali fanno ricerca e creazione guidati all'interno di percorsi di apprendimento.

Il laboratorio funziona secondo dei precisi principi che, seguendo ciò che scrivono Rossi Ghiglione (drammaturga e regista che si occupa di formazione teatrale, professoressa di Teatro Educativo e sociale all'università di Torino) e Pagliarino (attore e professore di Teatro d'Animazione a Torino) organizzano il tempo, le relazioni tra le persone che vi partecipano e le azioni che vi accadono.

Per quanto riguarda la durata del laboratorio, esso deve essere svolto con una certa periodicità, in genere settimanale, svolgendosi per circa 30 incontri in un totale di 80 ore.

In una prima fase, si svolge il laboratorio vero e proprio, seguito da una seconda fase in cui l'obbiettivo è la definizione del momento di comunicabilità, che chiude il percorso del laboratorio e mette in relazione il gruppo con la comunità a cui esso appartiene.

Nei primi incontri del laboratorio, è necessario favorire la conoscenza tra le persone, creare un clima di fiducia e

[34] Jerzy GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni, 1970, citato da Claudio Bernardi in *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004.

libertà (ciò avviene frequentemente tramite esercizi che si incentrano sul gioco). Dopo alcuni incontri si può iniziare con il *training* psicofisico (cioè l'allenamento delle possibilità espressive del corpo individuale e del corpo in relazione), e con il *training* corale (cioè gli esercizi che favoriscono l'ascolto creativo dei singoli nel gruppo e che sviluppano un senso di fiducia e apertura).

Verso la fine del laboratorio, si fanno strada le proposte di esplorazione drammaturgica e creazione scenica, nelle quali si presuppone maggiore consapevolezza e che esplorano linguaggi e temi possibili.

Ogni sessione di laboratorio è articolata in diversi momenti: la fase di separazione, in cui si abbandona la quotidianità; la seconda fase, che riguarda il momento in cui il gruppo esplora il mondo in modo ludico. Questa fase è anche chiamata fase di margine ed è costituita da tre azioni (che riassumono ciò che avviene nel laboratorio):

- Il training psicofisico, che ha come obiettivo principale quello di conoscere e sentire il proprio corpo-voce come strumento espressivo e condizione di ogni relazione (con se stessi, con altre

partecipanti stessi), chiamato *feedback*, e da un momento di separazione, che può coincidere con un'attività di *debriefing* (cioè di rilassamento) o con un saluto formalizzato (per esempio il saluto giapponese).

Il *feedback* è un'azione che verifica l'andamento del lavoro, una sorta di resoconto.

Dove si svolge l'attività del laboratorio teatrale?

Bernardi scrive che lo spazio per l'attività del laboratorio

> deve essere il più possibile uno spazio vuoto, libero da qualsiasi arredamento, senza ostacoli e oggetti ingombranti, non troppo vasto né troppo piccolo. Si può lavorare anche all'aperto […]. Negli spazi interni è auspicabile l'oscuramento della sala. Molto utile risulta una minima dotazione di tecnica, di luci, oggetti, suoni, semplici elementi scenografici[36].

Gli oggetti, la luce, la musica, sono strumenti di lavoro ed elementi che stimolano la percezione e la comunicazione; riescono a modificare il campo di presenza e di azione del singolo e del gruppo.

La conduzione implica l'attenzione allo spazio di lavoro, ai segni che lo caratterizzano, alla conoscenza che il gruppo già ne ha per avervi svolto altre attività. Lo spazio costituisce l'oggetto della prima scelta che il conduttore deve compiere: vivificarlo oppure lasciarlo sullo sfondo. Vivificare lo spazio significa, per esempio, utilizzarlo per eseguire certi tipi di esercizi.

Il conduttore può decidere se entrare nel mondo che il gruppo gli presenta, oppure se fare entrare il gruppo nel mondo che il conduttore ha progettato.

> […] è proprio il conduttore che si disarma, cioè si permette di entrare nell'esperienza di conduzione mettendo in relazione la sua azione con ciò che il gruppo e le persone portano in primo piano. Quello che ha nelle mani non sono armi ma sensibilità, pratiche di lavoro teatrali che conosce profondamente e che ha esplorato sia nelle componenti performative che in quelle sociali ed affettive. Inoltre ha la capacità di stare nella scelta e nella ricerca, la capacità di prestare attenzione, la possibilità di sbagliare, di chiedere, di avere bisogno. Tutto questo inizialmente è patrimonio del conduttore, ma presto diviene stimolo e patrimonio del gruppo e delle persone[37].

---

[36] Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale. L''arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci Editore, 2004, p.81.

[37] Giulia INNOCENTI MALINI, *Come un seme. La conduzione del gruppo nel laboratorio di Teatro Sociale,*

Per gli educatori, gli animatori e gli operatori sociali, esiste una ricca produzione teorico-pratica relativa alla conduzione del teatro sociale, conduzione che avviene attraverso esercitazioni e giochi psico-pedagogici (per esempio si veda ciò che Gaetano Oliva, docente di Animazione teatrale, attore e regista, scrive a proposito degli esercizi).

La tecnica di lavoro, l'azione, la pratica, il gioco sono infatti funzionali al gruppo.

Un criterio di lavoro importante per il conduttore di un laboratorio di teatro sociale è la capacità di guardare un'azione, un gioco, un esercizio, una persona, una improvvisazione, un gruppo nelle sue caratteristiche con sguardo aperto. Egli non deve chiudere l'esperienza in un'interpretazione definitiva, deve invece tenere sempre presente la dimensione teatrale unita a quella sociale e affettiva del gruppo; in questo modo il teatro riesce ad avvicinarsi alle persone, al gruppo.

È proprio la dinamica di gruppo che orienta ciò che propone il conduttore, per questo motivo si è detto che colui che conduce deve avere uno sguardo aperto, dev'essere sempre pronto a modificare la sua azione: il gruppo integra la proposta del conduttore perché il gruppo è dotato di una propria dinamica interna che determina i processi e le interazioni.

Ciò che è centrale per il conduttore è l'attenzione al corpo: egli lavora mettendo il corpo, il proprio e quello dei partecipanti, in movimento.

Il conduttore è sempre alla ricerca della teatralità delle persone, del gruppo; egli prende atto di chi sono e di cosa possono e vogliono fare teatralmente.

Il conduttore deve inoltre disporre di un'ampia gamma di

---

in *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti,* a cura di A. Rossi Ghiglione, Alberto Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 35.

esercizi, i quali sono la pratica delle azioni del laboratorio.

II.3 Il laboratorio e gli esercizi

Secondo Rossi Ghiglione e Pagliarino, sono molto importanti gli esercizi che «interessano il primo blocco del laboratorio teatrale, ovvero quello che non implica la costruzione dello "spettacolo"[38]». Si tratta degli esercizi che riguardano il *training* psicofisico e il *training* corale, come si è detto nel secondo paragrafo di questo capitolo.
Rossi Ghiglione e Pagliarino suddividono per aree di lavoro questi esercizi. «L'ordine di lavoro con cui vengono presentate le categorie degli esercizi tiene conto di uno sviluppo che va dal lavoro sul corpo alla creazione scenica»[39]. Le categorie utilizzate sono le seguenti:

> - Il corpo, dalla consapevolezza al training. L'orizzonte del corpo individuale: la conoscenza e l'allenamento alle possibilità percettive del corpo come condizione per la creazione teatrale.
> - La relazione e le dinamiche di gruppo. L'orizzonte della relazione. Esplorazioni sul tema del rapporto individuo-gruppo, coppia, gruppo. Dinamiche socio-affettive e ludico-rituali.
> - L'espressione: la presenza scenica individuale e di gruppo. L'orizzonte dell'espressione e della comunicazione di chi agisce in scena sia come individuo che come gruppo. […]
> - La creazione drammaturgica: storie, parole e materie. L'orizzonte della drammaturgia. Ricerca ed esplorazione del tema da raccontare/agire. L'orizzonte del linguaggio poetico teatrale. Il simbolo.[40]

Anche nella mia esperienza di teatro sociale, per l'allestimento dello spettacolo *Circoliamo,* si è seguito questo tipo di ordine negli esercizi. Affinché si possa realizzare il laboratorio, c'è bisogno che qualcuno conduca le attività, come ho detto in precedenza. Nel mio caso, i conduttori erano B., S. e talvolta anche l'educatrice S.

---

38 Alessandra ROSSI GHIGLIONE, Alberto PAGLIARINO, *Il laboratorio di Teatro Sociale: struttura ed esercizi*, in *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti*, a cura di A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 53.
39 *Ibidem.*
40 *Ibidem.*

B. è insegnante elementare e esperto di teatro, S. è operaio con esperienza di clown.
Il luogo in cui si sono svolti gli esercizi era la sede dello S.F.A. di Clusone. Da ottobre 2009 a maggio 2010, ogni giovedì dalle 14.00 alle 15.30/ 16.00 circa, ci siamo ritrovati per svolgere dapprima il laboratorio teatrale e successivamente la costruzione dello spettacolo. Ogni giovedì eseguivamo un nuovo esercizio ma spesso l'attività del laboratorio cominciava riprendendo l'ultimo esercizio che si era eseguito il giovedì precedente. In un incontro si eseguivano tre, quattro esercizi, a seconda della difficoltà di questi ultimi. Generalmente gli esercizi duravano venti minuti ma è anche capitato che un esercizio occupasse tutto il pomeriggio.

Per ogni categoria di esercizi sopracitata, intendo dare qualche esempio che si possa riscontrare anche nel laboratorio teatrale svolto con i membri dello S.F.A. e con quelli del C.D.D.
La prima categoria di esercizi riguarda il corpo. Nel secondo paragrafo del primo capitolo ho già discusso dell'importanza che ha il corpo nell'ambito del teatro sociale: nel laboratorio il corpo entra finalmente in azione. I partecipanti del laboratorio teatrale devono allenarsi per riconoscere il proprio corpo, per liberarlo dalla quotidianità.
Nella mia esperienza di laboratorio teatrale con disabili, alcuni esercizi non sono stati effettuati: mi riferisco agli esercizi che richiedono, per esempio, che il partecipante si stenda con la schiena a terra. A causa di alcune patologie, non tutti i partecipanti riescono ad effettuare esercizi che comportano un difficile sforzo fisico. Abbiamo quindi preferito svolgere gli esercizi che tutti i partecipanti potevano eseguire.

Tra questi esercizi, rientra quello che Renata Mazzanti chiama «Terra, acqua, aria e fuoco»[41]. Tramite questo esercizio, i partecipanti avevano il compito di scoprire e sentire il loro corpo, anche attraverso l'immaginazione e la respirazione. I partecipanti dovevano assumere la posizione di un albero: questo albero veniva scosso dal vento, che soffiava con crescente intensità, fino a trasformarsi in tempesta. La tempesta distruggeva l'albero, che cadeva a terra e i ragazzi dovevano quindi respirare come se fossero stati parte della terra. Questa azione veniva svolta in piedi, non sdraiandosi a terra come richiederebbe l'esercizio. La terra diventava poi acqua, aria e fuoco: queste trasformazioni venivano effettuate tramite una respirazione che si faceva per esempio più intensa quando i partecipanti imitavano il fuoco. Questo esercizio è stato effettuato attraverso il movimento nello spazio e i partecipanti sulla sedia a rotelle, per imitare gli alberi, si avvalevano soprattutto dell'uso delle braccia. Tengo a sottolineare che durante lo svolgimento degli esercizi lo spazio (una stanza abbastanza grande e luminosa), veniva liberato da ciò che ingombrava i movimenti (come il tavolo o le sedie), e spesso ci si ritrovava a svolgere gli esercizi in cerchio, seduti o in piedi, a seconda dell'esercizio.

Un altro esercizio da noi svolto è quello definito da Mazzanti come «Lo sguardo». L'obbiettivo di questo esercizio consiste nella «scoperta del corpo, dello spazio e dell'altro guidata dallo sguardo»[42]. Con un sottofondo musicale, i partecipanti avevano il compito di guardare il proprio corpo, scoprire una parte di esso e poi spostare lo sguardo nello spazio circostante. Dovevano poi

[41] Renata MAZZANTI, *Il corpo: dalla consapevolezza al training,* in *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti,* a cura di A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 60.

[42] *Ibidem,* p. 66.

camminare facendo attenzione allo spazio. Quando incontravano un compagno, i partecipanti si guardavano negli occhi, iniziavano a compiere dei movimenti lenti che sfociavano in una danza a coppie.

Un esercizio che piaceva molto ai partecipanti era «Camminate con cambi di velocità, direzione, stop»[43]. Con questo esercizio emerge l'attenzione e l'ascolto del gruppo.

I partecipanti si muovevano liberamente nella stanza, cercando di riempire gli spazi vuoti (spesso imitavano la camminata dei compagni, seguendosi in fila indiana creando una sorta cerchio e, per questo motivo, il conduttore ordinava di camminare senza badare alla direzione dei compagni). Il conduttore, durante questa azione, introduceva degli stop e i partecipanti dovevano quindi fermarsi. Dopodiché riprendevano la camminata fino allo stop successivo.

Esercizio simile a quello appena descritto è «Camminate con cambio di ritmo»[44]. Il conduttore proponeva diversi tipi di camminata: una camminata con ritmo normale, una camminata lentissima, una veloce e una velocissima, simile ad una corsa. Appena i partecipanti avevano capito i diversi ritmi da eseguire, il conduttore ordinava un cambio di ritmo attraverso l'uso di un fischietto o di un tamburello. Due fischi corrispondevano per esempio alla camminata velocissima, un battito di tamburello corrispondeva allo stop. Coloro che si muovevano durante gli stop venivano eliminati e si dovevano sedere. Al termine dell'esercizio veniva proclamato un vincitore. Questo aspetto rendeva l'esercizio simile a un gioco. Spesso uno dei partecipanti non aveva voglia di effettuare l'esercizio quindi si muoveva intenzionalmente quando avrebbe dovuto restare

[43] *Ibidem,* p. 71.
[44] *Ibidem,* p. 72.

immobile, in modo da essere eliminato e potersi sedere e riposare.

Ogni sessione degli esercizi terminava con un esercizio di rilassamento. Suddivisi a coppie, seduti uno di fronte all'altro, i partecipanti dovevano massaggiare carezzevolmente i propri compagni, che nel frattempo tenevano gli occhi chiusi. Un partecipante effettuava il massaggio e l'altro lo riceveva. Colui che eseguiva il massaggio doveva accarezzare il compagno partendo dalle dita delle mani fino ad arrivare alla testa. Le prime volte in cui veniva svolto questo esercizio, c'era un leggero imbarazzo tra i partecipanti e, uno di loro, una volta, si è persino addormentato.

Spesso, a fine attività, c'era un momento di danza poiché i partecipanti amano molto la musica: abbiamo ballato per esempio *Guarda come dondolo* di Edoardo Vianello, *Billie Jean* di Michael Jackson, *Quando, quando, quando* di Tony Renis.

Descrivo ora qualche esercizio che appartiene alla seconda categoria, ossia quella che riguarda la relazione e le dinamiche di gruppo.

L'esercizio «Palla nome»[45], è stato eseguito all'inizio del laboratorio teatrale ed è piaciuto molto ai partecipanti, credo soprattutto per il suo aspetto ludico.

L'obbiettivo dell'esercizio consiste nella conoscenza e nella memorizzazione dei nomi dei partecipanti mettendo il corpo in movimento.

I partecipanti venivano disposti in cerchio dal conduttore: egli diceva il proprio nome e lanciava poi una palla a uno dei partecipanti, di cui diceva ad alta voce il nome. Il partecipante chiamato aveva il compito di prendere la palla al volo, senza farla cadere per terra. Questo esercizio

[45] Cristina CARNIEL, *La relazione e le dinamiche di gruppo*, in *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti*, a cura di A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 83.

lo abbiamo svolto anche cantando il nome della persona che doveva prendere la palla.

«Lo specchio»è un esercizio che si effettua in coppia e consiste in un «allenamento all'osservazione e all'imitazione, alla cura e alla precisione nell'esecuzione di movimenti»[46]. I partecipanti erano disposti a coppie, l'uno di fronte all'altro, alcuni seduti, altri in piedi. Uno dei due era la “guida”, cioè colui che effettuava i movimenti per primo, l'altro era invece lo “specchio”. Questo partecipante doveva imitare ogni gesto della guida. I gesti erano ampi e consistevano, per esempio, nell'aprire un braccio verso l'esterno, oppure nell'alzarlo verso il soffitto. Quando il conduttore lo comandava, i partecipanti si scambiavano i ruoli. La “guida” doveva cercare di eseguire i gesti molto lentamente, affinché lo “specchio” potesse imitarli al meglio. L'esercizio è stato svolto suddividendo i partecipanti in due gruppi e con l'ausilio di basi musicali. Ogni coppia, a turno, ha poi mostrato alle altre coppie l'esercizio mettendosi nel mezzo del cerchio. Nello svolgimento di questo esercizio i partecipanti hanno avuto delle difficoltà nel capire quale braccio, quale gamba muovere, rispetto a quelli che muoveva il compagno. Inoltre, non potendo effettuare gesti ampi a causa della propria patologia, uno di loro li sostituiva con espressioni del viso.

Un esercizio importante per la capacità di ascolto e di collaborazione che si deve creare tra i partecipanti , è l'esercizio del “Telefono senza fili”. Per svolgere questo gioco/esercizio, ci siamo seduti in cerchio. Un partecipante pensava a una frase o ad una parola e poi la sussurrava nell'orecchio al vicino, che faceva altrettanto con l'altro. Il partecipante che chiudeva il cerchio doveva

[46] *Ibidem.*

pronunciare la parola o frase in questione ad alta voce. Spesso la parola pronunciata ad alta voce era totalmente diversa dalla parola originale, e questo scatenava risate: questo esercizio, dunque, può determinare anche un grande divertimento. Questo esercizio è importante per la capacità di ascolto e di collaborazione che si deve creare tra i partecipanti.

Un esercizio affine a quest'ultimo proprio perché considerato anche un gioco, è quello della "Scossa".

Ci disponevamo in piedi, in cerchio, tenendoci per mano. Un partecipante doveva recarsi al centro del cerchio e chiudere gli occhi, mentre gli altri decidevano da quale persona sarebbe dovuta partire la scossa, che consiste in una stretta di mano scambiata in successione tra i partecipanti. Colui che si trovava nel centro del cerchio apriva allora gli occhi e il suo compito era quello di individuare il punto del cerchio in cui si trovava la scossa, cercando con lo sguardo le mani che si stavano stringendo. Una volta individuate le mani, la persona che stava passando la scossa doveva recarsi nel centro del cerchio e ricominciava il gioco. I partecipanti si sono divertiti moltissimo, ma la difficoltà risiedeva nel raggiungere la concentrazione per trovare le mani in movimento.

L'esercizio «L'orchestra»[47] ha inciso particolarmente nella scelta del tema dello spettacolo *Circoliamo.*

«Esplorare le possibilità sonore del corpo, ascoltarsi come gruppo, lavorare sul ritmo e sulla voce, divertirsi a creare e improvvisare»[48]sono gli obbiettivi di questo esercizio.

I partecipanti si disponevano in cerchio, in piedi. Ognuno doveva cercare di percuotere una parte del corpo a scelta producendo una sonorità ritmata. Una volta trovato il proprio ritmo, ciascuno eseguiva l'azione per farla

[47] *Ibidem,* p. 86.
[48] *Ibidem.*

memorizzare anche agli altri. Poi, tutti insieme, dovevano eseguire il ritmo appena inventato, creando così una specie di orchestra.

Sulla base di questo esercizio siamo arrivati ad interpretare la banda del circo: i partecipanti dovevano immaginare uno strumento e poi suonarlo. Alcuni di loro suonavano la chitarra, altri il violino, la tromba, le *maracas*, la batteria. Mentre suonavano questi strumenti immaginari, si muovevano nello spazio in base al ritmo della musica di sottofondo.

L'esercizio successivo è simile a quello appena descritto ma la musica, in questo caso, si ferma a un certo punto,e allora si battono insieme le mani, dicendo in coro "Pam-pam-pam": con l'ausilio della voce i partecipanti memorizzavano il ritmo che stavano eseguendo.

Descrivo un ulteriore esercizio utile alla relazione del gruppo. I partecipanti camminavano occupando gli spazi vuoti della stanza. Quando incontravano un amico, dovevano salutarlo stringendogli la mano, facendo delle smorfie, suonando uno strumento, imitando un animale del circo.

La terza categoria di esercizi riguarda l'espressione.

L'esercizio fondamentale di questa categoria, a mio parere, è quello che Alberto Pagliarino definisce «Camminate "come se"»[49]. Gli esercizi del "come se" «allenano il passaggio a una situazione di rappresentazione»[50].

Nel nostro laboratorio, i partecipanti camminavano nella stanza cercando di riempire gli spazi vuoti e, secondo il consiglio del conduttore, evitando di mantenere la stessa direzione. Il conduttore pronunciava poi una serie di comandi che appartengono alla categoria del "come se".

---

[49] A. PAGLIARINO, *L'espressione: la presenza scenica individuale e di gruppo*, in *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti*, a cura di A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 98.

[50] *Ibidem.*

Suggerisce Pagliarino:

> i comandi potranno essere appartenenti alla categoria spaziale o atmosferica (vi trovate in una palude/deserto/campagna oppure piove a dirotto/sole fortissimo/nevica fino alle ginocchia, ecc.); […] alla categoria delle emozioni e sentimenti (rabbia/gioia/paura/curiosità/innamoramento, ecc.)[51].

I partecipanti si sono dimostrati molto abili nell'immaginare le diverse situazioni proposte dal conduttore.

Un altro esercizio è quello della «Immaginazione sensibile»[52] e ha attirato molto l'attenzione dei partecipanti: il conduttore, al centro del cerchio, fingeva di tenere in mano una pallina, lanciandola ad uno dei partecipanti i quali, a loro volta, dovevano passarla ad un compagno.

Un esercizio che ha coinvolto i partecipanti è stato quello che definisco “Mosca cieca”: a turno venivano bendati e venivano chiamati dal conduttore. Colui che era bendato, seguendo la voce e muovendosi nello spazio, doveva trovare il conduttore.

Alcuni partecipanti si sono offerti volontari per eseguire questo esercizio, altri avevano paura di sbattere contro qualche mobile o, semplicemente, temevano il buio e la perdita dell'orientamento. Anche i partecipanti sulla sedia a rotelle hanno fatto l'esercizio accompagnati dagli educatori.

Rossi Ghiglione e Pagliarino hanno individuato una quarta categoria di esercizi relativi alla creazione drammaturgica.

> Gli esercizi di creazione drammaturgica sono quelle proposte che consentono di lavorare su temi, storie, esperienze, costruendo racconti, situazioni, dialoghi, azioni fisiche. Il mondo reale e immaginario delle persone e dei gruppi viene elaborato in forma teatrale non solo attraverso parole e gesti, ma con vere e proprie sequenze d'azione che sviluppano una condizione umana, una situazione, una serie di accadimenti[53].

Questo tipo di esercizi, però, non è stato messo in pratica

---

51 *Ibidem.*

52 *Ibidem,* p. 99.

53 A. ROSSI GHIGLIONE, *La creazione drammaturgica: storie, parole e materie,* in *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti,* a cura di A. Rossi Ghiglione e A. Pagliarino, Roma, Dino Audino Editore, 2007, p. 113.

nel nostro laboratorio poiché si tratta di esercizi abbastanza difficili da attuare con persone disabili. Vi sono per esempio esercizi che richiedono «un lavoro di tipo testuale, attento all'elaborazione verbale e passando attraverso la scrittura»[54]. Ciò che però è stato effettuato da parte del conduttore, è stato «saper vedere la teatralità che emerge nella realizzazione degli esercizi»[55]: il conduttore ha deciso di entrare nel mondo che il gruppo gli presentava, come hanno fatto B. e S.

Nel nostro laboratorio teatrale abbiamo anche eseguito alcuni esercizi che sono stati suggeriti all'educatrice S. dalla lettura di Gaetano Oliva, e, tra questi, gli esercizi di rafforzamento della voce, come quello in cui i ragazzi, in piedi, inspiravano e poi espiravano «emettendo le vocali in modo leggero […] aumentando il volume al massimo e diminuendolo fino al sussurrato»[56].

Sono risultati molto importanti gli esercizi di Oliva per il riscaldamento del corpo, ossia quegli esercizi che suggeriscono di

> · camminare sciolti respirando normalmente.
> · Mettersi in posizione eretta, con i piedi paralleli e distanti tra loro venti centimetri circa, le ginocchia leggermente piegate, il peso del corpo spostato in avanti, con la schiena dritta e il bacino sciolto, le braccia penzolanti ai lati del corpo. Rapidamente piegare e raddrizzare le ginocchia molleggiando e scuotendo il corpo senza mai staccare i piedi dal terreno. […]
> · Camminare e, con le braccia distese lungo i fianchi, sollevare le spalle […]; portare le braccia distese in avanti, di lato, in alto […].
> · Camminare allungando tutto il corpo come a voler prendere qualche oggetto posto in alto, andando sulla punta dei piedi e tenendo le braccia e le dita delle mani verso l'alto.
> · Seduti con le gambe incrociate e la schiena dritta, le spalle rilassate, ruotare la testa, utilizzando il collo come perno, portandola lentamente a destra, sinistra, in avanti […][57].

Nel nostro laboratorio abbiamo effettuato gli esercizi

---

54 *Ibidem.*
55 *Ibidem.*
56 Gaetano OLIVA, *Il laboratorio teatrale,* Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999, p. 155.
57 *Ibidem,* p.198-9.

sopracitati; non sono stati eseguiti gli esercizi che richiedevano uno sforzo fisico notevole da parte dei partecipanti (tra questi esercizi cito per esempio la camminata a quattro zampe all'indietro, la camminata afferrando le caviglie, i saltelli effettuati piegando le ginocchia). Le persone su sedie a rotelle eseguivano gli esercizi che comportavano soltanto l'uso delle braccia, delle mani e della testa.

L'attività del laboratorio teatrale si è rivelata fondamentale per giungere all'individuazione del tema dello spettacolo.
Il tema del circo si è sviluppato grazie all'interesse con cui i partecipanti svolgevano gli esercizi che comportavano l'uso della musica e inoltre quelli che comportavano l'imitazione dei personaggi del circo e l'imitazione di animali. Alcuni esercizi quindi venivano utilizzati per sviluppare le capacità, la creazione circense dei partecipanti. Uno di questi esercizi consisteva nell'imitazione dei personaggi del circo; a turno, disposti in cerchio, dovevano posizionarsi nel centro del cerchio e imitare un personaggio che veniva loro in mente. Sono stati imitati pagliacci, ballerine, giocolieri, orsi, equilibristi, pifferai.
Ogni partecipante ha provato ad imitare serpenti ed elefanti, gli animali che sono stati poi inseriti nelle scene dello spettacolo.
A differenza dei classici copioni in cui agli attori vengono dettate le battute e in cui esistono precisi dettagli sulla scenografia, il copione, nel nostro caso, si è creato durante l'attività del laboratorio teatrale, non era un copione prestabilito. Il conduttore B. scriveva man mano una traccia dello spettacolo con la scansione delle scene.
Alcune peculiarità dei partecipanti sono state trasferite nel personaggio che interpretavano. Per esempio, il ragazzo

che ama tutto ciò che riguarda la forza maschile, che ama ricevere complimenti per la sua virilità, è diventato l'uomo forzuto.
L'uomo che nella vita di tutti i giorni compie piccoli gesti meccanici fissandosi sugli oggetti, e che talvolta non vuole abbandonare il proprio posto, è diventato il trombettista che non si voleva spostare. La ragazza che ama i costumi da principessa delle fiabe ha ballato da protagonista nella scena delle odalische.
Insomma, i personaggi e l'azione sono, potrei dire, tagliati sulle caratteristiche dei ragazzi.
Queste caratteristiche, accanto al laboratorio, hanno inoltre mostrato come, per esempio, un ragazzo che si muove a stento a causa della propria patologia, riesca invece ad esprimere la sua creatività tramite un sorriso, tramite un'espressione facciale o un movimento inaspettato che non eseguirebbe nella quotidianità.
La creatività dei partecipanti è emersa sempre più nel corso del laboratorio.
Tengo a sottolineare che in questa attività teatrale c'è stata una grande partecipazione collettiva tra disabili, educatori e volontari, i quali hanno partecipato anche alla realizzazione dello spettacolo: alcune scene vedevano come protagonisti, insieme agli attori disabili, anche alcuni educatori e i volontari.

II.4 La cooperativa Sottosopra di Clusone e lo spettacolo Circoliamo

Stefano Pedrocchi, presidente della cooperativa Sottosopra di Clusone, in provincia di Bergamo, racconta le origini dell'esperienza del gruppo come segue:

La cooperativa Sottosopra di Clusone nasce nel giugno del 2001, esito di un percorso di ricerca, condivisione e conoscenza di un gruppo di operatori sociali del territorio che ha cominciato ad interrogarsi sull'opportunità di trovare una forma organizzativa che potesse aggregare le numerose risorse presenti nel contesto locale, per confrontarsi sui bisogni sociali ed educativi dello stesso, dando forma a idee e progetti. Il nome "Sottosopra", così come il logo raffigurante una talpa che emerge in superficie, vuole indicare l'importanza di rendere visibile ciò che spesso rimane nascosto, l'impegno per far affrontare le potenzialità, le risorse e le opportunità presenti nel nostro territorio. […] Nella forma della cooperativa sociale trovano spazio idee per noi centrali, quali quelle della democrazia partecipata, giustizia sociale, dimensione di servizio, fare impresa provando che l'economia può essere attenta ai bisogni della collettività. […]

Attualmente i principali settori di intervento della cooperativa sono la disabilità ed i minori. Sul versante della disabilità la cooperativa gestisce una serie di servizi diurni quali il Servizio Formazione all'Autonomia, i Progetti Mirati di Territorio, interventi di sollievo per famiglie con disabili e il servizio di assistenza scolastica in diversi comuni della Comunità Montana Valle Seriana Superiore. […]

La collaborazione con Enti Locali e realtà dell'associazionismo ha inoltre portato alla realizzazione di numerosi interventi e progetti, dalla formazione per genitori, animatori e volontari, all'animazione di alcune biblioteche comunali […].

La cooperativa gestisce inoltre dal 2004 interventi di Assistenza Domiciliare Minori in tutto il territorio della comunità montana Valle Seriana Superiore ed ha avviato nel corso del 2006 un Centro Diurno per Minori che accoglie minori dai 6 ai 14 anni in situazione di disagio familiare.

A partire dal dicembre del 2006 sta gestendo una Comunità Educativa rivolta ad adolescenti maschi.

In tutte queste esperienze caratterizza costantemente il nostro lavoro l'ascolto e il dialogo con le diverse realtà del territorio, per capirne le necessità, creare alleanze, favorire una rete di collaborazione per azioni sociale ed educative, per portare sopra quello che spesso rimane sotto.

La cooperativa offre:

- la gestione, progettazione, consulenze e funzioni di coordinamento su progetti e servizi per i giovani, per i minori, per i disabili, per le rispettive famiglie, per associazioni e gruppi di volontariato;
- ricerche-intervento, studi ed esplorazioni su bisogni, eventi locali e su temi educativi;
- interventi di animazione, laboratori creativi ed espressivi, esperienze di aggregazione per bambini, adolescenti e giovani;
- proposte di formazione per animatori, genitori, volontari, per attività con bambini, adolescenti, disabili;
- percorsi di prevenzione al disagio minorile e giovanile. Esperienze di educazione alla pace e di incontro interculturale[58].

La cooperativa inoltre gestisce dal 2004 il Servizio Formazione all'Autonomia di Clusone (lo S.F.A.), e dal 2009 il Centro Diurno Disabili di Piario (il C.D.D.).

[58] http://www.cooperativasottosopra.it/ .

Intendo riportare una descrizione di questi due tipi di servizi pubblici, presenti anche in altre località del territorio lombardo:

> Il Servizio di Formazione all'Autonomia (S.F.A.) […] è un servizio sociale territoriale rivolto a persone disabili che, per le loro caratteristiche, non necessitano di servizi ad alta protezione, ma di interventi a supporto e sviluppo di abilità utili a creare consapevolezza, autodeterminazione, autostima e maggiori autonomie spendibili per il proprio futuro, nell'ambito del contesto familiare, sociale, professionale. È caratterizzato dall'offerta di percorsi socio educativi e socio formativi individualizzati, ben determinati temporalmente e condivisi con la famiglia. La finalità del servizio è favorire l'inclusione sociale della persona potenziando o sviluppando le sue autonomie personali. Il servizio contribuisce inoltre all'acquisizione di prerequisiti di autonomia utili all'inserimento professionale che dovrà avvenire in raccordo con i servizi deputati all'inserimento lavorativo. Obiettivo del servizio è garantire progetti individualizzati che consentano alla persona di:
>
> 1. acquisire competenze sociali;
> 2. acquisire/ riacquisire il proprio ruolo nella famiglia o emanciparsi dalla famiglia;
> 3. acquisire prerequisiti per un reinserimento lavorativo[59].

> Il C.D.D. (Centro Diurno Disabili) è una struttura semiresidenziale socio-sanitaria destinata all'accoglienza di persone disabili gravi maggiorenni e di norma sino ai 65 anni. Il C.D.D. È una struttura di appoggio alla vita familiare. Vengono svolte attività educative ed animative diversificate, assistenziali, riabilitative e socio sanitarie che integrandosi, partecipano alla promozione della qualità della vita della persona disabile[60].

Nell'area di Clusone, all'interno di questi servizi, fra le varie attività proposte (come attività manuali, ippoterapia, giornalismo, nuoto, calcio, sci, atletica, fotografia), si svolge anche quella teatrale, sperimentata per la prima volta nel 2004/2005.
Da ottobre 2009 a maggio 2010 vi ho partecipato come volontaria, nel corso della preparazione dello spettacolo *Circoliamo.* Nei paragrafi che seguono descriverò l'attività svolta.

Lo spettacolo *Circoliamo* nasce da un lavoro condiviso tra il C.D.D. e lo S.F.A. e si inserisce nella programmazione

[59] http://cercaservizi.provincia.va.it/servizi.php?sys[cid]=148
[60] http://www.asl.lodi.it/disabili/servizi%20diurni/centro%20diurno%20disabili.htm

annuale della cooperativa Sottosopra e precisamente nella programmazione invernale.

Il teatro, per la cooperativa Sottosopra, è anche uno strumento per aprire all'esterno il mondo della disabilità: tramite lo spettacolo, vengono fatte conoscere le potenzialità dei partecipanti in maniera originale e divertente.

Il luogo di ritrovo era la sede di Clusone dello S.F.A., luogo in cui queste persone disabili pranzano, giocano, svolgono attività manuali come il decoupage, preparano lavoretti per Natale o altre festività, organizzano cene con i genitori, con i volontari e gli educatori.

I partecipanti del C.D.D., servizio che si trova a Piario, raggiungevano il gruppo dello S.F.A. intorno alle 14.20. Quindi si cominciava l'attività teatrale.

I partecipanti coinvolti erano quindici in totale, accompagnati da un gruppo di sette educatori, cinque dello S.F.A. e due del C.D.D., e un gruppo di volontari, tra cui me, B. e S., i conduttori.

La sede dello S.F.A. comprende una stanza abbastanza grande, di volta in volta i partecipanti e gli educatori sgombravano i mobili.

Poi si prendevano delle sedie e si sistemavano lungo il perimetro della stanza. All'inizio dell'attività, le sedie venivano collocate in cerchio, per lasciare libero lo spazio destinato agli esercizi; invece, quando si provavano le scene dello spettacolo, venivano collocate tutte da una parte, in modo tale che i partecipanti-spettatori potessero guardare coloro che provavano.

Il tema dello spettacolo, proposto da B., era il circo.

Il nome dello spettacolo era nato all'inizio del lavoro, durante una riunione in cui si valutavano le varie proposte, provenienti dai partecipanti, dagli educatori e dai volontari. Si pensava ad una parola che contenesse la

parola “circo”, e, a quel punto, l'educatore D., ad alta voce, ha suggerito *Circoliamo,* che è piaciuto subito ai partecipanti ed è diventato il nome dello spettacolo.
Dopo avere svolto l'attività del laboratorio teatrale, sono cominciate le prove per l'allestimento dello spettacolo.
Lo spettacolo era suddiviso in sette scene, protagonista delle quali era il direttore del circo (interpretato da una dei partecipanti) che introduceva gli artisti: i giocolieri, il mago, il domatore cinese di serpenti e il domatore francese di elefanti, l'uomo forzuto, l'equilibrista, le odalische. Tra una esibizione e l'altra intervenivano momenti comici, in cui il direttore discuteva con i suoi assistenti (i conduttori B. e S.), oppure veniva disturbato dall'ingresso in scena di personaggi che col circo non avevano nulla a che fare, come il trombettista e il guidatore della Ferrari. Nello spettacolo c'erano anche due innamorati e un uomo capace di camminare a testa in giù (apparenza resa possibile da un costume che aveva le gambe al posto delle braccia).
La macchina Ferrari (realizzata attorno alla sedia a rotelle di uno dei partecipanti), gli attrezzi “pesanti” dell'uomo forzuto, i cestini dentro i quali stavano i serpenti, sono stati realizzati con cura dagli educatori durante il periodo delle prove, tempo in cui ci siamo dati da fare anche per la ricerca dei costumi.
B., nel frattempo, ci aveva dato la buona notizia che la sera della rappresentazione ci avrebbero raggiunti dei veri artisti circensi: due clown, un giocoliere e un trampoliere.

Una settimana prima della rappresentazione, abbiamo svolto le prove presso il Cineteatro Monsignor Tomasini di Clusone.
Qui abbiamo allestito il palco come un tendone di circo, abbiamo fatto merenda e, la sera dello spettacolo, abbiamo cenato tutti insieme.

L'emozione nei partecipanti aumentava sempre più: chi diceva di non ricordare le battute, chi si ammutoliva. Credo che l'emozione crescesse anche perché nel primo pomeriggio ci aveva raggiunti un'educatrice del C.D.D.: non si trattava di un'educatrice qualunque, ma di colei che aveva il compito di truccarci. Quindi nel tardo pomeriggio molti partecipanti erano già truccati e questa situazione era motivo di maggiore agitazione.

Lo spettacolo è stato rappresentato due volte: la prima nella sera del 3 maggio alle ore 20.30, la seconda, nella mattina del 4 maggio alle ore 10.30.

Alla prima rappresentazione c'erano moltissimi spettatori, tra cui i rappresentanti della cooperativa e i membri di altre cooperative, amici dei volontari e degli educatori, ma soprattutto genitori, parenti, amici dei partecipanti.

La seconda rappresentazione era destinata specialmente alle scuole della zona.

I membri dello S.F.A. che hanno partecipato allo spettacolo erano undici.

Mediamente l'età dei partecipanti dello S.F.A era di trent'anni, ma erano presenti anche partecipanti sulla cinquantina.

Le patologie dei partecipanti sono per lo di tipo fisico, ma che hanno comportato un ritardo mentale, in certi casi lieve, in altri più grave.

Alcuni dei partecipanti sono affetti da trisomia 21 (comunemente conosciuta come sindrome di Down), alcuni sono affetti da patologie comparse dopo la nascita e progressive, e altri hanno insufficienze mentali.

I partecipanti del C.D.D., erano quattro e alcuni di loro hanno un ritardo mentale.

Perché queste persone hanno partecipato all'attività teatrale?

Qualcuna di loro, ha preso parte a questa attività poiché il teatro costituisce un'occasione per valorizzare le proprie capacità, crea una dimensione di gruppo che genera collaborazione, e che è particolarmente importante per coloro che tendono a non tollerare il gruppo: alcune donne, per esempio, vogliono farsi notare mettendosi al centro dell'attenzione con attitudine protagonista e quindi la dimensione di gruppo è fondamentale per farle collaborare.

Gli educatori hanno deciso di reclutare queste persone, e non altre, sia perché, alcune persone hanno chiesto esplicitamente di partecipare all'attività teatrale, sia perché il teatro per queste persone risultava fondamentale per diversi scopi: favorire la partecipazione attiva, soddisfare il senso di gratificazione del teatro, stimolare creatività e interesse, creare una "palestra di espressione", gestire le emozioni e la vivacità, creare una situazione di divertimento.

Con i partecipanti abbiamo lavorato sulla corporeità, sull'impostazione del timbro della voce e sull'impostazione del movimento in scena. Non abbiamo cominciato le attività con un'idea precisa sullo spettacolo da realizzare; anzi, i partecipanti hanno favorito la scelta del tema del circo poiché, come ho analizzato in precedenza, durante il laboratorio era emerso un grande interesse per gli esercizi che riguardavano la danza, l'imitazione di animali, e l'imitazione degli artisti del circo.

Dopo avere descritto i partecipanti di questa attività teatrale, vorrei descrivere ora le scene dello spettacolo *Circoliamo.*

Un trombettiere introduce la prima scena. È seduto su una panchina quando arriva il direttore del circo che, gentilmente, dice al trombettiere che non si può suonare in

quel luogo. Il trombettiere si alza, sposta la sedia in un altro punto del palco, si siede e continua a suonare, suscitando piano piano la rabbia del direttore, che riuscirà a cacciare il trombettiere al quarto tentativo.

Il direttore, rimasto solo sul palco, presenta i suoi aiutanti, Pino e Tino: entrano in scena e, senza parlare, compiono una serie di gesti comici che irritano il direttore.

Per la realizzazione di questa scena si è puntato sulle caratteristiche della persona che interpretava il trombettiere: durante le prove, borbottava spontaneamente ogni volta che il direttore lo rimproverava togliendogli di bocca la tromba e obbligandolo a spostarsi. Il suo borbottare rendeva comica la scena anche perché, il partecipante, durante le prove, si ostinava a non volersi spostare. Per questo motivo, la sera dello spettacolo, un educatore improvvisato trombettiere, ha aiutato il partecipante negli spostamenti della panchina. L'educatore borbottava come il trombettiere.

Le caratteristiche dei partecipanti, come il borbottare in questo caso, si sono rivelate fondamentali per far divertire i partecipanti stessi e gli spettatori. Mantenere in scena un gesto tipico dei partecipanti, un loro movimento, un loro modo di essere o di agire, ha determinato le situazioni di comicità dello spettacolo. Lasciare che i partecipanti mantenessero in scena alcuni dei loro comportamenti quotidiani era dunque occasione di divertimento per gli stessi partecipanti e questo creava ilarità anche tra gli spettatori.

Una donna ha interpretato il direttore del circo e, durante le prove, veniva davvero stuzzicata da Tino e Pino: questo ha reso possibile una certa comicità poiché l'attrice si arrabbiava mettendosi a ridere e alzando la voce, sia nelle prove sia sulla scena.

Nella seconda scena il direttore presenta i suoi artisti.

Entrano danzando i giocolieri, i domatori di serpenti e di elefanti, il mago con la sua assistente, l'uomo che cammina a testa in giù. I movimenti sono accompagnati da una musica allegra e ogni volta che in scena arriva un nuovo artista, la musica si ferma, gli artisti già sul palco si immobilizzano fino all'arrivo di un'altra musica che accompagna l'entrata del nuovo artista. Il mago, l'educatore D., effettua una piccola magia con l'aiuto della sua assistente: riusciranno a fare comparire un buco nel mezzo di un fazzoletto.

Quando gli artisti sono tutti sul palco, arriva all'improvviso una coppia di innamorati, accompagnati da Tino e Pino. Gli innamorati si siedono su una panchina collocata al centro del palco, gli artisti restano immobili e, quando la coppia si siede, tutti tornano a danzare sulla musica allegra.

Questa scena è stata provata molte volte poiché spesso i partecipanti, diversamente da quanto stabilito, non stavano fermi mentre gli altri artisti facevano il loro ingresso. Inoltre, c'era un po' di confusione al momento di disporre i partecipanti in ordine di entrata.

Il ragazzo che interpretava l'uomo a testa in giù non è autonomo e ha bisogno di un costante accompagnamento: in questa scena era accompagnato dall'educatore M. Durante la prima rappresentazione, quella serale, il ragazzo era molto emozionato e non è comparso sulla scena. Invece, nella seconda rappresentazione, quella della mattina, si è dato coraggio superando le proprie paure ed è entrato in palcoscenico.

La terza scena vede come protagonista il domatore cinese di serpenti. Pino e Tino portano due grossi cestini, dentro i quali si trovano i serpenti, dopodiché il direttore introduce il domatore. Egli, grazie al suono di un flauto, fa uscire i serpenti dai loro cestini: si trattava di due attrici. Tino e

Pino fanno al domatore alcune domande: sono molto spaventati dai serpenti, i cui nomi sono costruiti tramite giochi di parole che evocano la pericolosità e la grandezza dei rettili.

Il domatore di serpenti ha mostrato, durante le prove, una capacità di invenzione nel creare una lingua che potesse essere considerata esotica, cinese appunto. I serpenti sono stati interpretati da due donne, una delle quali è sulla sedia a rotelle: il cestino del serpente, dunque, è stato costruito con del cartone attorno alla sua sedia a rotelle. Per l'entrata in scena di questa donna era necessario l'accompagnamento degli assistenti Tino e Pino; allora si è pensato ad una tecnica che rendesse simile anche l'entrata in scena della donna che non è sulla sedia a rotelle: gli educatori hanno costruito il cestino per questa donna-serpente attorno ad un carrello con ruote, in modo che l'assistente potesse trascinarlo sul palco (tramite una corda) in maniera simile a quella in cui veniva portata in scena l'altra donna-serpente. La donna sul carrello doveva rimanervi in ginocchio, e questo era per lei questione di scomodità, quindi, abbiamo collocato sul carrello dei cuscini.

Le due donne che hanno interpretato i serpenti inizialmente avevano paura di essere circondate dai cestini. C'è stata anche qualche difficoltà per insegnare loro a muovere le braccia affinché acquistassero l'apparenza snodata del corpo dei rettili.

Nella quarta scena il direttore, insieme a Tino e Pino, prosegue con la presentazione degli artisti ma il suo discorso viene interrotto da un rumore in lontananza: è il rumore di una Ferrari. Fa quindi il suo ingresso il ragazzo sulla sedia a rotelle che interpreta il guidatore della Ferrari: rincorre sul palco il direttore e gli assistenti, facendoli scappare. Pino e Tino vengono travolti dall'auto,

scappano fra le quinte e tornano con una ruota in mano e il volto truccato di nero.

Il direttore, dopo avere rimproverato gli assistenti, presenta l'uomo forzuto, che entra in scena sulla famosa canzone di Bill Conti, *Fanfare for Rocky,* tratta dal film *Rocky.* Gli attrezzi che l'uomo forzuto spezzerà in scena, sono portati in scena con fatica da Tino e Pino, i quali poi verranno colpiti da uno degli attrezzi.

Ci siamo divertiti molto nella realizzazione di questa scena poiché risultava difficile sincronizzare il rumore registrato del motore della Ferrari, con l'ingresso in scena del ragazzo. Egli, poi, ha una sedia a rotelle elettrica, che va davvero veloce e nelle prove rischiava di travolgere letteralmente i conduttori B. e S., scatenando grosse risate tra i partecipanti.

Pure l'attore che ha interpretato l'uomo forzuto è sulla sedia a rotelle e si è divertito moltissimo, sorrideva sempre quando doveva provare la scena.

La quinta scena vede l'ingresso del domatore di elefanti, presentato sempre dal direttore del circo insieme agli assistenti. Si tratta di un domatore francese. Con una frusta, comanda i suoi elefanti che devono passare sopra Tino e Pino, devono sedersi, alzare una zampa, l'altra e così via. Gli elefanti sono tre e sono interpretati da un'educatrice, V., da una ragazza e da un ragazzo. Due elefanti, V. e la ragazza, sono nascosti in un grosso baule (procurato dal conduttore S.), l'altro elefante viene invece accompagnato da Pino e Tino.

I nomi degli elefanti sono Vittoria, Nero, Azzurra; nomi inventati durante le prove per sottolineare la vittoria di una nota squadra di calcio. Al domatore, durante la performance, vengono poste alcune domande dagli assistenti.

Questa scena è stata provata parecchie volte. Inizialmente

la ragazza che doveva stare nel baule aveva paura.
Il domatore è stato capace di creare una lingua che sembrasse francese utilizzando le parole più conosciute di questa lingua unite ad alcune parole in dialetto bergamasco, che venivano quindi francesizzate suscitando ilarità tra gli spettatori.
La sesta scena è aperta dagli assistenti del direttore: accompagnati da un ipnotico sottofondo musicale, sono al centro del palco e uno tira verso sinistra un rotolo di carta igienica, mentre l'altro regge il rotolo. Entra quindi in scena l'equilibrista, presentata dal direttore: l'attrice deve camminare su questo ipotetico filo.
Durante le prove, la donna che interpretava l'equilibrista si è impegnata molto per rendere verosimile la camminata in equilibrio sul filo e chiedeva sempre consigli agli educatori e ai volontari.
Il direttore torna sul palco e introduce la principessa odalisca, che danza accompagnata dall'educatrice P.
Il sottofondo musicale è orientaleggiante e poco dopo l'odalisca e la sua accompagnatrice vengono raggiunte in scena da tutte le donne che hanno partecipato allo spettacolo.
Dopodiché tutti gli artisti salgono sul palco danzando con le odalische.

Vorrei anche parlare dei costumi e degli oggetti utilizzati in questo spettacolo.
I costumi dei giocolieri sono stati prestati dalla banda del comune di provenienza dell'educatrice D.: pantaloni larghi a righe verdi e marroni con una casacca nera con le maniche della stessa tinta dei pantaloni. Un giocoliere portava degli oggetti in equilibrio, piatti costruiti con delle cannucce incollate a dei piattini di plastica.
Il domatore di serpenti indossava un costume da sultano. I

serpenti erano truccati di verde in viso, mentre sulle braccia portavano delle calze verdi con applicati degli occhi costruiti con del cotone.

Il domatore di elefanti indossava una giacca rossa, una camicia e un paio di pantaloni classici, perché l'uomo che lo ha interpretato non voleva indossare costumi particolari.

Gli elefanti indossavano dei costumi di pelo con orecchie, proboscide e coda. Le odalische erano caratterizzate da gonne verde chiaro e maglietta nera.

CONCLUSIONI

Partendo da un breve excursus storico per illustrare i presupposti del teatro sociale e, successivamente, dando una definizione di questo tipo di teatro, sono entrata nei dettagli della mia piccola esperienza. Anche in essa confluiscono elementi che hanno via via determinato l'odierna attività del teatro sociale, così come viene trattata sia storicamente sia praticamente da Bernardi, Rossi Ghiglione e Pagliarino, da Oliva.

A mio parere, i movimenti giovanili della fine degli anni sessanta sono quelli che hanno favorito maggiormente lo sviluppo del teatro sociale; questi movimenti si sono trasformati poi in azioni concrete negli anni novanta, attraverso la creazione di gruppi operativi nel teatro sociale.

Credo che senza questi movimenti non ci sarebbe stato un cambiamento così importante nel teatro perché, in quegli anni, i giovani puntavano ad una società diversa, una società in cui tutte le persone venissero considerate tali. Ciò a cui davano importanza era la collettività, il sociale.

Il teatro giunge in aiuto come strumento di integrazione, come mezzo per rendere partecipi anche le persone generalmente emarginate perché considerate diverse. Queste persone vedono nel teatro l'occasione per dare spazio alla propria creatività.

In questa sede ho voluto descrivere la mia esperienza di volontaria presso l'attività teatrale promossa dalla cooperativa Sottosopra di Clusone, per mostrare come la disabilità, una mancanza fisica o intellettiva, diventi abilità attraverso il teatro.

Ciò che è emerso in particolare dalla mia analisi è appunto la funzione mobilitante del teatro: il teatro sollecita, desta,

rende vigile. Il teatro si è rivelato uno strumento al servizio delle persone disabili, non viceversa. Grazie a loro si è sviluppata l'idea di uno spettacolo, forgiato sulle caratteristiche di ogni partecipante.
Il copione non era già scritto, è stato creato durante l'attività del laboratorio e tramite essa. Il modo in cui venivano eseguiti alcuni esercizi e il grande interesse con cui i ragazzi imitavano personaggi del circo, ci ha aperto gli occhi sul tema che si sarebbe poi affrontato. Potrei dire che si tratta di una performance intenzionale e guidata: una rappresentazione eseguita in modo voluto e guidata dagli educatori e dai volontari.

Solo assistendo ad uno spettacolo teatrale svolto da persone disabili, si può comprendere come nelle loro azioni emerga la necessità di donare amore e di mostrarsi alla luce del sole.
Grazie a questa esperienza di teatro sociale ho notato gli effetti benefici che ha il teatro su questi ragazzi. Durante il laboratorio teatrale li ho osservati e la sera dello spettacolo, dalle quinte, ho visto rappresentata in scena una società, un gruppo che ha lavorato insieme per fare emergere la parte fondamentale del teatro sociale, ossia, la persona.

BIBLIOGRAFIA

- Mario APOLLONIO, *Statuto del Circolo di Drammaturgia,* in *Drammaturgia,* voll. II, 5-6, Firenze, Sansoni, 1955.
- Claudio BERNARDI, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura,* Roma, Carocci, 2004.
- Claudio BERNARDI, B. CUMINETTI (a cura di), *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative,* Milano, EuresisEdizioni, 1998.
- Claudio BERNARDI, Benvenuto CUMINETTI e Sisto DALLA PALMA (a cura di), *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale,* Milano, Euresis Edizioni, 2000.
- Robert LANDY, *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratica,* Roma, Edizioni Universitarie Romane, 1999.
- Gaetano OLIVA, *Il laboratorio teatrale,* Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999.
- Gaetano OLIVA, *Il teatro nella scuola. Aspetti educativi e didattici,* Milano, Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, 1999.
- Alessandra ROSSI GHIGLIONE, Alberto PAGLIARINO (a cura di), *Fare Teatro Sociale. Esercizi e progetti,* Roma, Dino Audino Editore, 2007.
- Giorgio STRHELER, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati,* a cura di S. Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.

http://www.cooperativasottosopra.it/
http://cercaservizi.provincia.va.it/servizi.phpsys[cid]=148
http://www.asl.lodi.it/disabili/servizi%20diurni/centro%20diurno%20disabili.htm