UNIVERSITÀ DEGLI STUDI
DI GENOVA

FACOLTÀ DI LETTERE E FILOSOFIA

CORSO DI LAUREA MAGISTRALE IN SCIENZE DELLO SPETTACOLO

Isole Comprese Teatro
Un'esperienza di teatro sociale

Laureando

Emanuele Morandi

Relatore

Roberto Cuppone

Correlatore

Roberto Trovato

Anno accademico 2010/2011

SOMMARIO

INTRODUZIONE 1

Capitolo I: Il teatro sociale.

Definire teatro sociale 3

Una storia complessa 13

Fare teatro sociale oggi 26

La Federazione Nazionale di Teatro sociale 31

Capitolo II: Isole Comprese Teatro 35

Performance, Teatro, Poesia 44

Anima Corpo Spirito 45

Sfida, Rischio, Coraggio 51

La pratica della bellezza 52

Pippo Bosè 55

Capitolo III: La scuola di Teatro sociale 62

Una scuola di teatro sociale 63

I corsi principali 66

Teatri sotto la pelle 69

Scuola invisibile 70

6. 0 Art Factory 71

CONCLUSIONI 77

APPENDICE: Il teatro del fare: diari di bordo, interviste 78

Bibliografia e sitografia 110

RINGRAZIAMENTI

Alla compagna impertinente di avventure teatralizzanti. Che tra folli correzioni e manovre di rara pazienza ha reso tutto questo possibile.

Al Teatro Impertinente e ai sogni costanti.

Alla Scubi e ai progetti titanici.

Al Parcheggio delle Nuvole e alle nuove amicizie.

Ad Artwhere e alle notti insonni.

A Boss.

Culino segue.

Ginger vuole il suo premio.

Alla Gecos (futuro, follia, famiglia). *Prima o poi la notte dovrà pur finire.*

Al mio amore. Per sempre.

INTRODUZIONE

Tutto è partito dalla passione per una forma di teatro necessario, utile per indagare nella vita e nelle emozioni dell'uomo, nei suoi disagi nascosti o scoperti, alla ricerca di un'alternativa possibile per immaginare una trasformazione positiva di sé. E poiché bisogna credere con convinzione nelle proprie passioni abbiamo dedicato questi anni di studi per approfondire una ricerca che ci ha condotti verso il teatro sociale. L'incontro con Isole Comprese Teatro ha consolidato questa scelta. Abbiamo seguito un corso presso di loro e abbiamo compreso la validità dei loro insegnamenti ma soprattutto abbiamo apprezzato le potenzialità di questa prassi teatrale. Il presente lavoro vuole dunque essere uno studio orientativo su questa forma di teatro, indagato anche attraverso l'analisi di una compagnia che da anni lavora sul campo offrendo risultati di grande interesse ed efficacia.

Nel primo capitolo si è cercato di definire e collocare il teatro sociale: un'impresa ardua e spigolosa, a causa del carattere fortemente esperienziale che lo connota e per l'alto tasso di 'improvvisazione' di alcuni sedicenti operatori del settore. Questo capitolo iniziale è stato dunque necessario per chiarire alcuni equivoci che si celano dietro questa modalità creativa di teatro e per dare dei limiti, definire, circoscrivere un fenomeno che ha cambiato profondamente non solo il mondo dello spettacolo, ma anche il sistema dei suoi rapporti sociali.

Abbiamo proceduto cercando di prendere in considerazione alcuni operatori storici, attivi in Italia nell'ambito del teatro sociale, che hanno fatto di questa pratica il centro della loro vita. Sono nomi che, a buon diritto, rappresentano

ciò che di meglio può offrire il panorama contemporaneo: Enzo Toma, Alessandro Pontremoli, Valentina Garavaglia, Claudio Bernardi e Alessandro Fantechi ed Elena Turchi, fondatori di Isole Comprese Teatro.

Nel secondo capitolo analizziamo da vicino il progetto di Isole Comprese Teatro il cui nome stesso indica la volontà di integrare, di comprendere nella propria azione persone appartenenti alle categorie più svantaggiate come giovani a rischio, portatori di handicap ed ex tossicodipendenti che vivono ai margini della società. La doppia azione, sulla formazione dell'attore sociale e sulla creazione di drammaturgie che tengano conto del vissuto dei partecipanti, esprime un metodo di ricerca teatrale in continua trasformazione nella quale convivono e agiscono l'intelligenza cognitiva e quella emotiva.

Il terzo capitolo descrive in modo più tecnico alcuni laboratori della Scuola di Teatro Sociale, la prima in Italia, che si rivolge a giovani, studenti, attori, e in genere a tutti coloro che sono interessati a sviluppare le proprie competenze e affinare la propria sensibilità nel campo delle azioni educative e formative rivolte al sociale.

Infine si propone un'appendice nella quale si possono trovare materiali di prima mano: parte di un Diario di Laboratorio della Scuola di Teatro Sociale, interviste effettuate agli esperti di teatro sociale, fotografie di spettacoli prodotti da Isole Comprese Teatro e infine un’”auto-recensione” di Alessandro Fantechi sullo spettacolo di Pippo Bosè.

Capitolo 1

IL TEATRO SOCIALE

Definire teatro sociale

Arrivare a una definizione di teatro sociale non è un'operazione immediata. Nel corso della storia e più spesso recentemente, è stata più volta dibattuta. Questo avviene perché in sé il termine "sociale" è aperto a più definizioni. Con questa parola, a dimostrazione, possiamo indicare ambienti e situazioni che si rivolgono alle persone di qualunque ceto e condizione. Emerge, nondimeno, l'accezione umanitaria che si vuole dare, legata a qualsivoglia ambiente in cui sia gradito (o necessario) un intervento riabilitativo. Si può quindi affermare che lo strumento teatro diviene sociale nel momento in cui agisce per il bene di una comunità, a favore della trasformazione e del cambiamento.

"Comunità" è un vocabolo che a sua volta deve essere disambiguato, soprattutto se si sta discutendo di Teatro sociale.

> Il concetto di comunità appare invece piuttosto controverso. Secondo la sociologia è considerata una particolare specie di gruppo, laddove potrebbe invece essere a mio parere, concepita come l'esito di una particolare evoluzione della convivenza e delle relazioni all'interno di un gruppo [. . .] Un livello ulteriore di focalizzazione considera la comunità come un particolare tipo di legame sociale che coinvolge anche affettivamente coloro che ne fanno parte, suscitando in essi un senso di appartenenza[1].

Chiarire questo concetto diventa fondamentale per collocare virtualmente il Teatro sociale. Se consideriamo il teatro una delle maggiori arti e se consideriamo le arti un modo per interagire con il contesto socioculturale in cui

[1] A. Pontremoli, *Teoria e tecniche del Teatro Educativo e Sociale*, Utet, Torino, 2005

viviamo, giungeremo a considerare il teatro di cui ora discutiamo come l'arte sociale per eccellenza. Un'arte che parte dall'individuo per inserirlo in un gruppo; un gruppo che diventa famiglia prima, comunità dopo. Molti (critici, storici e filosofi) infatti, definiscono il teatro come l'arte delle arti, in quanto consente a più persone di comunicare l'una con l'altra, di crescere insieme, e di farlo attraverso modalità differenti. Arte dell'incontro, arte dello sguardo che si rispecchia nell'altro, nel corpo che si rispecchia in un altro corpo, del comunicare in senso naturale, come scambio biunivoco di energie. La teatralità si esprime potenziata nel disagio, quando si ha bisogno di stringere relazioni più strette, sincere e lo scambio diventa necessità di crescita, materiale e spirituale. La "terapia" diventa realizzazione di obiettivi e autorealizzazione. Questo è possibile primariamente, com'è chiaro, nell'accezione di un teatro fisico, dove i corpi si incontrano e le energie si scontrano, e la fusione è data da questo contrasto. Il teatro non è di per sé sociale, ma diviene anch'esso un ambiente fertile all'insegnamento, alla pedagogia, alla crescita personale. Ne risulta l'altissimo valore ed efficacia del teatro come "terapia", appunto, per vincere le proprie resistenze e rigidità, per capire le ragioni degli altri, per superare le diffidenze e gestire gli scontri.

Il teatro, in mano all'operatore esperto, è una chiave per riconoscere ad ogni persona, anche la più difficile, il proprio valore, e nello stesso tempo non lasciarla prevaricare. Teatralizzare i conflitti è ben espresso dalla locuzione: "facciamo come se": in questa maniera diventa più facile superarli, perché li si guarda dall'esterno. I conflitti diventano racconto ed esperienza. Si può scoprire di avere in sé la capacità di raccontare, di esprimersi anche in forma semplice, e lo si fa in una atmosfera non giudicante in cui tutti collaborano e condividono le loro esperienze.

Il teatro rimane insomma uno dei pochi ambienti in cui è possibile sperimentare le proprie potenzialità e le relazioni con l'altro, formare un

gruppo e dare alle persone un senso di appartenenza e una comunanza di intenti. È un territorio privilegiato per creare un ambiente culturale, vivere in società in modo più consapevole e accettare le nostre reciproche diversità.

Sotto questa prospettiva anche l'aspetto artistico acquista un significato differente. Per un disabile, per un disagiato, per una qualunque persona in difficoltà, dimostrare le proprie qualità comunicative e artistiche rappresenta la possibilità di darsi un'altra *chance*, dimostrare al mondo e a sé stessi che si è in grado di percorrere altre vie da quella della sofferenza e della mancanza. L'effetto della necessità interiore e dunque anche l'evoluzione dell'arte coesistono, anche se solo per l'istante dell'azione scenica, giungendo ad un picco di emozionalità personale e collettivo.

Mettere in scena uno spettacolo alla fine di un percorso di Teatro sociale non costituisce un passo obbligato, ma una possibilità artistica e pedagogica. La messa in scena dello spettacolo finale può considerarsi un valore aggiunto al percorso, capace di costituire un' ulteriore occasione di crescita. Ecco quindi emergere un'altra faccia del Teatro sociale determinata dal "percorso" come obiettivo di massima dell'operatore sociale e anima della messa in scena. Se i giochi e gli esercizi hanno un alto valore socio-pedagogico, nondimeno lo spettacolo costituisce un importante momento di verifica del lavoro svolto, oltre a rappresentare una forte spinta emotiva verso il compimento dell'azione terapeutica ottenuta tramite gli strumenti propri dell'educazione alla teatralità.

Partiamo dall'idea di teatro come un incontro, nella sfumatura che gli attribuisce Jerzy Grotowski.

> Perché ci occupiamo di arte? Per abbattere le frontiere dei nostri limiti, riempire il nostro vuoto - realizzare noi stessi. Non è questo il punto di arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi, lentamente diventa luce. Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci della maschera che ci è imposta

> dalla vita, 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[2].

Proviamo dunque a immaginare una strada, vuota ma capace di ospitare numerose persone pronte a muoversi, magari lentamente, ma tutte insieme. Si ha bisogno di uno scopo nella vita, e se non si trova un sogno da inseguire quello che si ottiene è semplicemente sopravvivere.

Quest'ultima affermazione sembra esulare dal discorso teatrale, ma che cos'è la messa in scena se non l'obiettivo di un percorso? Che cos'è la comunità se non un insieme di persone che condividono emozioni e scopi? Questo fattore è determinato anche dal fatto che in un modo o nell'altro siamo tutti interconnessi. Siamo gocce nel mare, è vero, ma è anche accertato che il nostro potere sta nella collettività. Oggi, invece, l'individuo tende a isolarsi e ad anteporre le proprie vicende personali a tutto il resto. È un fenomeno che è strettamente legato alle problematiche di gestione politica e sociale connesse ai rapidi sviluppi della società postindustriale. L'aggregazione non è più un fenomeno naturale e scontato:

> quando lo è, avviene in luoghi altri, spesso "non luoghi" come i centri commerciali; la dimensione della festa e del rito collettivo è molto meno sentita e praticata, oppure lo è ma nella forma dell'evento che non crea durata e appartenenza[3].

In questo punto si apre un varco che può accogliere le soluzioni del teatro sociale fin qui trattato. Non si può, tutto sommato, limitarsi a dichiarare che il Teatro sociale è quel teatro che si occupa delle dinamiche sociali. Tutto il teatro della cosiddetta seconda riforma, da Grotowski a Barba, si fonda su

---

[2] J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

[3] A. Fichera, *Educazione e teatro,* Del Cerro, Pisa, 2003.

questi principi. Per i grandi riformatori della ricerca teatrale, in prima battuta, il teatro veniva considerato come il luogo delle relazioni, il luogo di socializzazione e trasformazione, della costruzione di un processo artistico che si compie con la creazione di un gruppo che aderisce a un progetto comune.

Roberto Tessari[4] nota che le manifestazioni pubbliche degli uomini primitivi e i riti e le feste antichi, tuttora praticati da gruppi ai margini delle odierne società complesse, sembrano racchiudere in sé embrioni di spettacolarizzazione drammatica. Tessari cita l'inglese Victor Turner[5] che ha condotto ricerche tra le tribù di alcuni villaggi africani negli anni cinquanta del secolo scorso: egli interpreta l'intera esistenza dei loro abitanti come sviluppo di uno spettacolo ininterrotto, una sorta di "dramma continuo".

I drammi sociali che sorgono a tutti i livelli dell'organizzazione sociale, vengono affrontati e risolti attraverso un comportamento convenzionale, rappresentato pubblicamente secondo forme ritualizzate di autorità: processo, faida, sacrificio, preghiera. Su queste basi, l'antropologo Turner trae una vera e propria legge universale del comportamento umano che si può applicare tanto agli uomini primitivi, quanto alle civiltà più sofisticate.

In questo modo si spiega la pulsione che spinge individui o gruppi a vivere recitando continuamente e che costringe l'uomo a trasferire il gioco rappresentativo del dramma sociale dal piano del vissuto prima alle leggi e alle religioni e infine nella sfera di ogni *performance* artistica:

> La vita sociale, dunque [. . .] è eminentemente "gravida" di drammi sociali [. . .] Ma come la nostra specie si è evoluta nel tempo ed è divenuta più abile nell'uso e nella manipolazione dei simboli [. . .] in misura analoga è in qualche modo aumentata la nostra abilità nell'ideare modalità culturali per affrontare, comprendere, fornire di un significato

---

[4] R. Tessari, *Teatro e antropologia*, Carocci, Roma, 2005.

[5] V. Turner, *Dal rito al teatro,* Il Mulino, Bologna, 1986.

e talvolta risolvere la crisi: il secondo stadio dell'inestirpabile dramma sociale che ci minaccia in ogni momento, in ogni luogo e ad ogni livello dell'organizzazione socioculturale.

La terza fase, quella delle modalità di compensazione, che ha sempre contenuto almeno il germe dell'autoanalisi, un modo pubblico per valutare il nostro comportamento sociale, si è trasferita dalle sfere della legge e della religione a quelle delle varie arti [. . .] Mediante ogni genere teatrale [. . .] vengono offerte delle performance che sondano i punti deboli di una comunità, chiamano i suoi capi a renderne conto, dissacrano i valori e le credenze che essa tiene in maggior conto, riproducono i suoi conflitti caratteristici proponendo per essi delle soluzioni [. . .] Le radici del teatro sono dunque nel dramma sociale, e il dramma sociale si accorda benissimo con la forma drammatica che Aristotele ha ricavato per astrazione dalle opere dei tragici greci [. . .] Il teatro deve la sua genesi specifica alla terza fase del dramma sociale, una fase che è essenzialmente un tentativo di attribuire un significato agli eventi "social-drammatici" [. . .] Il teatro è un'ipertrofia, un'esagerazione di processi giuridici e rituali [. . .] C'è perciò nel teatro qualcosa del carattere di indagine, di giudizio e persino di punizione proprio della prassi legale, e qualcosa del carattere sacrale, mitico [. . .] dell'azione religiosa, a volte fino ad arrivare al sacrificio.[6]

Questo punto, messo in evidenza da Turner, ci riconduce da un lato al carattere sacro del teatro greco e dall'altro nuovamente a Grotowski quando parla di "attore santo" e "sacralità laica".

Alessandro Fantechi, da noi intervistato, si dimostra sostanzialmente in accordo con queste argomentazioni e aggiunge:

Il teatro greco serve la terapia ed è anche un avvenimento sociale, nel senso che riguarda tutta la collettività. Più tardi, molto più tardi, separeremo gli attori dal pubblico e del pubblico faremo delle caste privilegiate. Il teatro diverrà borghese, intellettuale,

[6] V. Turner, *Dal rito al teatro,* Il Mulino, Bologna, 1986.

specchio di una classe ricca che dai palchi dorati e dalle poltrone di velluto decreterà l'ascesa del super eroe di turno: l'attore istrionico. [7]

Se mai è esistita la serena convinzione che basti poco a fare un manifesto del Teatro sociale, questa ricca piattaforma di partenza sta piuttosto a dimostrare la complessità e la molteplicità di elementi e stimoli che concorrono alla sua formazione.

Assodato il sostanziale accordo sulla maggior parte dei postulati che definiscono il Teatro sociale, da parte dei diversi manuali che trattano l'argomento, e date per scontate le sue possibilità pedagogiche e la potenzialità del suo percorso educativo e riabilitativo, la domanda fondamentale è: ha un senso effettivo dare vita ad un movimento contemporaneo definendolo semplicemente teatro sociale?

Ritorniamo un momento sul significato di "sociale". Attualmente, sotto la sigla di Teatro sociale si raccolgono tutte quelle forme di teatro che si occupano ad ampio spettro del disagio, dell'integrazione e dell'educazione. Il teatro degli affetti, il teatro-terapia, l'educazione alla teatralità, l'animazione teatrale, il teatro dell'oppresso sono tutte forme che ambiscono a un risveglio della società, tutte esperienze che si basano sull'individuazione e risoluzione di un'urgenza sociale (che sia psicologica, politica, educativa). La definizione che dà Claudio Bernardi richiama significativamente le osservazioni di Turner:

il Teatro sociale si occupa dell'espressione, della formazione e dell'interazione di persone, gruppi e comunità, attraverso attività performative che includono i diversi generi teatrali, il gioco, la festa, il rito, lo sport, il ballo, gli eventi e la manifestazioni culturali [...] Il teatro sociale è parte dell'impegno antropologico attuale i cui punti forti sono la costruzione sociale della persona; la dinamica delle relazioni interpersonali e le comprensioni intersoggettive; la struttura delle comunità e delle forme sociali di piccola

[7] Intervista originale ad Alessandro Fantechi

scala; si propone quindi come azione o liturgia delle comunità, minacciate di estinzione dall'omogeneizzazione e personalizzazione della cultura da parte della società mediale, e come ricerca del benessere psicofisico dei membri di qualsiasi comunità attraverso l'individuazione di pratiche comunicative, espressive e relazionali, capaci di attenuarne il malessere e lo stress individuale tipico della società occidentale[8].

Il gruppo si conferma quindi come uno degli elementi distintivi di ogni forma di Teatro sociale. Un insieme di persone che, attraverso occasioni di convivenza e condivisione e lavorando a progetti dalle finalità condivise, raggiunge lo status di comunità. In questo senso Ivana Conte è chiara quando ricorda l'importanza di un lavoro di equipe:

In una sintesi estrema potremmo definire teatro sociale quell'ampio fenomeno che si sviluppa in aree disagiate ed è destinato a soggetti svantaggiati, sia in forme teatrali professionali che in ambiti socio-sanitari e socio-educativi. È fatto principalmente da persone in difficoltà (per ragioni sociali, culturali, ambientali, psicofisiche) e a volte, da attori e, più in generale, professionisti del teatro, insieme ad educatori e operatori dell'area socio-sanitaria. Non sono molti gli esempi nei quali sono presenti contemporaneamente tutte queste figure; ma sarebbe auspicabile un lavoro di equipe per raggiungere risultati significativi[9].

Come spesso accade lo spettacolo finale non è l'obiettivo di questi laboratori protetti, ma quando si ottiene un risultato visibile generalmente viene proposto ad un pubblico "di fiducia", mentre è decisamente più difficile che venga inserito in un sistema teatrale ufficiale.

---

[8] Claudio Bernardi, nel corso del convegno "Emozioni. Riti teatrali in situazioni di margine", Cremona, 1995; Bernardi è direttore della sezione Teatro sociale e di Comunità del CUT La Stanza, Università Cattolica di Brescia.

[9] V. qui oltre, in Appendice. Ivana Conte si occupa di progettazione e organizzazione teatrale; da sette anni cura, per il Centro Teatro Educazione dell'Ente Teatrale Italiano, progetti di educazione al teatro e di formazione del pubblico, in particolare in Toscana.

Un effetto importante e auspicabile di queste pratiche teatrali è la "trasformazione" degli individui coinvolti. Nel momento in cui si lavora con e sulla persona questo fenomeno diviene possibile. Ogni operatore sociale, che sia psicoterapeuta o educatore alla teatralità, mira a questa opportunità. Una persona che ha vissuto un'esperienza di tossicodipendenza, ad esempio, additata e umiliata dalla società a causa delle sue scelte personali, ha la possibilità di esibirsi e di esprimersi. Ha la possibilità di alzarsi, anche se nel "magico" pianeta scenico, e far sentire nuovamente la propria voce; è un atto che investe il pubblico e insieme il soggetto stesso. L'evento è trasformazione, e dunque un momento unico che apre una porta di altissimo valore psicologico e sociale. La rivelazione di se stessi giunge al culmine del percorso di conoscenza e di accettazione che costituisce il cuore di questi laboratori.

La trasformazione va tenuta distinta dal concetto di terapia che viene spesso accostata alla pratica del Teatro sociale. La terapia è un costrutto teorico che ha diverse finalità e tecniche e richiede professionalità specifiche, ma di fatto il teatro non può essere lo strumento esclusivo di un fine istituzionale, sia esso educativo o terapeutico. Il teatro però può sostenere e associarsi ad un discorso terapeutico insieme ad altre attività che favoriscono il reinserimento sociale dei soggetti coinvolti.

> Tra gli obiettivi del teatro sociale ci sono anche la socializzazione, lo spezzare la quotidianità, la tensione verso una maggiore consapevolezza corporea e molti altri obiettivi con valore terapeutico o riabilitativo; ma tra questo e dichiarare di fare terapia ce ne vuole[10].

[10] Laura Bucciarelli ha curato il capitolo dedicato a Isole Comprese Teatro in A. Mannucci – L. Collacchioni, *Diversabili e teatro. Corpo e emozioni in scena*, Del Cerro, 2008; ristampato da ECIG nel 2009).

La trasformazione iniziata nel percorso si esplicita nell'evento, nel contatto con il pubblico. Quando la comunità teatrale giunge a confrontarsi con l'esterno si ottiene il cambiamento, conquistando valori artistici e sociali. La trasformazione non investe solo i membri del gruppo, ma più o meno intensamente, a seconda delle qualità artistiche e antropologiche del progetto, coinvolge e segna lo stesso pubblico. Il teatro può essere un modo di vivere le relazioni con gli altri in modo non convenzionale perciò diventa di estrema importanza quello che accade dopo lo spettacolo e le relazioni che si creano attraverso la rappresentazione. La trasformazione diviene un processo collettivo in cui l'attore mostra la propria "umanità" ed esce dalla strettoia della categoria svantaggiata: nello spazio dell'arte non si fa terapia, ma teatro vero.

Guglielmo Schininà[11], in un'intervista, cerca di spiegare con esattezza che cos'è il teatro sociale tralasciando le definizioni più tecniche, per affermare che il teatro sociale è "un arsenale di pace". Un insieme di tecniche, esercizi, modalità teatrali che lavorano sul rafforzamento individuale, sulla relazione, sulla comunicazione, sull'azione, su problemi specifici, ed infine sul ruolo. Sempre secondo Schininà, è la parola che fa da chiave di volta a tutte le precedenti. Quello che in Italia definiamo come teatro sociale è lo stesso che in Inghilterra viene chiamato Teatro Applicato, negli Stati Uniti Teatro a Base Comunitaria, ma che in ogni caso nasce, secondo Schininà, nei "luoghi del disagio, nelle istituzioni carcerarie, nell'educazione democratica, in progetti di partecipazione, per la cura di malesseri e crisi sociali ed individuali, nella risoluzione dei conflitti e nell'integrazione culturale"

Se non si possono delineare esattamente i confini di quello che intendiamo per Teatro sociale, siamo in grado perlomeno di definire e comprendere le

[11] Presidente dell'Associazione Nemoprofeta e direttore del corso di Teatro sociale; le dichiarazioni che seguono sono prese da http://www.operaincerta.it/archivio/003/articoli; in occasione degli incontri del corso aperti al pubblico.

ragioni che spingono molti operatori, teatranti ed educatori, ad utilizzare il teatro come strumento per il bene dell'altro, del gruppo e della comunità. Bernardi sembra offrire un'immagine esaustiva delle funzioni del Teatro sociale.

> Il teatro sociale è il teatro al servizio della società, il teatro in cui l'estetica non è il fine ma il mezzo per la formazione, la cura, la creazione e la ricreazione, l'espressione dell'individuo, del gruppo, delle comunità, in cui dei professionisti (e non) aiutano dei non professionisti a fare teatro per migliorare la propria vita, le proprie relazioni, l'ambiente sociale e istituzionale. Mentre il teatro classicamente inteso si fonda sulla visione di molti dell'azione di pochi (andare a teatro, vedere uno spettacolo), il teatro sociale si fonda sull'azione di molti per la visione o supervisione di pochi.
>
> La questione in termini semplici si pone così: ad un individuo serve veder baciare o baciare? Veder mangiare o mangiare? Stare seduti o in movimento? Essere attori o spettatori? Ovviamente la risposta è tutti e due. Veder baciare mi serve per capire come si fa, imparare nuove tecniche, allargare l'immaginazione ma è sempre teoria (=visione), mai pratica. Tutti devono giocare (to play), tutti giocano a teatro nella vita, poi alcuni diventano professionisti o artisti. Il teatro è l'arte dei corpi. Il corpo ce l' hanno tutti, quindi tutti fanno teatro, ma le potenzialità di quest'arte sono poco conosciute e soprattutto sono molto oppresse, cancellate, negate. I nostri corpi insomma non sono liberi[12].

Una storia complessa

Quanto siamo venuti fin qui specificando mostra come i confini del teatro sociale siano frastagliati. Delineare un preciso percorso storico risulta altrettanto complesso. Non c'è alcun evento storico particolare che abbia dato il

[12] V. qui oltre in Appendice.

via al Teatro sociale: si è piuttosto deciso di radunare sotto un'unica matrice tutta una serie di movimenti e ideologie teatrali che nel corso del tempo si sono diretti verso la società e i suoi bisogni. Ci soffermeremo quindi su due linee principali di questa spinta verso la persona ed il sociale: la storia del teatro di animazione e le innovazioni del teatro della seconda riforma. Parafrasando Valentina Garavaglia[13], nonostante il teatro educativo e sociale (che punta sulle relazioni) non sia da confondere con il teatro di animazione (che punta sulla formazione), è comunque indiscutibile che per molti aspetti e dinamiche, quest'ultimo sia in un qualche modo 'genitore' di quello che noi oggi intendiamo come teatro sociale.

Il teatro di animazione nasce infatti dall'esigenza di proporre un'esperienza educativa all'interno di una cornice teatrale che si prefigga come obiettivo quello di uno sviluppo armonico e partecipativo della creatività e dell'intelligenza emotiva. Loredana Perissinotto[14] affronta queste argomentazioni dal punto di vista pedagogico:

> Secondo una visione pedagogica, l'attività teatrale possiede obiettivi che facilitano la comunicazione e la relazione interpersonale quotidiana, quali: impartire sicurezza, migliorare la timidezza e il modo di esprimersi. La pedagogia teatrale diventa una ricerca consapevole dell'individuo per acquisire padronanza nell'uso delle sue risorse. Quindi una pedagogia teatrale è una pedagogia del vissuto individuale che tende a rendere valore al teatro, inteso come strumento fondamentale e costruttivo per lo sviluppo integrale della

[13] Valentina Garavaglia è professore associato presso la Facoltà di Arti, Mercati e Patrimoni della Cultura della Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano. Collabora con il Dipartimento di Storia delle Arti, della Musica e dello Spettacolo dell'Università di Milano e svolge attività di animazione teatrale in ambito formativo e sociale.

[14] Loredana Perissinotto è stata tra i protagonisti storici dell'animazione e del teatro professionale per l'infanzia e la gioventù. All'impegno teatrale come attrice, autrice, regista, ha sempre affiancato quello formativo in ambito scolastico e universitario, in Italia e all'estero. È presidente dell'Agita, associazione nazionale per la promozione della cultura teatrale nella scuola e nel sociale.

persona. Il teatro appartiene all'esperienza vissuta, della ricerca del senso e dell'espressione[15].

Animazione è da intendere come esperienza di rivitalizzazione individuale e collettiva ed è proprio in questo senso che si ricollega al concetto di teatro sociale.

Una concezione simile di lavoro teatrale certamente è stata resa possibile da quella scia d'innovazione che ha coinvolto tutto il teatro del Novecento. Data l'entità e lo stacco qualitativo di questi cambiamenti non è fuori luogo parlare di aspetti rivoluzionari legati a queste conquiste; storicamente possiamo partire dalla fondazione del brefotrofio organizzato dalla regista Asja Lacis dopo la Rivoluzione d'Ottobre passando per il *Programma per un teatro proletario di bambini*[16] scritto nel 1928 da Walter Benjamin, fino ad arrivare a Jacob Levi Moreno, psicoterapeuta e ideatore dello psicodramma. Del resto bisogna ricordare che nel corso del Novecento il teatro è stato politica, dalla Lacis all'agit-prop, da Brecht al Living; è stato pedagogia, da Stanislavskij a Meyerchol'd, da Copeau a Grotowski e Barba - cioè alfabetizzazione dell'attore e/o del pubblico, che sono due entità diverse ma strettamente legate; è stato terapia della voce – Roy Hart – o del comportamento, da Moreno a Orioli, ma anche terapia fisica con Patch Adams; è stato ed è formazione professionale come nel caso dell'attuale *role playing*.

Molti però sono coloro che nel corso della storia hanno voluto dare un altro senso alla vicenda teatrale, personaggi che hanno utilizzato il teatro come strumento per contribuire al bene pubblico ma soprattutto alla rivalutazione dell'individuo. Il teatro sociale nasce in primo luogo dalla captazione delle

---

[15] L. Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Roma, Bulzoni, 1999.

[16] W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, in Giorgio Agamben, *Ombre corte*, Einaudi, Torino, 1993.

esigenze dei territori, conciliando pedagogia e drammaturgia. L'indagine del sistema sociale e del singolo ha implementato, attraverso il teatro di animazione come il teatro sociale, l'attuazione di meccanismi legati ai problemi personali e alle dinamiche di gruppo improntati su un'integrazione armonica che benefici degli stimoli artistici, formativi e pedagogici.

Nelle pagine di apertura del suo libro *Pinocchio nero*[17] l'attore Marco Baliani racconta come è giunto a precisare a se stesso una diversa concezione di teatro. A un amico e collega, Giuseppe Cederna, che gli propone uno spettacolo - documento sui fatti del G8, Baliani spiega che raccontare un pezzo di Storia a un pubblico che ne condivide i presupposti non è ciò che lui intende per teatro necessario.

> La sfida deve mettere in gioco anche in noi le poetiche sperimentate, ci deve costringere a lavorare in condizioni estreme, ci deve spingere a cercare spettatori mai visti. È il solo modo per restituire al nostro teatro un senso di utilità.

Richiesto di precisare il proprio pensiero, Baliani dice che, per esempio, gli piacerebbe andare a fare teatro con i ragazzini dei campi profughi palestinesi, a Beirut: «Mentre glielo dico mi rendo conto che è proprio così, che è quello che vorrei fare». Nello sforzo di spiegare a se stesso, prima ancora che all'amico, il senso di quella proposta, Baliani dice:

> è un po'come voler tornare indietro nel tempo, a quando ho incominciato a fare teatro ai ragazzi negli anni Settanta, come cercare di ritrovare quelle motivazioni forti, quella necessità che ci faceva andare per strada, a lavorare in condizioni difficili, con ragazzi difficili. Mi sembra che allora ci fosse più sfida e più senso, dico guardando Giuseppe, che sa bene a cosa mi riferisco. Anche lui a quel tempo faceva teatro di strada vestito da clown, Anfeclown e Ruotalibera, si chiamavano i nostri gruppi e già i nomi erano tutto un

[17] M. Baliani, *Pinocchio nero: diario di un viaggio teatrale*, Rizzoli, Milano, 2005.

programma. Se il mondo del teatro e della società ci stava stretto, noi andavamo a cercarne un altro dove nessuno se lo aspettava, con molta ingenuità, con scarso sapere, poca esperienza ma con una grande necessità.[18]

Da questo momento, un'idea che era stata solo una proposta, già discussa nell'ambito di un progetto "I porti del Mediterraneo", ma mai concretizzata, si fa reale. Baliani non andrà a Beirut ma a Nairobi, con l'associazione Amref che si occupa di aiutare i paesi africani con progetti di sviluppo e di recupero sociale e si inserirà in un più ampio programma dedicato ai ragazzi di strada di Nairobi.

Nella pratica di Baliani c'è dunque l'idea di un teatro che sia necessario innanzitutto per chi lo fa e di conseguenza anche per chi lo riceve. Altre operatrici teatrali, coreografe e registe come Maria Maglietta, Elisa Cuppini e Letizia Quintavalla che hanno collaborato con Baliani al progetto di *Pinocchio nero*, si muovono in questa "zona d'ombra" nettamente distinta dal teatro di intrattenimento o ricerca estetica. Letizia Quintavalla, in particolare, che sta curando per Amref [19] un laboratorio teatrale femminile incentrato su *Il cerchio di gesso del Caucaso* di Bertolt Brecht, a questo proposito si è espressa in modo molto netto:

L'importante non è recitare bene o male, ma recitare vero. Il teatro di cui si occupa Amref è una forma artistica che serve alla riabilitazione, per la trasformazione e il cambiamento, per questo ho scelto Brecht, un drammaturgo che concepisce solo un genere di teatro, quello fatto per cambiare il mondo, se non è così non serve a nulla.

---

[18] Ibidem.

[19] Amref promuove diverse attività artistiche con il duplice obiettivo di favorire percorsi formativi originali e di fornire ai ragazzi gli strumenti più efficaci per tornare a dialogare con la comunità di appartenenza.

Remo Rostagno individua quattro fasi principali in cui possiamo inquadrare il cammino del teatro di animazione:

- FASE IDEOLOGICA: si parte dal necessario *rifiuto delle tradizioni, siano esse pedagogiche o teatrali*. Questa fase è probabilmente la più connessa al Teatro sociale come noi la intendiamo, in quanto è proprio da questo rifiuto delle tradizioni che pare tutto il teatro di ricerca e quella tendenza a creare un teatro nuovo, sociale.
- FASE PSICOPEDAGOGICA: *caratterizzata dalla sperimentazione delle relazioni esistenti tra libera espressione e attività scolastiche curriculari*.
- FASE SOCIALE: *una fase che tende a superare il ristretto ambito della sperimentazione scolastica a favore dell'estensione del territorio nelle sue componenti e verso il mondo degli adulti.*
- FASE ANTROPOLOGICA: questa fase si identifica nelle condizioni per le quali il teatro *risente della crisi delle certezze politiche che avevano retto tutto il periodo precedente* (seconda metà del '900*), e che tendevano ad ancorare l'animazione all'uomo. Attua processi di decondizionamento e di formazione socioculturale che muovono - quando supera i modelli integralisti del consenso politico o dell'affrancamento della colpa - dall'esigenza dell'uomo di autodeterminarsi*. Una fase che porta l'uomo a costruirsi un cammino personale, distaccato dalle linee precostituite della politica[20].

[20] Cfr. Remo Rostagno, voce "Animazione", in *Enciclopedia del Teatro del Novecento*, a cura di A. Attisani, Feltrinelli, Milano, 1980.

Quattro fasi che aderiscono in parte alle motivazioni che hanno portato alla nascita del teatro sociale come lo intendiamo. Grazie a sperimentatori come Rostagno, Passatore, Perissinotto e a tutti coloro che, almeno in Italia, hanno contribuito a portare il teatro tra gente che mai lo aveva frequentato, si è visto fiorire una moltitudine di luoghi dove stare insieme e passare piacevolmente il tempo libero, basati su creatività e divertimento, ritualità e socialità. Un momento storico in cui il teatro passava anche fra le mani dei non professionisti come le compagnie amatoriali, il teatro delle festività religiose o tradizionali, il teatro degli oratori, della scuola; forme vitali che a loro volta alimentavano creatività, cambiamento e sviluppavano senso di appartenenza e di comunità.

Secondo la visione di Ivana Conte i prodromi sono da ricercarsi in Europa nelle teorizzazioni di Copeau, a livello internazionale nelle prime esperienze del Living Theatre, in Italia nel grande fenomeno del teatro di animazione e di comunità. Una storia che quindi s'incrocia e s'innesta con diverse fasi dell'evoluzione teatrale, in modo significativo con il teatro della Seconda Riforma[21]. Da qui si deduce che ogni naturale evoluzione artistica porta la materia trattata, in questo caso il teatro, a uscire da sé per incontrarsi con altre dimensioni del fare. Il Teatro sociale è il felice parto dell'evoluzione di diverse tipologie teatrali che a loro volta si sono formate a partire dal distacco dalla dimensione più accademica del Teatro.

In questo senso ogni regista, psicoterapeuta o animatore che ha lottato per giungere ad una nuova formula della visione teatrale, ha fatto un passo verso il teatro sociale. Lo stesso Stanislawskij nel momento in cui ha deciso di riformare il teatro russo in decadenza, dando spazio alla formazione dell'attore come individuo, ha mosso un importante passo verso il concetto di gruppo

[21] Cfr. F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook,* Laterza, Roma-Bari, 2007.

come lo intende un operatore sociale. Grotowski, lavorando a stretto contatto con la parte più intima e personale dei suoi allievi, cercava di giungere al fulcro dell'anima dell'attore; recitare significava, ricercare, trasformarsi. Peter Brook fondò il concetto di "spazio vuoto", lavorando all'idea del vuoto come spazio da riempire con persone, idee e progetti. Le forti esperienze di strada e di verità che ci vengono dal Living Theatre, il progetto del "baratto" portato in campo da Eugenio Barba e tutte le esperienze che hanno portato il teatro fuori dai canoni accademici hanno contribuito a formare una sensibilità nuova che ha reso possibile la creazione del concetto Teatro sociale.

Alessandro Fantechi, a cui chiedevamo una sua personale visione del fenomeno, delinea la spinta verso un nuovo modo di intendere il teatro in linea con la rivoluzione e contestazione degli artisti che ha caratterizzato gli anni '60 del secolo scorso.

> il teatro non è più stato l'edificio, né lo scrittore e il teatro e si è andati a cercare il teatro dove non c'era (apparentemente). Il teatro ha più legami con l'antropologia che con la psicologia.[22]

È evidente che l'origine dei nuovi fermenti deve essere individuata tra i grandi registi che fin dai primi del '900 hanno compreso l'importanza della formazione attoriale, della pedagogia, del processo per l'attore. D'altra parte l'arte contemporanea, a partire da Duchamp, apre nuove possibilità alla creazione attraverso tecniche non classiche come gli oggetti comuni o il corpo.

Tutto può divenire opera d'arte perché la creazione sta nell'idea e non più nell'oggetto. Ad ampliare gli orizzonti contribuisce anche il cinema con la nuova tendenza neo-realistica ad impiegare "non attori", persone prese dalla

[22] Intervista originale ad Alessandro Fantechi

strada che veicolano un senso di verità sorprendente e fedele alla realtà di tutti i giorni.

> Altri hanno scoperto (come già le Esposizioni Coloniali e i Freak Show) l'enorme interesse provocato dalla vista di esseri umani "in stato di diversità". Gino De Dominicis, nel 1972, espone un down alla Biennale di Venezia provocando scalpore: ed è subito scandalo.[23]

Si tratta infatti di uno degli scandali più inauditi della storia dell'arte moderna che supera tutte le provocazioni della neoavanguardia, dai copertoni d'automobile di Rauschenberg, alle provocazioni destabilizzanti di Vito Acconci. De Dominicis (1947-1998) presenta alla Biennale di Venezia la *Seconda Soluzione d'Immortalità (L'Universo è Immobile),* in cui un ragazzo con sindrome di Down, Paolo Rosa, osserva un Cubo invisibile. Intorno al suo nome si scatenano i mezzi di comunicazione di massa, ma il mondo ufficiale dell'arte contemporanea lo cancella dal novero degli artisti viventi. Dichiara Gino De Dominicis: «Non hanno capito nulla. Il down Paolo Rosa rappresenta il paradigma dell'immobilità del corpo, ossia la sconfitta del tempo e la conquista dell'immortalità. San Tommaso non ha definito Dio "Motore Immobile"?». De Dominicis avrà però il conforto di Eugenio Montale che, nel 1975, durante il discorso dinanzi all'Accademia di Svezia per il Nobel, lo paragona a Rembrandt e a Caravaggio. Ma in America già negli anni '50, nel carcere di San Quentin, il San Quentin Drama Workshop elaborava con detenuti ed ex ergastolani - sotto la guida di Ben Cluchey e poi anche di Beckett - il teatro come forma riabilitativa dei detenuti divenuto in seguito teatro come arte di attori ex detenuti. Successivamente il Living e le prime

[23] Ibidem

esperienze di Bob Wilson hanno impiegato la straordinaria fisicità e presenza dei matti: è il dolore che fa nascere le cose come direbbe Artaud.

> Il Teatro chiede un riscatto. Gli artisti esiliati dall'apparato delle repliche e dai contributi statali orfani dell'animazione decidono di andare a cercare il Teatro. E lo trovano nei manicomi, nelle carceri, nei centri diurni dentro corpi non allenati, insieme a menti devastate.[24]

Bernardi[25] assimila la cronologia e la storia del teatro sociale collocandone l'inizio e la costruzione stessa dell'idea, agli inizi degli anni '90 quando lui stesso propone al gruppo di lavoro di cui fa parte, la denominazione di teatro sociale.

> Il nome teatro sociale lo proposi io al gruppo che invece era orientato più sul termine di drammaturgia sociale e di drammatisti sociali[26].

Il gruppo, nato a Milano intorno al professor Sisto Dalla Palma[27], era formato da Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione (direttori del master Teatro sociale dell'Università di Torino), Fabrizio Fiaschini (teatro sociale - Università di Pavia), Giulia Innocenti Malini (docente allo Stars di Brescia), Laura Cantarelli (editore di Eurisis, la casa editrice - ora scomparsa - che ha pubblicato le prime ricerche del settore). A ognuno di questi studiosi facevano capo un insieme di colleghi, studenti, amici e appassionati con i quali si discuteva, si praticava e si diffondeva il verbo del teatro sociale. A tutti loro si deve la sperimentazione, l'elaborazione delle pratiche e della teoria del teatro

---

[24] Vedi nota precedente.

[25] C. Bernardi, *Il Teatro sociale*, Carocci, Roma, 2005.

[26] Vedi Appendice.

sociale che attraverso la sperimentazione quotidiana diventa non solo spettacolo - anche integrato - ma laboratorio/*performance*/rito (quotidiano e festivo), quindi non solo processo e non solo prodotto.

Bernardi caldeggia il concetto di teatro sociale rispetto a coloro che volevano definirsi per lo più *drammatisti* sociali circoscrivendo nel "dramma" la volontà verso l'ambito sociale:

> a me piaceva invece, perché mi dava esattamente l'idea di dove volevamo andare e di quello che ci chiedevano i committenti esterni (comunità di tossici, carceri, scuole, manicomi, villaggi, handicap, stranieri ecc.).[28]

La denominazione non è del tutto nuova dal momento che, già da più di un secolo a partire da fine Settecento, venivano così chiamati i teatri costruiti, gestiti, finanziati e amministrati dai soci con ottime disponibilità di denaro. Nel moderno significato invece si tratta di costruire non teatri sociali ma la vita sociale,

> e per farlo occorre essere e diventare soci, protagonisti della propria vita, attori, interpreti, amici, persone attive e particolari.[29]

In seguito sia il termine che il campo d'azione hanno avuto una fortuna crescente e una diffusione fortissima a cui però non corrisponde l'applicazione puntuale delle metodologie originarie così come difficilmente si vedono applicate le teorie e le pratiche del trinomio laboratorio - performance - rito che il gruppo di Milano ha sempre considerato

---

[27] Sisto Dalla Palma (1932 -2011), fondatore e presidente del Crt, il Centro di ricerca Teatrale di Milano, una delle prime realtà istituzionali per l'innovazione e la sperimentazione.

[28] Vedi Appendice.

[29] Ibidem.

obbligatorio. In realtà è più facile veder sviluppato un solo punto del trinomio, generalmente il laboratorio o lo spettacolo, mentre pochissimi affrontano l'aspetto del rito.

> Gli amici di Firenze di Isole Comprese sono stati tra i primissimi a fare una scuola di teatro sociale e adesso stanno proliferando un po'dappertutto. [30]

Da allora il teatro sociale è stato protagonista di differenti linee d'intervento. Poggiando sulle solide basi dell'animazione teatrale che per prima aveva stretto il legame fra il teatro e la società, il gruppo in cui agisce Bernardi orienta la sua azione verso la persona e i suoi problemi relazionali. Bisogna considerare che, tra la fine degli anni settanta e per tutto il decennio successivo, l'animazione teatrale aveva smorzato la sua spinta innovativa e molti animatori avevano fatto ritorno al teatro. Su questo argomento Bernardi esprime un giudizio perentorio.

> tutti, anche gli ex animatori, erano ritornati a Canossa, al teatro, dentro il teatro, a fare gli artisti - e va benissimo - ma solo quello, contro la richiesta di chi li pregava di non pensare solo all'estetica, ma anche all'etica. Così il popolo e la cultura popolare sono diventati monopolio della destra e delle televisioni, mentre i teatranti si facevano le loro bellissime pippe sceniche; l'Italia andava a rotoli - tangentopoli - e va a rotoli e l'artista che fa? si mette in maschera![31]

In realtà Loredana Perissinotto, che ha vissuto intensamente quella stagione, spiega questo ritorno al teatro da parte di molti animatori con l'urgenza di un chiarimento sulla propria professionalità e sulla propria funzione, tra impegno artistico e socio educativo. In quel momento di

---

[30] Ibidem.

[31] Vedi sopra.

ripensamento era forte il desiderio di rompere con una visione strumentale della teatralità, che non sembrava portare più da nessuna parte[32]. Perciò, mentre l'animazione teatrale si dirige, da un lato verso il teatro professionale con il "teatro per ragazzi" e dall'altro verso la scuola con il "teatro dei ragazzi", prende forma un altro genere di animazione con una prospettiva d'azione nell'area dei servizi nel sociale. Con questa definizione si intendono una molteplicità di ambiti: cultura, educazione, tempo libero, terapia, prevenzione del disagio e dell'emarginazione e il teatro entra nel sociale.

Fantechi, che inizia molto presto con un'esperienza di teatro politicizzato, nel 1977 è alla ricerca di un teatro povero di mezzi che stabilisca un contatto con il pubblico e lo coinvolga attivamente. Rimane affascinato dagli spettacoli tenuti a Firenze nell'ambito di una rassegna sul comico e sul clown: i gesti così semplici e chiari per una comunicazione immediata, la continua ricerca e osservazione della realtà, lavorare intorno a temi semplici con la leggerezza di un gioco. Fantechi, giovane attore entusiasta, percepisce che questi sono i veri elementi di cui è nutrita l'arte della recitazione di chi vuole lavorare nel sociale. Come il clown, il teatro sociale deve lavorare per gli altri, aiutare a risolvere il fallimento e a comprendere il funzionamento del mondo sperimentando proposte e idee. Il piccolo antieroe con il naso rosso che accetta la sua debolezza, di non essere all'altezza della vita contemporanea, possiede una grande umanità e un grande spessore teatrale. Agisce nelle crepe della società, per includere gli altri, tutti gli sconosciuti, gli indesiderabili che ci fanno sentire a disagio.

[32] Cfr. L. Perissinotto, *Animazione teatrale*, Carocci, Roma, 2005.

> Fare teatro sociale oggi vuol dire stare su un crinale di scontro, sul limite della poesia, spesso senza essere considerati, vuol dire prendersi la responsabilità di disturbare e stare dalla parte degli oppressi. [33]

E mentre gli accademici si sforzano di studiare e classificare il fenomeno del teatro sociale, mentre psicologi e medici lo scrutano con diffidenza, attori e registi si muovono alla ricerca di una dimensione artistica e politica insieme, dove il beneficio psicologico è una conseguenza indiretta. Fantechi osserva: «se si fa del bene si fa indirettamente, se la terapia avviene è una conseguenza».

Oggi il teatro sociale offre un panorama piuttosto variegato: nascono rassegne a tema, ospitate dai maggiori teatri o dai teatri di periferia, si parla delle esperienze di Teatro e carcere all'Eliseo di Roma, la Rassegna Basaglia al Teatro della Cooperativa di Milano, il Festival di Volterrateatro, affidato ad Armando Punzo, che da vent'anni lavora con i detenuti del carcere di massima sicurezza della cittadina toscana. Attualmente il teatro sociale è divenuto una costante dell'azione degli operatori teatrali più solidi e uno degli strumenti necessari ai quali ci affidiamo per ridare voce e legittimità a tutti quelli che non si sentono "uguali" agli altri.

Fare teatro sociale oggi

Il teatro sociale non si limita alla pura recitazione ma diventa un vero e proprio evento nel quale spesso vengono inglobate diverse forme artistiche e performative come video, musica, fotografia, danza e forse è proprio questa

[33] Intervista originale ad Alessandro Fantechi.

sua fusione con altre discipline a renderlo profondamente sociale. Tutti i mezzi a disposizione vengono utilizzati per costruire relazioni, esperienze, e creare spazi in cui i gruppi di lavoro possano condividere i valori. Si tratta di inserire tutte le attività artistico-culturali che possano favorire i suoi obiettivi. Come si richiede da più parti, diventa necessario reperire nuove figure professionali, che si muovano a proprio agio all'interno delle differenti discipline e nel contempo disponibili a mettersi in gioco nel contatto diretto con i soggetti coinvolti. Pratica che gli operatori teatrali, formati nell'ambito di una tradizione "classica", non sono sempre in grado di espletare. Per spiegare quale profondità di competenze e di valori personali debbano entrare in campo nella formazione di un professionista per questo nuovo teatro, riportiamo un frammento del pensiero immaginifico di Orazio Costa[34] che presuppone una consapevolezza e dedizione più vicine alla vocazione che non al professionismo; le sue parole rammentano l'intensità, il rigore e l'onestà di Grotowski.

> Se sapete che il vostro strumento siete voi stessi, conoscete anzitutto il vostro strumento, consapevoli che è lo stesso strumento che danza, che canta, che inventa parole e crea sentimenti. Ma curatelo come l'atleta, come l'acrobata, come il cantante; assistetelo con tutta la vostra anima, nutritelo di cibo parcamente, ma senza misura corroboratelo di forza, di agilità, di rapidità, di canto, di danza, di poesia e di poesia e di poesia. Diverrete poesia aitante, metamorfosi perenne dell' io inesauribile, soffio di forme, determinati e imponderabili, di tutto investiti, capaci di assumere e di dimettere passioni, violenze, affezioni, restandone arricchiti e purificati, tesi alla rivelazione di quel che l'uomo è: angelo della parola, acrobata dello spirito, danzatore della psiche, messaggero di Dio e nunzio a se stesso e all'universo di un se stesso migliore.[35]

---

[34] Orazio Costa Giovangigli (1911-1999), regista e attore, tra i massimi esponenti della regia teatrale in Italia. Fin dagli esordi impone una concezione vagamente messianica della sacralità del teatro, sollecitata da un'autentica ansia religiosa.

[35] http://www.federazioneteatrosociale.it/

Questo frammento, posto emblematicamente sulla pagina iniziale del sito della Federazione nazionale del teatro sociale, per quanto visionario, rappresenta in qualche modo la concezione che gli operatori hanno del proprio ruolo, un percorso che porta alla vicinanza di sé, alla proiezione del proprio vissuto nell'altrui esperienza, e che risolve le relazioni sociali con un'impronta di solidarietà.

In questo senso gli operatori possono anche provenire da una realtà di non professionismo teatrale, ma diventare ugualmente professionisti in modo esclusivo di questo nuovo progetto che coinvolge la totalità delle risorse umane e psichiche. La creatività è la linea di demarcazione, il *quid novi* che riesce a mettere in gioco non solo l'operatore, ma qualsiasi soggetto coinvolto nell'evento teatrale inteso come spazio di socializzazione. I luoghi dell'intervento non sono solo i luoghi dell'emarginazione, sono soprattutto le sacche urbane geneticamente modificate, gli spazi di non attenzione e i non-spazi, dove l'identificazione dei valori appare un percorso nebuloso e oscuro.

Per condurre un intervento efficace, Alessandra Rossi Ghiglione, propone alcuni punti che potremmo considerare sorta di "regole" di teatro sociale:

a) Analisi dei bisogni del luogo;
b) Progettazione in partnership:
c) Comunicazione creativa del progetto al contesto/territorio;
d) Percorso creativo teatrale attraverso la modalità del laboratorio (di lunga durata, intensivo, etc.) che coinvolge un gruppo;
e) Comunicazione creativa attraverso uno spettacolo o una festa o altra modalità performative;
f) Verifica del percorso ed eventuale riprogettazione[36].

[36] A. Pagliarino, A. Rossi Ghiglione, *Fare teatro sociale. Esercizi e progetti*, Dino Audino, Roma, 2007.

Intervengono due aspetti fondamentali alla luce di queste considerazioni: la dimensione creativa e la destinazione della messa in scena. La dimensione creativa appare fondamentale nell'introduzione di una nuova drammaturgia come una scrittura scenica derivata e strettamente connessa ai rapporti che si vengono a creare nella preparazione della messa in scena.

La destinazione della messa in scena deve tener conto sia dell'incontro tra il gruppo proponente e il corpo spettatore, sia del contesto della rappresentazione.

Non è quindi esclusivamente una questione di modi, di tecniche, di scuole di riferimento. È invece un intrecciarsi di ruoli, di relazioni, di ambiguità espressive che si svolgono in parte nella preparazione, e in parte nella messa in scena concepita come somma e confronto. Rapportarsi così alla quotidianità prevede una diversa unità di misura nei rapporti interpersonali, ancor prima della preparazione di uno spettacolo. I gesti permettono di conoscersi meglio all'interno di un piacevole limbo in cui è assente qualsiasi percezione di colpa.

Questi passaggi fondamentali non devono essere offuscati dall'ansia di offrire un risultato estetico bello e accattivante ma ottenuto a scapito del potenziale beneficio dato da un clima di lavoro rilassato, dove l'essere umano è centrale. Da questo punto di vista gli operatori migliori si distinguono per l'equilibrio che riescono ad ottenere fra la dimensione sociale e quella artistica.

Toccando infine il tema, già sfiorato della "necessità" del teatro sociale c'è una sostanziale concordia da parte di operatori, attori e spettatori nel ritenere che questa forma rappresentativa risulta necessaria tanto a chi la fa quanto a chi la riceve.

Il teatro veramente necessario è il teatro sociale che però deve essere al servizio dell'uomo e non viceversa.

Bernardi mette in guardia in modo piuttosto crudo dal narcisismo di attori e artisti che si adattano a fare teatro sociale per mancanza di alternative, e che sfruttano le categorie che dovrebbero invece aiutare, handicappati, carcerati, dementi, «per realizzare i loro sogni d'arte che il mercato altrimenti avrebbe rifiutato».

La maggior parte di loro non si adatta alla domanda di teatro esistente, ma forza la realtà che trova pretendendo che si adatti alle proprie esigenze artistiche.

Diventa evidente che in questo modo gli assunti fondamentali del teatro sociale vengono minati alla base.

> il teatro è una festa, un evento, l'irruzione del sacro, della follia, del gioco, del gratuito, della felicità ma il teatro è per l'uomo e non l'uomo per il teatro.[37]

Ivana Conte distingue tra "teatro" e "teatri", intendendo con questo una pluralità di realtà che ha determinato la nascita della rivista europea “I teatri delle diversità” curata da Vito Minoia e dal professor Emilio Pozzi. Tocca anche la questione dei rapporti con istituzioni.

> I “teatri sociali" sono molteplici e differenziati e, a volte, come sappiamo non diventano immediatamente “teatro” da fruire canonicamente. Della loro necessità bisogna continuare a convincere istituzioni ed enti pubblici, perché, come è noto, l’intero sistema teatrale e culturale sembra necessario a tanti di noi e non lo sembra affatto a tanti altri. [38]

[37] Vedi Appendice.

[38] Vedi Appendice

Federazione Nazionale del Teatro sociale

Come si può oggi avviare un movimento di teatro sociale? I problemi che si pongono sono numerosi, innanzitutto di carattere burocratico e istituzionale. Ha cercato, a suo modo, di rispondere a questa domanda la Federazione Nazionale del Teatro sociale (FNTS), presentata ufficialmente l'8 maggio 2010 al Teatro Golden di Roma, in occasione del Primo Convegno Nazionale di Teatro sociale.

Nelle intenzioni la federazione potrebbe essere un buon organismo, adatto a rispondere alle esigenze di tutti gli operatori attivi nell'ambito del teatro sociale e educativo e che fino ad oggi non si sono sentiti protetti da alcun genere di istituzione.

Tra gli obiettivi primari che dichiara di perseguire c'è la costituzione di un albo nazionale che raccolga le molteplici esperienze, che consentirebbe di riconoscerne il contributo al miglioramento della società civile, di istituzionalizzarle e nello stesso tempo di garantire stabilità e continuità a tutti gli operatori del settore ma prima ancora, sarebbe intenzione prioritaria circoscrivere l'ambito della professione dell'operatore di teatro sociale, definendone le caratteristiche, i parametri, le finalità.

Si tratta dunque di un progetto ambizioso ma, allo stato attuale, non appare facilmente realizzabile dalla federazione che ha già dovuto superare diversi ostacoli iniziali.

Abbiamo infatti rilevato che quello che è stato chiamato 'il primo convegno' non ha evidentemente tenuto conto di ciò che è stato fatto precedentemente da operatori ed attori e dagli innumerevoli e pluriennali convegni che si sono succeduti in tutta Italia dagli anni ottanta a oggi.

Nell'elenco dei partecipanti spicca infatti l'assenza di personaggi come Enzo Toma, Alessandro Pontremoli, Valentina Garavaglia, Alessandro Fantechi[39] ed Elena Turchi[40], Claudio Bernardi, a dire, tutto il gotha del teatro sociale italiano, che non essendo stato presente non ha neppure avuto modo di comunicare al convegno le proprie esperienze e i proprio percorsi.

Sembra evidente che non si possa tracciare un bilancio orientativo se non si dà conto delle numerosissime attività nate negli anni ottanta e novanta in tutte le regioni d'Italia, anche in eventuale assenza delle figure storiche della categoria.

Poiché dunque, la prima impressione è stata quella di un convegno Roma-centrico, organizzato senza il necessario respiro nazionale, abbiamo voluto accertarcene chiedendo chiarimenti a Pascal La Delfa, presidente della federazione, che ci ha confermato lo scopo principale dell'incontro, vale a dire creare una rete tra operatori sparsi su tutto il territorio nazionale al fine di non disperdere le esperienze fatte nel passato. Si tratta soprattutto di soddisfare due esigenze: definire meglio la professione dell'operatore di teatro sociale e veder riconosciuta la propria autonomia artistica, costruita negli anni con un duro

---

[39] Alessandro Fantechi: inizia a far teatro nel 1977 partecipando al seminario di clown diretto da John Melville. Si diploma nel 1986 alla Scuola di Teatro di Bologna diretta da Alessandra Galante Garrone (metodo Lecoq). Frequenta stage e workshop di specializzazione con Cora Herrendorf - Teatro Nucleo, Maria Fux, Nola Rae, Pierre Byland, Tapa Sudana, Rena Mirecka, Danio Manfredini, Kevin Crawford - Roy Hart Theatre, Judith Malina, Philippe Radice. Ha lavorato in strada, nel teatro comico, nel teatro ragazzi ed è direttore artistico e regista di Isole Comprese Teatro. Diplomato alla Scuola di Cinema Immagina di Firenze si occupa di video e cinema, producendo sotto la sigla *Dreamclip* video d'arte, cortometraggi e documentari. Http://www.isolecompreseteatro.it/

[40] Elena Turchi si forma artisticamente presso la scuola di Orazio Costa e successivamente lavora come mimo danzatore presso il Teatro Comunale di Firenze dal 1980 al 1995 con Liliana Cavani, Luca Ronconi, Derek Jarman, Sandro Bussotti, L. Pasqual. Fonda l'Associazione Teatro 334 che si occupa di teatro negli spazi del sociale. Partecipa come collaboratrice al progetto teatrale della Compagnia della Fortezza diretta da Armando Punzo. Insieme a Alessandro Fantechi è direttore artistico di Isole Comprese e coordina come psicologa-pedagoga i progetti terapeutici. Cfr.: http://www.isolecompreseteatro.it/

lavoro, senza essere risucchiati e mescolati ai numerosi corsi di laurea e master che non hanno la necessaria esperienza artistica sul campo.

> Rivendichiamo il diritto alla provenienza artistica e non cattedratica, non per principio, ma perché l'arte non può essere inglobata nei necessari ma a volte "stretti" parametri di un insegnamento universitario.[41]

A riguardo della creazione di un albo professionale Pascal La Delfa considera questo un atto necessario a stabilire requisiti minimi, sotto i quali non venga consentito a elementi improvvisati di "spacciarsi" come operatori di teatro sociale, con evidente danno per gli utenti e per i professionisti seri.

La federazione è consapevole della difficoltà di questo obiettivo perché, nel *mare magnum* delle diverse provenienze, esperienze, obiettivi e metodologie, stabilire alcuni parametri di base richiederà appunto il confronto tra tutte le esperienze, assolutamente necessario per la definizione e la tutela della professione.

> una formazione teatrale minima, il diploma di scuola superiore, l'aver lavorato al fianco di operatori più esperti, il vedere il proprio lavoro in forma artistica e non terapeutica etc. Tutte cose che al momento non sono ovvie.[42]

Qui emerge più chiaro il problema già rilevato, cioè l'assenza di un gran numero di operatori "storici" che di fatto impedisce, al momento, l'attuazione di questo importante punto. Sollecitato da una domanda, Pascal La Delfa ci ha fatto notare che le difficoltà economiche incontrate nell'organizzazione del convegno (totalmente gratuito) e la conseguente mancanza di rimborsi spese

---

[41] Intervista originale a Pascal La Delfa.

[42] Ibidem.

per i relatori, ha scoraggiato molti a partecipare. Chi è intervenuto al convegno in forma gratuita l'ha fatto perché ha ritenuto importante essere presente.

> Dei nomi che lei ha citato, sinceramente non sono stati invitati tutti, ma le posso dire con certezza che alcuni di loro (di cui non farò il nome per signorilità) hanno declinato l'invito proprio perché non c'era alcun rimborso spese. Come biasimarli, del resto? Faccio invece volentieri il nome di Pippo Delbono e Armando Punzo (che per altro era a Roma nei giorni del convegno) e che non si sono nemmeno degnati di rispondere al nostro invito.[43]

Al dei là di ogni polemica emerge il timore che le istituzioni, improvvisamente risvegliatisi, si affidino a personalità accademiche ma prive della necessaria esperienza di lavoro militante, quando verrà il momento di riconoscere ufficialmente la professione. Tuttavia il sogno di una federazione forte e coesa, pronta ad affrontare le istituzioni e sostenere i propri risultati, sembra ancora lontano. Il primo convegno nazionale di teatro sociale può dunque ritenersi un'occasione mancata per fare seriamente il punto della situazione.

[43] Intervista originale a Pascal La Delfa.

Capitolo 2

ISOLE COMPRESE TEATRO

Isole Comprese Teatro[44] è una compagnia teatrale che nasce nel 1998 a Firenze, da un'idea di Alessandro Fantechi, attore e regista ed Elena Turchi, attrice, pedagogista teatrale e psicologa, con il preciso intento di privilegiare l'importanza data alla formazione e al percorso teatrale. Ai fini di questo lavoro questa compagnia risulta essere un ottimo esempio di quello che noi intendiamo come teatro sociale. Isole Comprese si distingue per il suo impegno con le persone che abitualmente vengono definite "diverse".

È importante, a questo punto, fare una premessa: i "diversi" sono le persone che per i più disparati motivi si ritrovano in situazioni "fuori dal comune". Una

[44] Isole Comprese esordisce sul palcoscenico nel 1999 con lo spettacolo Bunker (regia di Alessandro Fantechi), e vince il Premio Carrara Festival 2000 come migliore opera teatrale. Viene selezionata tra 150 Compagnie Toscane, alla Rassegna 1° Debutto di Amleto, (Teatro della Pergola, Firenze, aprile 2000) e segnalata da un osservatorio nazionale di critici con la seguente motivazione: "per la capacità di trasformare esperienze di disagio in linguaggio scenico e visionario".
Nel 1998, in collaborazione con il Teatro Metastasio e il Centro di Solidarietà di Prato, istituisce il Laboratorio Teatrale di Prato che promuove una esperienza pedagogica e teatrale unica in Italia.
Nel 2002 crea il Progetto Risvegli, promosso dalla Regione Toscana e rivolto specificamente ai Centri Diurni di Firenze. Nel 2004 realizza in co-produzione con Volterrateatro 2004 e il Teatro Metastasio il progetto Io Sto Bene.
Nel 2006 la Compagnia è invitata a rappresentare l'Italia al 2° Worldwide Theatre Festival "Madness and Arts" Münster (Germania) con l'opera teatrale Corpo 1 Prologo.
Nel 2010 realizza la performance per 20 spettatori Orazione Intima con Gillo Conti Bernini e apre un nuovo spazio teatrale e di ricerca sull'Arte Contemporanea a Firenze. Nel 2005 fonda la 1° Scuola Nazionale di Teatro sociale con sede a Firenze.
Cfr.: Http://www.isolecompreseteatro.it/

partenza, seppure rustica, è intendere i diversamente abili, i tossicodipendenti, i detenuti, come coloro che vivono lontani dalle consuetudini sociali.

Esplicitare questi concetti diventa d'obbligo nel momento in cui si parla di Isole Comprese Teatro. La diversità non è una discriminante ma non ci si deve confondere con i buonismi che descrivono i disagi sociali con falsa poesia. Le patologie mentali non rendono le persone degli artisti romantici, sono delle gravi complicazioni, problemi che portano sofferenza e che spesso vengono sottovalutati dal mondo circostante.

> Nel momento in cui la salute viene assunta come valore assoluto, la malattia si trova a giocare un ruolo di accidente che viene ad interferire nel normale svolgersi della vita come se la norma non fosse racchiusa tra la vita e la morte. L'ideologia medica, per il suo rifarsi ad un valore astratto e ipotetico qual è la salute come unico valore positivo, agisce da copertura a quella che è l'esperienza fondamentale dell'uomo - il riconoscimento della morte come parte della vita - assumendola su di sé come oggetto di una esclusiva competenza. Essa cioè distrugge il malato nel momento in cui lo guarisce defraudandolo del suo rapporto con la propria malattia (quindi col proprio corpo) che viene vissuta come passività e dipendenza[45].

Tutti hanno il diritto di esprimersi e di comunicare i propri sentimenti e la metodologia teatrale dà delle concrete possibilità a chiunque vi si accosti con la garanzia di non essere giudicato ma semplicemente esortato ad esprimersi e a gettare fuori i propri grovigli interiori, comunicando una salutare scossa anche allo spettatore che diventa testimone di una inedita forma di libertà espressiva e quindi può accettarla e comprenderla. È essenziale che questo sia un processo privo di qualsiasi forma di presunzione: il teatro non vuole

[45] F. Rotelli, *Franco Basaglia - L'uomo e la cosa*, saggio scritto per la commemorazione pubblica di Franco Basaglia, Istituto Gramsci, Trieste, 1983.

cambiare le persone bensì raccontare storie ed esperienze attraverso metodi, che per quanto differenti, sono comunque adatti ad un processo di narrazione.

È in questo senso che Isole Comprese Teatro esprime il suo impegno di integrare quelle persone che vivono ai margini della società, non capite o forse, più semplicemente, non volute, attraverso un teatro che abbia la capacità di trasformare vicende personali in veri e propri processi artistici che diano alla dignità il ruolo da protagonista.

I risultati ottenuti dai laboratori sono spesso approdati alla compiutezza di un prodotto artistico che la compagnia ha portato all'interno di festival e rassegne, partecipando a differenti progetti di respiro nazionale come quelli organizzati da Nonsoloteatro (Pinerolo), Teatro Metastasio (Prato), Teatro della Pergola (Firenze), Coordinamento Teatrale Bresciano e i festival Le Voci dell'Anima (Rimini), Volterrateatro (Volterra), Theatropolis (Torino), Differenti Sensazioni (Biella), Biennale di Teatro e Disagio Psichico (Padova). Per quanto riguarda l'azione costante sul territorio, la compagnia da anni collabora con strutture per la terapia psichiatrica come la residenza Il Villino e il centro diurno Fili e Colori; inoltre è di assoluta importanza il laboratorio attivo da diversi anni a Prato in collaborazione con il Centro di Solidarietà, che anche grazie a questo contributo artistico - teatrale continua il suo percorso per la riabilitazione delle persone che hanno problemi di tossicodipendenza.

Gli operatori di Isole Comprese, oltre a lavorare con i soggetti in situazione di disagio, formano giovani alla metodica e alle filosofie del teatro sociale. Gli *stage* organizzati dal gruppo sono diretti a coloro che vogliono fare del teatro la propria vita ma anche a chi, lavorando nel campo sociale, creda che un approccio teatrale possa essere una componente interessante da provare. Il rigore del metodo di training e di pedagogia dell'attore lascia però quella

libertà necessaria per fare degli insegnamenti ricevuti un materiale personale da utilizzare per costruire una propria linea creativa.

L'aspetto fondamentale delle compagnie di teatro sociale come Isole Comprese Teatro è l'approccio artistico all'esperienza che si sceglie d'intraprendere. Lavorare con il dolore, l'incapacità di comunicare, la diversità non significa discostarsi da una ricerca artistica.

Lo scopo non deve essere psicoterapeutico ma semmai legato al teatro come arte. Che poi il benessere ricevuto da un percorso di questo tipo ricada anche sul piano psicologico deve considerarsi come un valore aggiunto alla somma delle esperienze acquistate durante il processo che porta all'opera finale: un'opera artistica.

Durante il percorso si utilizza spesso il concetto di "teatro fuori dal teatro" ovvero riportare i vissuti personali e i momenti più veri delle proprie sintomatologie fuori dalla rappresentazione canonica. Questo consente di mettere in sistemi di vita generalmente separati "l'immaginario e il reale, il corpo e la mente, l'individuo e il gruppo, la norma e la trasgressione, l'inconscio e la razionalità"[46].

Questi percorsi teatrali rappresentano una delle attività più favorevoli al contatto fra futuro operatore di teatro sociale e diverso. Stimolo, per il *social trainer*, alla comunicazione e all'osservazione, all'individuazione di bisogni e potenzialità dell'altro, mentre rappresenta, per l'individuo che vive situazioni di disagio, la possibilità di esprimere il proprio vissuto in una situazione non formale, con i mezzi espressivi più variegati: movimento, parola, gesto, suono. In questo modo sia l'operatore e che il diverso sono chiamati a mettersi in gioco e a confrontarsi.

---

[46] http://www.Isole Comprese Teatro.it/diversita.htm.

Nella dimensione piacevole del gioco drammatico è difatti possibile recuperare stimoli e motivazioni per comprendere e apprendere, mettendo sé stessi in ciò che si fa; si ha la possibilità di conoscersi e farsi riconoscere all'interno di un sistema di regole che garantiscono il rispetto e la valorizzazione delle proprie personalità.

Il gioco del teatro richiede di saper ricreare dal nulla una situazione di raffronto, una dinamica di azioni che risulti al contempo credibile; per fare questo bisogna riuscire nell'immediatezza a ripescare dentro di sé le emozioni provate durante esperienze private, uniche e personali, per poi riuscire a riportarle alla superficie di fronte al pubblico.

Ciò implica una certa auto-analisi, che non va però confusa con lo psicodramma: l'operatore di teatro sociale ha la possibilità di indagare sulle reazioni ed i comportamenti che emergono da questo tipo di attività senza però invadere il campo della psicoterapia. D'altra parte non si può negare che l'intensità di un percorso laboratoriale di questo genere smuova qualcosa di intimo e personale, psicologicamente radicato in chi vive il laboratorio con maggiore partecipazione.

Fondandosi su questi presupposti Isole Comprese Teatro parte dall'uomo inteso come persona che necessita di comunicare e di esprimersi e che utilizza formule teatrali conoscendo benissimo l'effetto positivo che hanno su chi le pratica.

Il teatro inteso come luogo d'incontro, diviene per chi lo pratica una casa in cui sentirsi protetti, un ambiente familiare in cui è sempre bello ritornare e dal quale si possa partire sereni e rinnovati.

> Un giorno scopriamo di non essere perfetti, di lottare contro una malattia incurabile, di invecchiare. Un giorno, un piccolo giorno, scopriamo di non avere mai amato, di avere odiato il nostro corpo, di aver recitato tutto il tempo. E tutto ci crolla addosso. C'è

un'umanità che freme e che non ha diritto di parola. Oscurata e nascosta al senso comune vive nelle nostre città. Sono i nostri figli, i nostri parenti, i nostri amici [...] Ci somigliano [...] In fondo ci tranquillizziamo perché è toccato a loro e non a noi. Fanno parte di questo mondo, ma noi siamo normali, bianchi, alti e belli e allora cosa ci possono volere dire i diversi? Cosa possono comunicare con i loro segreti silenzi, con i loro gesti disperati e fragili? Cosa possiamo imparare da loro? [...] Hanno una presenza e una credibilità scenica insolita, fresca, irriverente, crudele come l'innocenza, terribile come la sincerità. È una bellezza nuda, senza orpelli estetizzanti [...] C'è l'urgenza della scoperta del proprio corpo in quanto libertà, vincolo invalicabile e piacere[47].

Questo modo di fare teatro si basa sul trittico: amarsi, amare e comprendere: "Ama e fai ciò che vuoi"[48] dice Agostino. Non serve essere cristiani per comprendere la validità di questa frase. Oggi più che mai è di vitale importanza prendersi cura dell'altro e soprattutto imparare a comprenderlo, ma per farlo è necessario prima comprendere ed amare noi stessi. Avendo avuto l'opportunità di partecipare ad uno *stage* di Isole Comprese Teatro sul tema *L'attore sociale* possiamo confermare che i primi passi che si compiono volgono ad un indagine del sé per poi arrivare ad una comprensione dell'altro. Per giungere alla radice di noi stessi è fondamentale perdonarsi, accettare le nostre contraddizioni le nostre mancanze fisiche e psicologiche e poi infine amarsi. Non vuole essere un discorso *new age* o una derivazione da filosofie spicciole: il discorso coglie invece l'intento di ogni movimento volto al benessere sociale. Non è una prassi consueta indagare i propri limiti e accettarli, tanto che i mezzi che oggi la nostra società ci offre (televisione, *facebook*, la stessa scuola ecc.) non sono in grado di venire incontro alla nostre esigenze più spirituali e psicologiche. In queste circostanze

[47] http://www.Isole Comprese Teatro.it/diversita.htm.

[48] Agostino sta commentando i versetti 4-12 del capitolo 4 dell'epistola giovannea, un passaggio dove Giovanni afferma solennemente che «Dio è amore».

teatralizzare, drammatizzare divengono metodi vitali in cui è possibile trovare perlomeno delle strategie di attuazione.

Da quest'ottica sorgono la metodologia e gli obiettivi di Isole Comprese Teatro che intende portare sulla scena frammenti di vita, condizioni di differenza, di sofferenza e di marginalità attraverso una ricerca creativa e stilistica. Si inizia cercando di stimolare il confronto fra tutti coloro che operano nel mondo della cultura teatrale, della scuola, del disagio, dell'emarginazione e dell'esclusione sociale attraverso modalità espressive, teatrali e formative.

Obiettivi specifici sono:

1. Promuovere le esperienze teatrali ed espressive fuori e nei luoghi del disagio;
2. Favorire la formazione e l'auto-formazione espressiva tra gli operatori del settore, In particolare negli insegnanti, giovani etc.
3. Aumentare lo scambio delle esperienze espressive e teatrali tra gli operatori.
4. Lotta ai pregiudizi e ai luoghi comuni sul tema di teatro, di disagio ed emarginazione.
5. Promuovere una cultura dell'integrazione attraverso l'arte teatrale nelle scuole, nei teatri.[49]

Alessandro Fantechi ed Elena Turchi istituiscono quindi un cammino di "conoscenza" e socializzazione attraverso attività laboratoriali - esperienziali di tecniche parateatrali e di comunicazione: un'attività basata sulla scoperta del proprio corpo e della propria emotività.

Un essere umano è diverso da qualsiasi altro soggetto. Qualsiasi sia la sua differenza, questa va riconosciuta come una delle tante diversità che convivono in una società civile e che devono imparare a coesistere armonicamente. Il laboratori promuovono quindi una sorta di percorsi "interiori" che nascono dai

[49] http://www.isolecompreseteatro.it/

bisogni e dalle potenzialità di ogni individuo per condurle su uno spazio scenico, dove vengono rielaborate e arricchite.

Sono temi che, pur presenti nel quotidiano, si tende a dimenticare e celare alla società. Il teatro, che rappresenta una delle forme più efficaci per la comunicazione di contenuti ed emozioni, assolve in questo modo ad una delle sue più importanti funzioni.

> Un progetto di teatro sociale è un progetto artistico che, dopo il suo percorso laboratoriale, arriva a un prodotto artistico, spettacolo o performance. Nel momento dello spettacolo si verificano degli avvenimenti. Un lavoro fatto seriamente è importante, si sintetizza quanto si ha da dire e il percorso che è stato fatto, è il momento dell'espressione della comunità, uno stare insieme in un modo diverso che è quello teatrale, quello delle regole e della ritualità, un andare tutti quanti nella stessa direzione, aiutarsi, guardarsi, ascoltarsi, ricordare quello che si deve fare (ritorniamo alle valenze terapeutiche del teatro), riconoscimento di quello che si è fatto e forte senso di appartenenza. Durante lo spettacolo si entra in una condizione altra, si consuma un rito, è un atto sacro.[50]

Ecco perché il teatro è un mezzo per dialogare e confrontarsi con i paradossi della società. Può quindi portare voci ed evidenziare silenzi con un'azione che favorisce la riflessione sulle tante differenze della realtà: differenze culturali, di modi di vivere, generazionali e di abilità. Alessandro Fantechi però avverte che si deve fare attenzione considerando che la situazione in gioco può essere impostata e presentata «come una rigidità nei confronti di una possibilità o di un'attività proposta». In effetti un lavoro di questo genere punta a trasformare l'impossibile in possibile, lavorando sui limiti della propria corporeità, sui limiti delle stesse leggi fisiche. Questo traguardo è raggiungibile solo nello spazio del teatro, spazio magico in cui sembra davvero indispensabile giocare con i propri confini interiori ed

[50] Intervista originale alla compagnia di Isole Comprese Teatro

esteriori. Uno spazio che non è chiuso alla malattia o alla disabilità ma al contrario è aperto a qualunque forma di ricerca e sperimentazione. La meta di questa indagine personale e collettiva è la verità che si cela dietro ad ogni maschera, paura, ignoranza, e che supera di gran lunga ogni forma di disabilità o mancanza.

Fantechi è certo che secondo questi presupposti il teatro sociale può essere solo un teatro di ricerca, *«*non si tratta di fare il verso al teatro ufficiale*»,* si tratta di superare il velo di maya rappresentato dalla malattia e scovare il mondo altro che si cela dietro.

Isole Comprese Teatro sono ben che per realizzare tali obiettivi si avrebbe bisogno di più tempo e spazi migliori di quelli messi a disposizione dalle istituzioni. Inoltre bisognerebbe formare degli operatori che siano in grado di superare i cliché ai quali sono abituati, che è appunto uno degli obiettivi a cui sta lavorando Isole Comprese Teatro.

Oggi è fondamentale riconsiderare le strutture nelle quali opera il teatro sociale e consolidarlo in un progetto più ampio «che non implichi solo uno spettacolo o un singolo laboratorio». Nonostante sia in corso un'evoluzione interna al teatro sociale esiste ancora una forte inconsapevolezza rispetto a quello che è il teatro nella sua totalità. Per Fantechi il teatro è la vita, è il luogo dove si può tentare qualsiasi cosa. Ed è proprio per questo che gli operatori non si devono limitare alla progettazione di un singolo laboratorio, ma devono trovare il modo di operare in continuità superando le frontiere imposte dalle istituzioni e dall'ignoranza.

> Non dovremmo pensare alla ristrettezza che offre la divisione in categorie operata nel teatro ma ampliare le possibilità in un'utopia. Il modello perfetto del teatro sociale è un modello utopico, perché i carcerati vincono i premi della critica, perché i bambini del Kenia vanno in tournee. Se l'operatore non si prefigge un progetto utopico, il suo lavoro

muore. Adesso, per esempio, vedo una possibile apertura del teatro sociale alla performance o uno spettacolo in cui vanno in scena solo i disabili al di là del percorso di laboratorio integrato[51].

Performance, Teatro, Poesia

L'essenza: etimologicamente si tratta dell'essere, *dell'esserità (ing.* be-ing*)*. L'essenza mi interessa perché non ha niente di sociologico. È ciò che non si è ricevuto dagli altri, ciò che non viene dall'esterno, che non si è imparato. Per esempio, la coscienza è qualcosa che appartiene all'essenza; è del tutto differente dal codice morale, che appartiene alla società. Se infrangi il codice morale ti senti colpevole ed è la società che parla in te. Ma se fai un atto contro coscienza provi un rimorso, qualcosa che è fra te e te, non fra te e la società. Poiché quasi tutto ciò che possediamo è sociologico, l'essenza sembra poca cosa, ma è nostra[52].

Poesia, immaginandola come una linea sottile che armonicamente riempie un foglio bianco. Questa poesia, in un qualche modo pittorico descrive sinuosamente il corpo dell'uomo nella sua massima espressività. Un corpo che è vivo, carico di momenti giornalieri, alcuni intensi altri semplicemente dovuti. Isole Comprese Teatro agisce poeticamente in quanto parte dalla vita. E la vita è teatro. Il teatro, deve metaforizzare la realtà. Teatro diventa quindi nient'altro che una piattaforma scenica dalla quale la vita si plasma in forme sinuose, poetiche, e viene ri-donata al pubblico che ha l'opportunità di cambiare punto di vista. Guardare il mondo con altri occhi e da altre posizioni è l'occasione perfetta per imparare e crescere. L'età non è importante. Se si è aperti tutto è possibile, specialmente nella dimensione più spirituale e creativa. A gestire sul

---

[51] Intervista originale ad Alessandro Fantechi ed Elena Turchi

[52] A. Attisani, *Un teatro apocrifo. Il potenziale nell'arte teatrale del Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards*, Medusa, Milano, 2006.

palco questa manipolazione virtuale della quotidianità è l'attore che in questo caso si può e si deve definire anche come *performer*.

> *Performer*, con la maiuscola, è uomo d'azione. Non è l'uomo che fa la parte di un altro. È il danzatore, il prete, il guerriero: è al di fuori dei generi artistici. Il rituale è *performance*, un'azione compiuta, un atto. Il rituale degenerato è spettacolo. Non voglio scoprire qualcosa di nuovo, ma qualcosa di dimenticato[53].

Ricercare nelle radici del pensiero e della storia fino ad arrivare ad un oggetto in cui le distinzioni tra generi artistici perdono validità. In questo modo si scopre una performance che non imita e neppure copia la realtà, bensì costituisce il tentativo di dar vita a qualcosa di nuovo (anche manipolando cose già viste).

Non si tratta di seguire convenzioni o regole pre-impostate da eseguire in una separata realtà teatrale, anzi, qui l'attore non recita, non simula, non esige altro che essere se stesso.

Anima Corpo Spirito

Continuando il viaggio nella poetica di Isole Comprese Teatro affrontiamo un discorso caro alla compagnia, il trinomio "Anima-Corpo-Spirito". Lo facciamo attraverso alcune domande che abbiamo posto, cercando così di avvicinarci sempre di più alle radici filosofiche di questo movimento-scuola-pensiero.

Anima, Corpo e Spirito: perché in fondo alla vostra ricerca si tenta di esplorare questo concetto? Da dove parte questa ricerca?

> Un nostro vecchio progetto si chiama “L’anima non è mai disabile”. Un'allieva del laboratorio ha detto “ Siamo tutti fatti di carne”. Il poeta Walt Whitman scrive “siamo qui con diritto divino come qualsiasi altro”. Il teatro in stato di diversità afferma la sua primogenitura con la materia e affonda le sue radici in una orazione del corpo, una pratica della malattia, una esperienza della sofferenza che i nostri attori incarnano e non rappresentano.[54]

Corpi e anime ci pongono di fronte ai fatti della vita e ci ricordano che le distanze tra le diversità non così ampie come spesso si crede. Nel gioco del teatro quello che sembra è quindi differente da quello che potrebbe essere. Un “ gioco al massacro” dove i corpi diventano cristallini e dove, per la prima volta, si riesce a percepire il valore più alto dell'attore-persona da personaggio diventa aura, carisma e raccontando drammaturgicamente la sua storia personale, la storia del corpo, dell’anima e dello spirito.

Probabilmente il segreto sta nello staccarsi dai modelli pre impostati dalla società dei consumi. Ci si chiede quali siano i limiti di questa visione post-industriale. Dove il corpo è oggetto, l'anima è un sogno romantico e lo spirito... lo spirito non è importante. Si ha tutto o forse si è convinti che l'ideale sia avere tutto eppure qualcosa stona. Come direbbe Shakespeare, "c'è del marcio in Danimarca!"; parafrasandolo si potrebbe allargare un po’a tutta la società dei consumi.

> In un mondo patinato popolato da fotomodelli e veline, l’idea della perfezione rappresenta lo stile del tempo. Nel tempo della pubblicità perfetta, dove le case sono sempre più *hi-techfreestyle,* dove essere sani, con smalti dentari bianchissimi e una

---

[53] *Centro di Lavoro di Jerzy Grotowski*, a cura del Centro per la sperimentazione e la Ricerca Teatrale, Pontedera, s.d., pp. 17-22.

[54] Intervista originale ad Alessandro Fantechi ed Elena Turchi.

carriera da manager è un dovere e soprattutto è necessario essere giovani vitali, scattanti. In un mondo dove tutto è possibile e tutto può essere comprato cosa si può desiderare ancora? Poi un giorno scopriamo di non essere perfetti, di lottare contro una malattia incurabile, di invecchiare.[55]

Partiamo da qui per immaginare un ipotetico giorno in cui ci accorgiamo di esserci sempre impediti di amare veramente, un giorno in cui ci rendiamo conto di avere sempre odiato il nostro corpo, dove le nostre maschere vengono allo scoperto e allora tutto si palesa: abbiamo recitato per tutto il tempo. *E tutto ci crolla addosso*. Ci sono delle persone che nonostante abbiano un mondo intero da esprimere vengono emarginate, vengono escluse. In un qualche modo la società sembra aver deciso che esse non siano neppure in grado di esprimersi. Un'umanità eclissata dal "senso comune" vive in mezzo a noi. Sono però dei fantasmi che avvertiamo, sappiamo che esistono ma non vogliamo dirlo ad alta voce. In certo senso sembra che ne abbiamo paura. Queste persone hanno una dignità e di fronte ai loro racconti abbiamo la rara possibilità di vivere, anche solo per un istante, una dimensione nuova in cui le persone superano i propri limiti continuamente e dove non si ha paura della costante pressione posta dai giudizi dell'altro. Il "diverso" allora forse è più fortunato. Più ricco perché libero dagli automatismi, dalle convenzioni. Chissà però se siamo in grado di comprendere ed interagire con queste persone che vivono secondo altre concezioni. Ovviamente non si tratta di una vita rosea e perfetta. Non è neppure detto che non ci siano down sgradevoli e insopportabili. Ciò non toglie che sono un ottimo specchio nel quale trovare i nostri limiti e crescere. Ma siamo in grado di farlo?

[55] Intervista originale ad Alessandro Fantechi ed Elena Turchi.

Facciamo parte di questo mondo, ma noi siamo normali, bianchi, alti e belli e allora cosa possono volere dire i diversi? Cosa possono comunicare con i loro segreti silenzi, con i loro gesti disperati e fragili? Cosa possiamo imparare da loro? I malati hanno grandi qualità artistiche e anche un po'segrete: non hanno fatto scuole, la loro scuola è stato il dolore, l'emarginazione, il manicomio, ma quella è una grande scuola.

Il teatro nell'handicap ha quindi la possibilità di avviare un *processo di umanizzazione* che dia la possibilità di crescere e cambiare, in certo senso di evolversi. Come abbiamo detto prima i disabili hanno necessità di esprimersi come tutti e si battono per questa possibilità. Nel corso del nostro vivere le esperienze si moltiplicano e le storie da raccontare prolificano, questo processo diventa un'esigenza di tutti perché raccontarci è il modo che si ha di connettersi con il resto del mondo. Le storie "diverse" sono per Isole Comprese assolutamente interessanti perché ci fanno scoprire con altri occhi quello che ci circonda. Si parte dall'assunto che chi va al cinema e al teatro non vuole semplicemente 'vedere' la vita ma immergercisi dentro.

Ci chiediamo però come il teatro possa, nel concreto, inserirsi in questa logica d'azione. È davvero possibile che una semplice teatralizzazione ci consenta di trasformarci? Quali sono i limiti, quali le possibilità, ma soprattutto qual è il prezzo che si deve pagare, spiritualmente e materialmente per crescere ed evolversi?

L'arte del teatro comporta un rischio. Qualsiasi esperienza artistica se non comprende dei rischi, non svolge il suo compito. Il teatro dei carcerati, dei disabili psichici, dei tossicodipendenti ci costringe a entrare nel territorio del rischio. C'è un'immediatezza, una mancanza di mediazione della ragione nello sgorgare dell'energia emozionale, una "feconda confusione" nell'approccio delle persone disabili al movimento, alla musica, allo spazio, al ritmo e al testo. [56]

[56] Ibidem.

Fantechi afferma che le parole, i suoni e i gesti acquistano un vigore e una forza particolari. Quello che appare da questi "gladiatori della vita" è una presenza e una credibilità scenica insolita, fresca, irriverente, crudele come l'innocenza, terribile come la sincerità, è una bellezza nuda, senza orpelli estetizzanti. L'urgenza della scoperta del proprio corpo in quanto libertà, vincolo invalicabile e piacere, portando sempre al limite quel che sono, scoprendo la verità e la bellezza racchiuse nella loro differenza, lottando quotidianamente con il dato di fatto oggettivo di ciò che sono, crescendo non nel confronto (perdente) con il "normale", bensì con se stessi.

Ritorna quindi una dimensione poetica che riporta al modo di agire di Isole Comprese Teatro. Il "diverso" come linea poetica da seguire. Una filosofia dell'incontro, la possibilità di comprendersi e di cogliere il seme della verità. Un seme che non si coglie per sezionarlo ma per farlo crescere.

> L'arte è per sua natura provocatoria è la poesia è l'espressione del doloroso sentimento di vivere e della nostra impossibilità di essere perfetti. L'Handicap coinvolge molto più del suo problema fisiologico e delle sue conseguenze, tocca corde molto intime del nostro essere, destabilizza la normalità uscendo dalle fortezze delle certezze. L'incontro tra una dimensione di vita "diversa" e il teatro è prima di tutto un incontro sociale di sensibilità, di sentimenti e emozioni su un terreno di ascolto e scambio reciproco. L'attore con handicap è egli stesso mediatore di linguaggio e media. La storia che sta narrando diventa anche la sua "diversità". E come ogni grande attore non può esprimere che sé stesso, il portatore di handicap rappresenta i suoi sentimenti e trasporta drammaticamente il suo corpo.[57]

Il discorso fin qui compiuto non sembrerebbe riferirsi in particolare al teatro sociale: tutto il teatro ha queste potenzialità e queste possibilità. Come può il

[57] Ibidem.

teatro sociale divenire fondamentale in questa operazione di confronto con il diverso?

> Non è possibile fare un teatro che copi il teatro dei "normali": il confronto sarebbe perdente se non estremamente doloroso. In questo teatro è il momento poetico e la qualità del sentimento che ci interessano fortemente. Chiamerò gli attori, non-attori. Nasce l'attore che non fa l'interprete, che non ha personaggi da indossare e storie da raccontare, che non si offre come specchio o doppio dello spettatore, che non oppone la propria vera presenza alla falsa rappresentazione ma che mette in scena sé stesso scommettendo sulla propria impotenza-giocando sulla mancanza di sé evocando l'irrappresentabilità del teatro, la non abilità della rappresentazione.[58]

Il *non-attore* è quindi la chiave di volta.

> L'attore non attore è autore e testo di ogni sua opera. Attraverso la scena il non–attore espone il suo tragico epico disagio. In Teatro non c'è niente altro da dire e non c'è altro dramma da dare salvo quella tragedia di essere attore: una tragedia impedita, sospesa che riguarda l'attore e il suo voler esserci. Allora non abbiamo categorie valide per definire ciò che avviene: non più commedia, non più spettacolo, ma forse evento o rappresentazione.[59]

L'arte è quindi lo strumento capace di trasformare "l'orrendo" in sublime. Immaginando l'arte come un "poetico" mezzo di trasporto si ha la possibilità, finalmente, di partire *dai luoghi senza speranza*, frequentati da *corpi resi muti dalla deformazione e dal dolore*, per arrivare in paradisi di bellezza e unità. Un viaggio possibile grazie a forme eccellenti nel contesto artistico quali il teatro, la musica e la danza. Tra queste, è forse proprio il teatro a doversi porre le

---

[58] Ibidem

[59] Ibidem.

domande più pregnanti, quelle sull'esistenza, per essere poi pronto a riconciliarci con la vita.

Sfida, rischio, coraggio

Si è scelto di affrontare un ultimo trinomio caratterizzante. Tre parole che sfiorano la sinonimia in questo caso. Chi si appresta a cominciare un percorso con Isole Comprese si accorge ben presto come debba prima o poi fare i conti con sé stesso: deve sfidarsi, deve rischiare deve avere coraggio. In una personale riflessione su "cosa sta accadendo alle nostre vite" Alessandro Fantechi 'giocando' dialetticamente (e virtualmente) con Grotowski cita Wittgenstein quando afferma che *se i pensieri avessero un prezzo il loro prezzo sarebbe il coraggio*. Poi però afferma:

> Adesso, ma è dal 1990 che se ne parla, non si può più fare a meno del Teatro con chi il Teatro non lo può fare, con chi non ha accesso alla cultura all'Arte e alla Bellezza. Mi viene in mente Bob Wilson, il Living Theatre e Artaud con il suo Teatro della Crudeltà predecessori del Teatro sociale. Padre Alex Zanotelli il missionario che lavora nelle periferie delle grandi città dice che il Teatro sociale è un teatro politico. Sociale è il Teatro dell'Oppresso quando è nato in Brasile.[60]

Ci si chiede come l'arte reagisce a questo fervore politico. La gente può davvero, attraverso l'arte, concludere qualcosa? L'arte, che sia politica o meno, dove nasconde il suo potere? Quale coraggio si deve avere per fare di un'operazione artistica un momento di cambiamento sociale?

[60] Intervista originale ad Alessandro Fantechi ed Elena Turchi.

> L'arte si oppone alla morte quotidiana. In Toscana o comunque a Firenze si dice – meglio morto che in carrozzina – in una vita dove è importante il potenziamento dell'attimo, la prestanza, l'efficienza, cosa rappresenta il disabile? Un vuoto un buco nero più della morte. Il contrario dell'essere attivo, giovane senza malattie.[61]

Convivere con la malattia è dunque avere una possibilità. Portare in scena uno spettacolo vuol dire giocarsi questa possibilità di narrazione della sofferenza. Perché da essa s'impara, si cresce si giunge all'arte come l'intendiamo. Isole Comprese Teatro non lavora per i disabili ma con i disabili che vengono coinvolti come persone dalle forti potenzialità comunicative e quindi artistiche. Per Isole Comprese il potere sta nel capovolgimento delle relazioni, *una lotta che si fa insieme alla Diversità fin qui intesa*. Solo in questo modo essa diventa abilità, parola dai molteplici aspetti che ci consente di sorvolare su diversi orizzonti semantici e intellettuali. Suggestioni che Alessandro Fantechi raccoglie e fonde mescolandole con la rappresentazione mentale che egli stesso si è fatto dell'arte.

La pratica della Bellezza

La *pratica della bellezza* è una delle frasi che accompagna il video di apertura al sito di Isole Comprese Teatro. Suscita curiosità tanto che si è scelto di darle uno spazio all'interno di questo elaborato. Alla domanda: "*Che cosa intendete con la pratica della bellezza?*" la compagnia ha risposto:

> Contro la morale che sempre si insinua anche travestita dalle migliori intenzioni nel considerare la differenza tra "normodotati" e "disabili", il teatro fa emergere senz'altro

[61] Ibidem.

la non negatività ma, anzi, la ricchezza possibile racchiusa nei corpi, nei gesti, nelle menti, nei cuori e nelle attitudini dei disabili; fa parlare finalmente la loro vitale differenza senza strumentalizzazioni, senza esporre lo spettacolo del loro muto soffrire; usa le armi dell'ibridazione, del rimescolamento e del contrasto poiché l'organicità della vita che la scena ci fa vedere in essenza (se è teatro autentico) risiede nella dialettica compresenza di bene e male, di chiarità e ombra, di brutto e di bello, di sanità e malattia. Contro il pietismo dello sguardo che ipocritamente si posa sul dolore, che spesso guarda ma non vede, che in realtà misura una distanza (quella dal "diverso" in quanto disabile) piuttosto che coinvolgersi davvero, il teatro fa venire alla luce la pietas, piegando a un sentimento di rispetto verso la "scandalosa" diversità degli handicappati le nostre coscienze così "normali".[62]

Quindi per pratica s'intende ricerca, indagine, parole che spesso sono emerse nei discorsi fin qui compiuti. E la bellezza è il risultato che si ottiene ribellandosi al *pietismo dello sguardo*, una rivincita intellettuale che parte dalla dialettica tra bene e male, tra giusto e (in)giusto. Un processo che si discosta dalla nozione di "normale" come lo si intende usualmente.

Per sostenere efficacemente tale del confronto, gli artisti di teatro dovrebbero però acquisire una più diffusa coscienza della loro posizione collettiva nei riguardi del fenomeno. Le suddivisioni categoriche di "teatro e handicap", "teatro e carcere", "teatro e terapia", "teatro e scuola" sono infatti funzionali alla gestione del sociale, ma non riguardano il punto di vista del teatro, che si incarna piuttosto in possibilità e valori presenti in ognuna di queste partizioni. A queste forme di teatralità corrispondono infatti linguaggi teatrali che hanno saputo elaborare le diverse condizioni di sofferenza per trasformarle in poesia sulla scena – una poesia dolorosa e crudele, certo, ma anche alata e leggera, come l'espressione lirica sa essere: che nel momento in cui esplora la cognizione del dolore se ne distacca per indicare prospettive di riscatto e di speranza a

[62] Intervista originale ad Alessandro Fantechi ed Elena Turchi.

partire dalle infinite e misteriose risorse che ogni individuo custodisce in sé come valore inalienabile.[63]

Un compito di certo non facile se si considera l'eterna lotta interiore che si deve fare per rimanere aperti al nuovo, al diverso. Una "pratica" che l'attore di teatro sociale deve più di ogni altro attuare per riuscire nei suoi obiettivi. Una linea poetica che ripercorre le tappe fino a qui passate.

Il teatro, prestando al sociale e, più concretamente, alle esigenze personali di compensazione e riscatto, la propria scienza delle relazioni e delle trasformazioni umane, ha ricevuto il dono d'una presenza che, nel manifestarsi, nega risolutamente l'autonoma compiutezza della forma, e, pure, ne raccoglie le funzioni espressive e la natura estetica risolvendole in esempi di poesia concreta.[64]

Tornando però alla "bellezza" ci si chiede fino a che punto sia un concetto troppo relativo da cui partire. Nel primo capitolo si è parlato di come il termine "sociale" sia così vago che rende difficile collocarlo con esattezza e precisione. In effetti anche la parola "bellezza" diventa controversa, si rischia insomma di filosofeggiare bonariamente attorno a concetti come "non è bello ciò che è bello ma è bello ciò che piace" piuttosto che "la bellezza è dentro non fuori". Espressioni che sono luoghi comuni stantii e che aprono vie disseminate da trappole estetiche e scorciatoie buoniste.

La nozione di "bellezza" può oggi apparire relativa o antiquata; non di meno il suo significato, implicando in chi vede il sentimento dell'ammirazione e del trasporto, tocca da vicino le tensioni, le preoccupazioni e il sentire degli artefici che vogliano trarre dal loro lavoro qualcosa di vivo: un organismo traboccante possibilità di comunicazione e incontro. Obiettivo dal quale discendono – nei casi emblematici e più

[63] Ibidem.

[64] Ibidem

significativi – le opere che intrecciano realtà e invenzione affidandosi, ancor più che alle tecniche dell'attore, alla capacità – "innata", secondo Oliver Sacks – di *essere facendo teatro*.[65]

La salvezza è insita nuovamente nella diversità. Che in questo caso unisce e si trasforma in arte. La bellezza si mescola con l'estetica raggiunge il sublime si perde nell'attimo emozionale. Il teatro diviene qui un mezzo come un altro; il teatro sociale risulta uno strumento d'indagine. E l'Arte con la "A" maiuscola, diviene madre e figlia.

È l'idea di un Arte condivisa, sociale, che vuole creare Comunità ma anche proporre nuove forme di esistenza, attraverso il cogliere e rivelare il bello del quotidiano: di trasformare l'ordinario in straordinario. La bellezza costituisce un potentissimo strumento di comunicazione col resto del mondo. In questo senso non può essere considerata un fine ma un mezzo, un tramite. Attraverso la bellezza l'animo umano si apre e l'individuo stabilisce con più facilità ogni sorta di relazione con tutto quanto lo circonda. Al contrario l'assenza di bellezza ottunde le nostre capacità recettive, ci rende "insensibili". E questa *an-estesia* ci porta a chiuderci in noi stessi. "(L'anima) ha sempre a che fare con la bellezza", scrive Hillman. [66]

Pippo Bosè[67]

La storia di Pippo Bosè al secolo Filippo Staud è un ottimo esempio di come Isole Comprese Teatro agisca all'interno dell'ambito sociale o meglio sociologico. È una storia ricca di aspetti inquietanti e folli ma anche poetici. Si è scelto di raccontare di Pippo Bosè, personaggio che si è esibito per tutti gli

[65] Ibidem.

[66] Ibidem.

anni '80 nelle piazze, nelle strade e nei locali di Firenze, semplicemente perché è una storia che tocca il cuore e fa riflettere. Pippo Bosè ha passato una lunga fase della sua vita cantando e parafrasando a livello performativo le *hits* del cantante Miguel Bosè. Appare un individuo carico di creatività, eclettico e soprattutto comunicativo. Il suo carattere simpatico lo ha reso famoso in tutta Firenze durante gli anni '90, questo grazie anche alle sue apparizioni mitiche ai concerti di David Bowie, Madonna, Antonello Venditti, Nomadi e tanti altri. Pippo ha un carattere mite ma nel suo piccolo è stato tra i primi e sicuramente tra i più conosciuti e stimati *performers* fiorentini di quel periodo. Poi la caduta, psicologica e fisica. La cresta dell'onda è un punto molto alto da cui cadere. Così lo descrive Alessandro Fantechi.

> Ha frequentato i centri di salute mentale. È un'immagine della lotta per emergere nello showbiz, per diventare showman, uno sciamano della nostra disperata, fragilissima ricerca dei quindici minuti di notorietà, visibilità, uscita dal cono d'ombra della solitudine. Filippo Staud in modo autonomo si è creato in tempi lontani un " avatar" Pippo Bosè, allo scopo di inventarsi un lavoro, una identità credibile, di creare una comunità di amici, cavalcando la follia collettiva trasformando il presente[68].

Qui il teatro diventa rivitalizzazione e ri-creazione. Descrivere in poche parole gli abissi del successo e dell'insuccesso è difficile ma sicuramente gli effetti di questa caduta sono da ricercarsi nella genialità e nel timore della solitudine. Egli stesso dice:"Sfondare in tv è l'unico modo che mi resta per affermarmi". Pippo Bosè si è completamente fuso con il suo personaggio senza essere stato più in grado di uscirne. Isole Comprese Teatro non hanno fatto

---

[67] http\\:www.pippobose.it.

[68] A. Fantechi, *Autorecensione - Sfondare in televisione è l'unico modo che resta per affermarmi (Pippo Bosè).* Cfr.: Http://www.isolecompreseteatro.it/

altro che lavorare con un artista vero. Lo hanno ascoltato con interesse e onestà.

> L'Arte terapia si realizza qui attraverso il modus-vivendi dell'Artista come se non ci fosse differenza tra vita e Opera d'Arte. In questo caso la trasformazione di Filippo Staud in Pippo Bosè è immaginaria e reale. Non un bisogno ma un sogno. Che la follia possa diventare realtà.[69]

Poiché la storia di Pippo Bosè racconta in certo modo anche la Firenze degli ultimi trenta anni, Isole Comprese decide di progettare un documentario per la regia di Alessandro Fantechi, il progetto "Pippo Bosè" e lo spettacolo teatrale *Io e Amleto*. Inoltre avvia la produzione di materiali *auto-artistici* come alcune opere originali, autografate da Pippo Bosè, i Diari di Pippo - Filippo e i vecchi dischi di Miguel Bosè numerati e catalogati. Lo spettacolo *Io e Amleto* (2009)[70] mette in luce un altro trinomio frequentato dalla compagnia, cioè "arte, vita e follia".

> Ci interessa la creazione di nuove visioni artistiche e di altre possibilità di esistenza. Il teatro è testimonianza. Quando parliamo di metodologia, parliamo non solo di relazione, ma di condivisione di un percorso di verità, che si condensa nella costruzione di un teatro in stato di necessità, un teatro imperfetto, un teatro del grido più che della carezza, abitato dall'errore e dal perturbante, popolato da sogni e visioni utopiche, che rimandano a una vita diversa, a una sorta di sconfitta della morte e della malattia.[71]

---

[69] Ibidem.

[70] Isole Comprese Teatro ha vinto con lo spettacolo *Io e Amleto* con Pippo Bosè, la 7a edizione del festival "Le voci dell'anima" (Rimini 2009).

[71] Ibidem.

Ma quali sono i personaggi, le facce di una persona così ricca e complessa? Come si può lavorare con un individuo così "raccolto" in sé? A volte è completo e pronto, in altre è frammentato e disperso. Anomalo oltre che diverso eppure prezioso sia umanamente che artisticamente.

> Filippo Staud prima di essere attore è un uomo solo al mondo. Il suo alter ego immaginario Pippo Bosè, incaricato da Filippo di traghettare sé stesso in un mondo televisivo vip, scintillante e zeppo di lustrini anni 80, belle donne, artisti vari e politici di turno, lo tradisce e lo riconsegna alla realtà cruda del dopo televisione. O del dopo-teatro quando tutti i ristoranti sono chiusi e piove a dirotto.

Ma come si configura Pippo Bosè, è un attore, un creativo, un folle o un poveretto che si è illuso per tutta una vita fino a impazzire? Attraverso la crudezza di questa esperienza Isole Comprese ci dà un monito e ci ridona un artista. Grazie ad *Io e Amleto* abbiamo l'opportunità di riscoprire in chiave teatrale un *ready made* duchampiano (in questo caso però di se stessi). Una possibilità concreta di elevare un personaggio a opera d'arte. [72]

> Parliamoci chiaro: Filippo - Pippo non vuole fare l'Attore, egli è più o meno come l'orinatoio di Duchamp o la Brillo Box di Warhol, un *ready made* di se stesso e anche di pessimo gusto. Qui conta l'operazione. Il Teatro è un pretesto illegale, un'operazione sentimentale (Alessandro Fantechi e Elena Turchi si stanno giocando l'esistenza). Nessuno può essere sicuro che il teatro gli faccia bene. Ma sono forse guariti Antonin Artaud e Vincent Van Gogh? È forse la loro Arte meno importante? Non esiste uno spazio di rappresentazione del presente ma il teatro e la commedia si annullano nel dopo e nel prima che sono lo spazio della vita e del sogno di Filippo Staud . Essere qualcun altro, diventare Vip, diventare famoso. Esistere per sempre, essere amato e amare: non essere. Questo è il problema di Amleto - Filippo, ma anche di Pippo. Pippo Bosè è

[72] Ibidem.

un'icona rubata, un feedback dal passato, una vecchia immagine virata seppia. Egli può solo resistere. Nella vita non facciamo ciò che vogliamo ma ciò che possiamo.[73]

Io e Amleto diviene così un opera a 360 gradi, che sfiora poetiche e filosofie affiancandole ad atroci realtà sociali dal gusto televisivo. Il pubblico ricorda, immagina, impara. Ride amaramente senza comprendere fino in fondo a cosa sta assistendo. È uno scherzo? È un'opera ad alto livello intellettuale? È Zelig o Maria De Filippi? È arte o show?

È nella girandola degli applausi, nella ripetizione di frasi banali e sconnesse, nelle continue chiamate a standing ovation televisive, nell' apologia del niente che Pippo Bosè brucia il suo carisma. Tra applausi gratuiti, inni goliardici a uno Shakespeare trasgressivo e transgender, la hit parade del bel Miguel (Bosè) incontra Pasolini e Macbeth e fa dire a Pippo, artista di periferia, che la vita è "un idiota che si dimena e si pavoneggia sulla scena del mondo, una favola narrata da un idiota tutta rumori e furia che non significa niente. Polvere di stelle è l'avventura di Pippo Bosè raccontata tra un lavoro da cameriere (*ho fatto la scuola alberghiera e ne sono contento*) e una parte (quale?) da "guest star" ai concerti di Madonna, David Bowie e tanti altri. Nella ricerca di quel senso della vita che ci appare quando noi ci riconosciamo esseri umani, Filippo Staud si perde. Si può provare anche a fare l'attore dopo aver fatto il cantante nelle Case del Popolo, il comico alla feste di paese, il presentatore, l'animatore, il tuttologo. [74]

Ma in scena chi c'è? Un attore, un pazzo, un artista? E quanto è legittimo chiederselo? Una cosa è certa: che sia attore o non-attore, l'uomo che ha interpretato Pippo Bosè è vivo e vegeto. Il pubblico vede la scena e ride, poi dentro piange. Amarezza. In un certo qual modo è successa una cosa rara: la speculazione televisiva è diventata arte teatrale, il personaggio è diventato l'uomo, il non-attore si è trasformato nel migliore degli attori. Un

[73] Ibidem.

[74] Ibidem.

capovolgimento continuo. Emozioni che fioccano quasi fosse neve. Tutto è discutibile perché tutto è fruibile. "Attore" qui, è una parola elastica, di gomma.

> Attore e attorialità pare ammonire Carmelo Bene dalle lezioni al Palazzo delle esposizioni di Roma del 1990. Niente paura. Ci sono le rassegne teatrali per i diversamente abili e anche per i pazienti psichiatrici più o meno certificati. E c'è anche l'Agenzia teatrale Isole Comprese Teatro come la chiama Pippo. Ma può Pippo essere quello che era? "*Non sono ciò che sono stato*" fa dire a Kaspar Hauser Peter Handke. Adesso, con quei 50 anni addosso che pesano sul corpo, la promessa di un disfacimento imminente è reale. Ci si muove allora su una soglia incerta e misterica vicino alla morte. Dietro le quinte di questo scalcinato teatro, dove una radio libera diffonde relitti sonori degli anni 80, complice una improbabile valletta, Filippo Staud annega nella sua presunta dichiarazione di certificazione Siae e si suicida ogni volta che la sua vita va in scena . È in realtà un lavoro tragico, questo tentativo di portare in scena Amleto da parte di uno che vuole levarsi dalla scena. La vecchia rock star Pippo Bosè, come il lottatore Mickey Rourke nel film *The Wrestler* di Darren Aronofsky, Leone d'Oro al 65° Festival di Venezia, non ha prospettive future, nemmeno come "vecchia gloria" fiorentina: th*e show must go on* ma purtroppo il fallimento è dietro l'angolo. Pippo deve solo recitare la sua parte, la parte di se stesso, oppure Filippo recitare la parte di Pippo. Ma qui accade il miracolo. E non c'è Teatro senza magia. Tutta "la recita" diventa uno spostamento di energia sulla soglia dello psicodramma privato per poi rimandare la palla incendiaria della non –rappresentazione al pubblico, alle strutture del teatro, a chi era venuto solo a "vedere". [75]

Alla fine tutto appare chiaro: è una missione di salvezza. Strappare al pericolo dell'auto distruzione un Pippo Bosè. Lo fa da solo. Isole Comprese lo sostengono, lo ascoltano non lasciandoselo scappare. Pippo Bosè non è solo una storia, una persona e un personaggio, ma anche un pezzo di memoria.

---

[75] Ibidem.

Un punto da tenere saldo per non dimenticare che il mondo che ci circonda è un labirinto senza uscita. Staud lascia intravedere un'ulteriore possibilità quando Bosè, con un sorriso, ringrazia il pubblico: arte è vita e la vita è l'uscita.

> Salvarsi la vita è necessario. L'effetto è sconvolgente. I tre piani della narrazione di Amleto, una tragedia goliardica in video, la vita di Filippo Pippo Bosè e i nastri registrati di beckettiana memoria suggellano il tutto con una ceralacca imperfetta, come imperfetto e incerto è il protagonista. Il mondo è fuori di senno. Lo spettacolo è happening, performance, crisi di panico, abbracci e applausi, false promesse da Baci Perugina, ricchi premi e *cotillon*. Tutto questo è reale e accade sulla scena. Come le stragi fasciste, la caduta del Muro di Berlino, Bruno Vespa e Brunetta, Gianni Morandi e Rita Pavone. E anche la possibilità di una vita vissuta in solitudine con la mamma anziana come quella di Pippo /Amleto con Gertrude ormai vecchia, ci sembra più reale del previsto. Il turbamento è dietro l'angolo.
>
> A poco a poco ci pare di riconoscere la storia di tutti noi e come per gli amanti di Rilke ("si nascondono l'un l'altro la loro sorte") Pippo ci s-vela il nostro destino di pubblico, inconsapevole pubblico di essere un pubblico, divertito ma turbato, felice ma triste e pare quasi insegnare il teatro terapeutico citando con il suo corpo il finale delle Elegie Duinesi di Rilke: *E noi che pensiamo la felicità / come un'ascesa, ne avremmo l'emozione / quasi sconcertante / di quando cosa ch'è felice, cade.* Parafrasando Pirandello «perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica... » (Enrico IV). [76]

[76] Ibidem.

Capitolo 3

LA SCUOLA DI TEATRO SOCIALE 334[77]

> Il teatro di Isole Comprese è un progetto legato al teatro dell'esperienza e a una drammaturgia performativa che riassume sempre l'autobiografia dei partecipanti e rappresenta il loro percorso in relazione alla vita che si sta vivendo[78].

Si porta in scena la vita di ogni giorno con le sue contraddizioni e i suoi tepori. I protagonisti sono i *non-attori*, coloro che nel bene come nel male non hanno nient'altro che loro stessi da raccontare, senza sofismi o velleità se non l'esperienza forte e vitale capace di racchiudere in sé i segreti di una società cieca. Si tratta quindi di una drammaturgia che muove da un impulso di verità, rifiuta il teatro inteso come intrattenimento e richiede perciò, contravvenendo alle regole e convenzioni, un rinnovamento del linguaggio: il contenuto diventa centrale, ponendo in secondo piano la forma, spesso deformata, e il presente, ciò che è, quanto si svolge in scena, diviene il cardine del rapporto opera-spettatore.

Questi spettacoli, spesso auto-prodotti, rispecchiano il lavoro di Alessandro Fantechi ed Elena Turchi, conduttori e ideatori di questa scuola, che da anni si

---

[77] L'Associazione Teatro 334 è l'organismo istituzionale cui fa capo la compagnia di Isole Comprese Teatro. È presente nella lista regionale delle Associazioni di Promozione Sociale. Collabora attivamente con il Comune di Firenze, i Quartieri 1, 4 e 5, il Teatro Metastasio di Prato, la ASL 10 Firenze. Le attività dell'Associazione Teatro 334 consistono nella direzione, nella produzione e nella vendita di spettacoli teatrali su territorio nazionale ed estero, nel sostegno a soggetti svantaggiati e disagiati dato attraverso l'attività teatrale, nell'organizzazione di laboratori teatrali, stage di formazione per attori, teatroterapia presso Enti e istituzioni pubbliche e private, rassegne teatrali. Cfr.: http://www.scuolateatrosociale.it/

[78] http://www.Isole Compreseteatro.it/compagnia.htm.

muovono su questo sottile confine producendo spettacoli e lavorando molto sulla formazione di attori e operatori nell'ambito del teatro sociale.

In quest'ultimo capitolo si è raccolto il materiale relativo alla scuola di teatro sociale e s'intende renderne conto per commentarlo e svilupparne i contenuti. I documenti trattati provengono sia dal sito della scuola[79] sia dalla viva voce di Fantechi e Turchi che ci illustrano le dinamiche di alcuni dei laboratori che caratterizzano la scuola. Oggi non sono molte le occasioni per imparare metodi e conoscere gli strumenti necessari, per chi possiede la passione per il teatro e la volontà di lavorare nel campo del sociale, a servizio di chi ha bisogno. La scuola di teatro sociale offre un'opportunità di conoscenza e fornisce un'esperienza emotiva che lo studente applicherà nella pratica, portandola a maturazione per impossessarsene completamente e profondamente.

Una scuola di teatro sociale[80]

La Scuola di Teatro sociale Isole di Firenze intende rivolgersi sia agli operatori del settore sia a quanti in genere, anche al di fuori della specificità professionale, sono interessati a sviluppare la personale sensibilità nell'ambito psico-sociale inserendola in un quadro di competenza teatrale.

La durata del corso è di otto mesi (da novembre a giugno), un percorso breve ma molto intenso in cui si ha la possibilità di entrare in contatto e di lavorare a fianco di ex-tossicodipendenti, disabili fisici, pazienti psichiatrici.

[79] http://www.scuolateatrosociale.it/.
[80] Ibidem.

Sono previste tre esperienze dirette "sul campo", *coordinate da una ricerca e uno studio attraverso stage tematici e bonus formativi*.

Attraverso questo metodo gli studenti hanno la possibilità di studiare e comprendere le dinamiche d'intervento in aree disagiate e sono spinti a testare e analizzare secondo le proprie personali esperienze le stesse miserie sociali alle quali sono posti di fronte, compiendo insieme un importante atto di studio e di ricerca. Questa fase è di vitale importanza perché non basta vedere ma è necessario imparare a guardare e comprendere; il contatto è una fase iniziale e di primaria importanza ma da solo non basta a cogliere il senso dell'azione e a rispondere alle giuste domande che bisogna porsi.

> Coscienti che queste definizioni del nostro lavoro e la stessa omologazione al termine Teatro sociale, sono oggi limitate e soggette a confusione, la Scuola di teatro sociale offre un percorso di ricerca e indagine, moderno e para-teatrale che considera le innovazioni della performance e dell'Arte Contemporanea, del video e della video-arte nel lavoro con la diversa abilità.[81]

A conferma del suo carattere di «laboratorio integrato» anche gli studenti sono invitati a 'confessare' le proprie mancanze e personali disavventure aprendosi alla cultura della diversità. Il risultato che si ottiene può serbare delle grandi sorprese. Durante il percorso è possibile vedere un lento ma progressivo superamento delle iniziali difficoltà che alla fine del processo si tramutano nei principali punti di forza della rappresentazione. Dunque si tratta di un corso adatto a tutte le persone che intendono approfondire attraverso il teatro le dinamiche delle relazioni sociali e vogliono confrontarsi con altri, diversi modi di guardare e affrontare la realtà. Oltre quindi a specializzarsi tecnicamente sulla conduzione, sulla regia, sul lavoro con il disagio si ha la possibilità di

[81] Ibidem.

attuare una ricerca su di sé, che viene messa a disposizione di un nuovo modo di fare teatro.

Nella definizione dell''obiettivo che mira a sviluppare competenze, abilità e sensibilità specifiche per la progettazione e realizzazione di interventi di teatro sociale, è implicito un intenso e complesso lavoro. Si deve infatti muovere da un preciso contesto, esperito e non astrattamente conosciuto, in cui siano presenti situazioni di emergenza sociale e culturale. È questo il terreno su cui si deve verificare quali siano i bisogni psico-sociali: le capacità di analisi drammaturgica e lo sviluppo di sensibilità, competenze e conoscenze specifiche nell'intervento teatrale sono quindi strettamente correlate allo specifico della situazione. Ed è evidente che per far ciò occorre costituire gruppi che operino in diverse discipline, ma che nello stesso tempo siano un'unità progettuale e di lavoro. Sarà necessario valutare il progetto, verificarlo, ri-progettarlo se occorre. La conduzione dell'intervento di teatro sociale nelle sue diverse fasi si attua così in campo: una volta concepita la drammaturgia dell'emergenza socio-culturale, si sviluppano laboratori, si cercano e si istituiscono rapporti di collaborazione con i diversi soggetti che costituiscono la rete sociale, vengono promosse situazioni teatrali di comunicazione, di incontro, di cambiamento. In contemporanea c'è l'aspetto più propriamente tecnico, che implica la conoscenza diretta di metodi, tecniche e teorie del teatro sociale e lo sviluppo di competenze e abilità specifiche di drammaturgia sociale.

Quali dunque le competenze? Al termine del corso biennale gli allievi, siano essi giovani o adulti, persone di teatro o professionisti di diverso genere (insegnanti, psicologi, operatori in ambito socio-pedagogico) devono conoscere teoricamente i principi relativi all'applicazione dell'espressione artistica e soprattutto le tecniche teatrali nel campo della terapia riabilitativa e

del teatro sociale. E devono naturalmente saperle utilizzare: l'improvvisazione teatrale, il metodo Stanislavskij, le tecniche della respirazione, dell'espressione corporea e vocale, la partitura e la composizione, l'azione performativa, la regia sono essenziali. Dal momento inoltre che si opera con "persone" e non con attori che interpretano personaggi, i comportamenti non devono essere interpretati né giudicati. Gli allievi devono infine saper organizzare e condurre un laboratorio teatrale e possedere gli strumenti necessari alla messa in scena di un'opera o di uno spettacolo teatrale.

La Scuola di Teatro sociale Isole è strutturata secondo moduli di *workshops* tematici che si tengono principalmente a Firenze, nelle diverse sedi cui fa capo la Scuola, e in casi straordinari, in altre località (residenze, progetti speciali).

Gli incontri sono uno o più, alla settimana e prevedono un lavoro fisico che è imprescindibile nel quadro generale dell'esperienza. Sono caratterizzati da laboratori teatrali integrati con pazienti psichiatrici, diversamente abili, ex tossicodipendenti. Necessariamente occorre seguire il ciclo biennale dall'inizio ed essere assidui per non compromettere l'esperienza e l'integrazione con tutti i partecipanti.

Ogni singolo laboratorio ha il suo compimento nella messa in scena di uno spettacolo teatrale

I corsi principali

La scuola di teatro sociale ha organizzato diversi corsi lungo il suo cammino, affrontando diverse linee tematiche. I workshop intensivi non durano meno di 20 ore e comprendono training, improvvisazione con musica,

teatro nelle terapie, risposta alle domande, compiti e indagini, tecniche di teatro sociale, rituali e spazio della *performance.*

In questo elaborato si tratteranno solo alcuni di questi percorsi cercando di riassumerne le qualità e gli intenti. Le citazioni provengono sia dal sito della scuola che dagli stessi conduttori.

Come è stato spiegato nel secondo capitolo, dedicato al pensiero di Isole Comprese Teatro, fare teatro sociale non deve essere confuso con lo psicodramma ovvero l'effetto terapeutico che può portare l'azione teatrale non deve prescindere dall'intento artistico. Il teatro, è vero, è entrato negli ospedali, nei centri diurni, nelle comunità terapeutiche, nei luoghi del disagio, ma vi è entrato con una sua specificità. Per questo oggi è sempre più importante contribuire alla formazione di questa nuova figura che *dialoga* con la diversità utilizzando come strumento il teatro: l'operatore di teatro sociale. Questa visione consente di ampliare la gamma di opportunità d'intervento realizzando opere artisticamente compiute che oltre al tema della diversità possono rivelarsi come politiche, poetiche e sociologiche. Per formare l'attore sociale, Isole Comprese Teatro, ha pensato tre livelli di *stage* dedicati al rapporto creatività e training dell'attore, alla ricerca personale, disagio e terapia teatrale, pratiche di teatro sociale e arti della scena. Sono accessibili anche a chi non ha avuto precedenti esperienze artistiche.

L'ATTORE SOCIALE 1 - CORPO E SPAZIO SCENICO -

Questo primo *stage* è il primo passo verso una vera esperienza di lavoro di gruppo in ambito teatrale in un'ecologia non giudicante. Si ha l'opportunità di comprendere gli andamenti di una vera e propria compagnia quale Isole Comprese Teatro. Isole Comprese Teatro si rifanno a Peter Brook quando afferma che esiste un potenziale che è presente e tuttavia sconosciuto, latente

e suscettibile di essere scoperto, riscoperto e approfondito, al cui interno ognuno dispone di un unico strumento.

Brook si riferisce alla la propria soggettività, una linea di pensiero nel quale credono sia Alessandro Fantechi che Elena Turchi. Brook afferma inoltre che "lo spazio del laboratorio" non deve essere confuso con lo spazio delle prove dello spettacolo, ma deve rimanere un luogo dove si cerca per continuare a cercare *la reazione chimica, l'attimo di miracolo.*

Il punto dal quale bisogna partire è la cancellazione dei concetti sul teatro, magari di stampo accademico, fino a quel momento assimilati, senza interferire nel *meccanismo di trasmissione di una propria tecnica.* Una sorta di tabula rasa**,** su cui però non deve scrivere nessun altro se non il soggetto in causa. Non c'è apprendimento passivo di nozioni teatrali, ma l'esperienza comune di interagire con la realtà. Non c'è un testo o un personaggio che debbano essere analizzati a tavolino: l'attore mette in atto una sua risposta psico-fisica alle diverse sollecitazioni, in certo modo facendosi autore.

Il processo di prove e il modo in cui si "recita" risultano quindi totalmente differenti rispetto al teatro tradizionale.

ATTORE SOCIALE 2 - TEATRO O TERAPIA? -

Questo secondo passo all'interno del pianeta del teatro sociale è atto alla chiarificazione del concetto, trattato a lungo in questa tesi, della competenza in termini dell'operatore sociale e il limite che lo divide dallo psicoterapeuta. Non si vuole negare l'effetto terapeutico che può portare il processo teatrale ma occorre operare dei distinguo. Essendo un laboratorio essenzialmente pratico si ha l'occasione di approfondire o imparare metodologie di teatro sociale in senso artistico e sociologico.

Alla consueta formula e dicotomia teatro e terapia, rassicurante e medicalizzata, si sostituisce la domanda fondamentale su cosa è il teatro e cosa fa/ci fa e come può essere usato.

ATTORE SOCIALE 3 - ATTORE COME PERFORMER (Rituali/Gioco/Festa) -

Lo *stage* è un momento d'indagine non solo nell'emisfero teatrale ma verso tutte le «*innovazioni della performance e dell'arte contemporanea, del video e della video-arte*»

Attraverso lo studio e il lavoro con le diverse abilità, l'operatore di teatro sociale, di qualsiasi estrazione sociale e culturale, ha la possibilità di mostrare e incrementare le sue capacità d'intervento e le sue potenzialità performative.

Il teatro sociale è tutto quel teatro che riguarda una condizione "svantaggiata" dei "non attori" in percorsi extra-teatrali di vita e esperienza tra arte e terapia, cura del sé e teatro.

Si compie un tipo di lavoro su se stessi che dà la possibilità di trasformarsi, rendendosi coraggiosi testimoni delle "contraddizioni" della mentalità di questo mondo.

Teatri sotto la pelle[82]

"Teatri sotto la pelle" è un'espressione di Franco Ruffini, che indica una linea di collegamento sottile che unisce il teatro degli anni '60-70 al nuovo teatro sociale. Secondo Ruffini i teatri si possono dividere in "Sopra e Sotto la pelle"[83]. Utilizzando le stesse parole di Artaud, con "sotto la pelle" si identifica

[82] http://www.scuolateatrosociale.it/teatri.htm.

[83] Si veda a tal proposito il saggio *Teatri sopra la pelle teatro sotto la pelle* di Franco Ruffini in *La rivista del Manifesto numero 9*, settembre 2000

tutto quel tipo di teatro in cui l'attore è un atleta del cuore, dove l'energia vitale e la stessa presenza umana dell'attore vengono posti al centro della scena, come persona e non come personaggio.

Il teatro sociale, che vede in Delbono, Punzo e altri i protagonisti della scena odierna, fiorisce dal "Teatro delle Sorgenti" di Jerzy Grotowski, all'Odin Teatret e i suoi baratti.

"I teatri sotto la pelle" hanno lo scopo di indagare i metodi, i processi, le motivazioni e i misteri che hanno condotto alcuni artisti del nostro tempo a creare opere singolari, e rivendicano lo statuto originario dell'attore e dell'arte, lontani dalla tranquillità dei nostri teatri, inseriti in luoghi difficili come carceri di massima sicurezza, centri diurni, manicomi.

Scene impossibili i cui "attori" sono detenuti, malati mentali e diversamente abili e nelle quali la diversità, la provocazione, il limite e il rischio vengono utilizzati come metodologie pratiche, e la solitudine come condizione di ricerca.

Scuola invisibile[84]

La scuola invisibile è formata da una serie di *stages*, incontri formativi, organizzati nel corso dell'anno e rivolti agli stessi allievi della scuola di teatro sociale come momento di approfondimento, e a singoli o gruppi esterni che intendono affrontare o specializzarsi su argomenti inerenti al teatro sociale.

Questi momenti costruttivi, solitamente della durata di 1 o 2 giorni consecutivi, sono vere e proprie opportunità pedagogiche e *stages* di

[84] http://www.scuolateatrosociale.it/scuola_invisibile.htm.

specializzazione e riguardano incontri con docenti universitari, registi e attori di chiara fama, proiezioni di film e documentari sulle diverse metodologie di lavoro applicabili al settore, convegni, dibattiti e seminari su specifiche tematiche.

6.0 Art Factory[85]

> Quando tutti vedono bellezza c'è già il brutto; quando tutti concordano sulla bontà, c'è già il male. È così che essere e non-essere si danno nascita fra loro, facile e difficile si danno compimento fra loro, lungo e corto si danno misura fra loro, alto e basso si fanno dislivello fra loro, tono e nota si danno armonia fra loro, prima e dopo si fanno seguito fra loro (*Tao te-ching*, II)

Seipuntozero è un nuovo spazio a Firenze[86] aperto nel giugno 2010 che si propone come un contenitore di nuovi formati/spazio espositivo/laboratorio di idee/Wrong-gallery. A Seipuntozero si possono incontrare *performances*, vedere film e video, assistere a installazioni e partecipare a seminari di formazione sull'arte contemporanea. Si tratta di un legame più stretto che Fantechi e Turchi hanno voluto annodare tra l'esperienza teatrale e le Performing Arts.

Per comprendere al meglio la validità di questo spazio tutto fiorentino si può partire da una recensione di Tommaso Chimenti[87], a proposito di una *performance* intitolata *Orazione intima*[88] tratta da *Lettera agli analfabeti* di Antonin Artaud, prodotto da Isole Comprese Teatro con la regia e l'ideazione

---

[85] http://www.seipuntozero.it/home.

[86] In Piazza Piattellina 6/r accanto alla Chiesa del Carmine in Oltrarno/San Frediano.

[87] Critico teatrale ed addetto alla sezione cultura e spettacoli del "Corriere di Firenze"; giornalista pubblicista dal marzo 2004.

[88] Visto al 6.0 Art Factory (Piazza Piattellina 6 r) il 23 settembre 2010.

di Alessandro Fantechi ed Elena Turchi, interpretata da Gillo Conti Bernini. Lo spazio utilizzato è molto particolare perché ristretto e consente la visione a un pubblico di massimo quindici spettatori. Questo modo di rappresentazione diviene quindi un momento intimo in cui, trovandosi a stretto contatto con l'attore, si riesce ad assorbirne l'energia, si ha l'opportunità di godere l'atto performativo fino in fondo avendo la sensazione di farne visceralmente parte.

> Lo spazio è accogliente e vagamente inquietante. Nel bianco delle due stanze del 6. 0 ci si perde e ci si spaurisce, è per quello che si cerca complicità, vicinanza ed assonanza di gomiti e passi, aliti e presenza, occhi. Come quando poggi la mano sulla teglia bollente ed al primo attimo ti pare fredda. Sorpresa, stupore, dolore: la vita. Sorride l'attore non – attore. Siamo venuti a trovarlo, dieci sconosciuti. Questa è la sua tana, immerso tra i suoi palloncini rossi, che gonfia, che scoppia. Se ne sta sulla panca, come in chiesa, la gambe raccolte, le mani giunte, la faccia timida, il sorriso innocente. Ma non innocuo. Né Lucignolo né Pinocchio, ma persona, ombra e luce. L'aria dei piccoli dirigibili che si sfiorano a terra ondeggiando da mal di mare, da mal di male, siamo noi, col nostro vuoto borghese, di giacche, di aperitivi, tanto per rimandare il tempo perso e mai scambiarlo con quello preso. L'attore, Gillo Conti Bernini, non aveva mai recitato prima. Ha trent'anni e la sua compostezza, bellezza adolescenziale angelica, con le spalle larghe ed i capelli a caduta come sipario ne fanno un'icona pop da pubblicità presto però distrutta nella tempesta delle parole lanciate a velocità supersonica, attacchi duri, arringhe sputate. Ecco l'urgenza, la salvezza, la necessità, il bisogno, delle parole di Artaud, sempre più contemporanee e contingenti. Qui hanno senso. Qui hanno un senso, che è il solo e l'unico che avrebbero potuto avere. Gillo ci dimostra che la parola può scoppiare, quello che rimane è l'arte, il fare, il disfarsi degli ammennicoli, il fare dei fatti, dell'esserci, del prendere posizione, dello stare. Il testo lo fa suo. Non è tra le sue prerogative il piacere estetico o il darne. È Cristo che, pur sofferente, ha un occhio discreto e benevolo, verso chi pensa di essere immune dal peccato, dall'abisso, dalla sofferenza. Intervallando una lingua accademica ad una distrutta e frammentaria, frazionata e dislessica, gonfia o vernacolare, in gesti scimmieschi ed animaleschi, in antitesi con le canzoni francesi, leggere e colte, nell'attrito del freddo delle luci al neon, lì al centro, ad un passo da noi, si muove la vita, che qui è finzione e metafora ma anche passaggio di consegne tra

inchiostro e vita vissuta. Siamo nel cordone ombelicale, nella genesi del parto delle nuvole. L'osmosi è piena, la centrifuga tra le quattro strette mura ci consente di sentirle quelle parole, mai lontane. Ascolto, sensazione rara che solo l'intimità concede a bracciate. C'è cuore e sudore, solo così si può sentire veramente quello che si sta pronunciando, proferendo. È un manifesto quello di Gillo: venite a vedermi, toccate con mano il disagio della camicia di forza, che siamo vicini, che siamo simili. Una prova, la sua, di grande forza ed impatto, a tratti commovente e lancinante, di sofferenza ma mai d'odio, di riappacificazione, di serenità mai depressa. La lingua batte dove il dente duole. E qui la finestra sul sorriso ci spinge un po'più in là, fuori dallo schematismo dei pensieri, oltre la barriera piece-attore-memoria-finzione-personaggio. Chi sono io adesso se non un voyeur, un guardone nella casa, nella testa, nella vita altrui? Pulito entro, pieno esco, unto di vita, che non puoi fare a meno di accogliere, aprire le imposte, far entrare. Un ospite scomodo ma essenziale. Bisogna toccarlo con mano l'inferno per poterne rendere almeno una parte, donare i contorni, tratteggiare qualche linea. [89]

6.0 dà anche l'occasione di partecipare a workshop ad alta intensità emotiva. Momenti che partono dalla considerazione che il teatro e l'arte contemporanea «sono un polo di attrazione, una forma che, attraverso il proprio potere provocatorio e magico»[90] consentono di catturare l'attenzione, risvegliare le coscienze, trasmettere messaggi, notizie e stati d'animo.

Visioni. Ecco come sul sito di 6. 0 vengono definiti questi *stage* dai forti stimoli alla performance, svolti nella scuola di teatro sociale 334. Sono *stage* dedicati all'attore come *performer* e hanno un titolo significativo: "La passione del rischio".

Gli elementi che costituiscono questi workshop sono la contemporaneità dei linguaggi e lo stato della performance. Linguaggi estetici-artistici si

[89] http://www.seipuntozero.it/home.

[90] Ibidem

confrontano, il teatro sociale sperimenta la performatività della diversità, il work in progress e l'happening.

"Rischio" e *performance*, parole che in questa situazione sono destinate ad ancorarsi l'una all'altra; del resto:

> l'evento costituisce un fatto che si definisce per sua natura: aleatorio, audace, avventuroso, esplosivo, esposto, folle, pazzesco, pericoloso, pregiudizievole, arrischiato, azzardato, rovinoso, scottante, serio pazzo, spavaldo, spericolato, spregiudicato, temerario, delicato, imbarazzante, insidioso, preoccupante, scabroso, spinoso, grave.[91]

Nel primo stage (*Attore come performer 1 - composizione della performance*) svoltosi a Gennaio del 2011, Alessandro Sciarroni[92] viene invitato a condurre insieme ad Isole Comprese Teatro questi incontri, iniziando l'avventura creativa con un laboratorio pratico di *composizione performativa*, rivolto a tutti coloro che credono nella performance come un'arte comunicativa da esplorare e che sono disponibili ad essere "parte della creazione" oltre che "allievi". Il carattere esclusivamente pratico del laboratorio vede il corpo e il suo movimento come centro.

> Nessuno userà l'immaginazione. L'attenzione verterà sulla presenza del performer, sugli aspetti biologici del corpo e sul gesto. Come in uno spettacolo capace di guardare negli occhi il pubblico, all'azione verrà preferita la frontalità. Al ballo, il movimento. Gli studenti/performer procederanno attraverso un percorso formativo e creativo che avrà origine a partire dalla verginità del "primo sguardo" e che proseguirà verso la vertigine

[91] Ibidem.

[92] Il regista Alessandro Sciarroni è considerato uno tra i più sensibili interpreti della nuova scena contemporanea. Partecipa a diverse attività laboratoriali all'interno delle quali ha la possibilità di lavorare con soggetti diversamente abili: disabili psichici, intellettivi e fisici. (www.alessandrosciarroni.it).

del gesto, la creazione senza immaginazione e il ritorno alla frontalità e alla presenza. Verso la ricerca di una coincidenza tra significato e significante del corpo-visione. [93]

Il terzo stage (*Attore come performer 2 - Il luogo del corpo. Il corpo del luogo Introduzione all'installation art*) previsto per marzo 2011, l'ospite di turno è Dejan Atanackovic[94]. Il laboratorio prevede una parte dedicata alla storia dell'arte dell'installazione, i suoi metodi e le sue poetiche, in cui si individueranno i due principi di appropriazione dello spazio, quello dell'accumulo e quello della trasformazione. Il nucleo del laboratorio pratico sarà invece costituito dall'analisi delle varie tipologie dello spazio: pubblico, privato, intimo, culturale, spazio psicologico, spazio della memoria.

Nel tentativo di analizzarli, investigheremo i modi in cui spazi scelti possono essere sperimentati dai nostri corpi, occupati, cambiati, definiti dal gesto e dal tatto, e offerti a un osservatore. L'attenzione particolare sarà data al rapporto fra corpo e luogo. Sarà proposto un percorso laboratoriale per la realizzazione di progetti individuali o di gruppo. Lo sviluppo del progetto può includere anche l'uso delle tecnologie digitali, per la produzione di immagini, video proiezioni e suono.[95]

Il secondo *stage* effettuatosi nel febbraio 2010 (Attore come performer 2 - VEST AND PAGE - Fragile Limits - Teoria e Prassi della *Performance Art*) è stato un laboratorio condotto da Andrea Pagnes e Verena Stenke[96], che si

---

[93] http://www.seipuntozero.it/home.

[94] Dejan Atanackovic (Belgrado, 1969) ha realizzato mostre personali e progetti di comunicazione pubblica in Serbia, Italia, Slovenia, Bosnia, Canada, Albania, Stati Uniti. Ha curato mostre di artisti, studenti d'arte e pazienti psichiatrici. (www.dejanatanackovic.com).

[95] http://www.seipuntozero.it/home.

[96] Verena Stenke e Andrea Pagnes lavorano insieme dal 2006 come VestAndPage nell'ambito della Performance e della Video-Art, discipline che per loro rappresentano il terreno ideale per investigare argomenti quali: impermanenza, fragilità, trasformazione e attivazione della memoria (www.vest-and-page.de).

proponeva di investigare sui processi creativi che trasformano idee, pensieri, sensazioni, emozioni di trasformarsi in atto performativo, anche non teatrale.

> Il corpo resterà comunque il principale mezzo espressivo di qualsiasi lavoro. Obiettivo degli esercizi è entrare in contatto con il proprio mondo interiore, attivare la memoria individuale, come se questa fosse un vero e proprio sensore da innescare, un archivio dati da utilizzare [...] La Performance Art non ha niente a che fare con i principi dell'essere virtuoso. Guarda piuttosto alla stabilità dell'essere, alla sua libertà, valutando di volta in volta l'energia dell'azione personale e le possibilità che da questa ne derivano. Più che una disciplina, la Performance Art è una pratica che consente all'individuo di confrontarsi con se stesso e con l'ambiente sociale (non necessariamente circostante), per poi ricondurlo – trasformato - a un nuovo e più aperto dialogo con il proprio Sé e con ciò che da Sé è altro. [97]

[97] http://www.seipuntozero.it/home

CONCLUSIONI

Ci sono cose che non servono a nulla.
Momenti in cui cadi.
Momenti in cui voli.
Cose che ti danno la spinta.

Ci sono fasi che consentono la crescita.
Momenti in cui pensi.
Momenti in cui muori.
Fasi che ti danno la spinta.

Ci sono strade che ti identificano.
Momenti di scelta.
Momenti di arresa.
Strade che ti dicono chi sei.

Il teatro sociale è il binario che voglio seguire. Non so fare molto ma questo treno credo sia il mio. Isole Comprese Teatro è un vagone su cui viaggia molta bella gente. Ci sono passato e ho pensato di fermarmi per un momento.

Questa tesi è un viaggio, quello che si è cercato di raccontare sono le belle immagini che dal finestrino mi scorrevano dentro. Quello che si cercato di fare è di raccogliere le impressioni dei compagni di viaggio, da uno scompartimento all'altro.

Ora so chi voglio essere.

APPENDICE

Diario di laboratorio

Si è deciso di raccogliere in questa Appendice uno dei molti *Diari di Bordo* scritti da persone che hanno vissuto un'avventura con Alessandro Fantechi ed Elena Turchi. Questi *Diari di Bordo* contengono refusi e sono scritti senza dubbio di getto, devozionalmente. Non si limitano difatti a raccogliere in maniera tecnica e precipua gli avvenimenti del corso di cui trattano, ma raccolgono i *feedback* del gruppo protagonista, dandoci così occasione di assaporare, anche se ancora marginalmente, la ricchezza di quelle esperienze. Abbiamo deciso quindi di riportarli integralmente come originariamente scritti.

DIARIO DI LABORATORIO

PASSIONI ED EMOZIONI - IL CORAGGIO DI ESSERCI
2'anno – 2005/2006
CIRCOLO ARCI LE PANCHE VIA CACCINI 16 – FIRENZE
Conduttori: Elena Turchi (indicata come Elena T.), Alessandro Fantechi.
Allievi scuola: Anna, Barbara, Benedetta, Chiara, Eleonora, Francesco, Giulia, Ilaria, Luisa, Paolo.
Allievi fuori scuola: Giusy, Elena.
Gruppo partecipanti: Carlo, Cecilia, Dario, Giancarlo, Lorenzo, Mario, Mauro, Monica, Patrizia, Sergio, Stefano S.
Educatrice centro diurno Fili e colori: Tiziana.
Tirocinanti: Odette, Sara.
Osservatore per tesi: Duccio.

Laura Bucciarelli, autrice di questo diario, fa un'importante premessa:

Questo diario è lontano dall'essere un'osservazione dettagliata e fedele di un percorso di lavoro. È una visione del tutto personale e frammentaria, un movimento sulle immagini e sulle suggestioni di un lavoro molto più complesso delle mie osservazioni. Una visione, questa, che viene mantenuta anche in relazione a quello che viene detto durante il feed-back. È quello che arriva alle mie orecchie e quello che vedono i miei occhi. In corsivo scriverò le voci, le indicazioni dei conduttori, in stampatello le osservazioni e le parole del gruppo.

1° Incontro – 10 novembre 2005

Presentazione corso.

No verbalizzazione, non uscire da una relazione teatrale. Lo spazio in cui lavoriamo non è propriamente teatrale ed è difficile per il nostro lavoro.

Inizio lavoro. Conduce Elena. *Camminare utilizzando tutto lo spazio.*

Arriva Stefano B. che si mette a parlare con Alessandro e chiede acqua. Tutti camminano in silenzio. Mario con le mani in tasca. Stefano B. saluta e si presenta e chiede scusa per il ritardo. Elena allora chiede che ognuno vada a presentarsi da Stefano. Questa cosa mi fa caldo, dice lui. Suda e si asciuga. *Loro camminano, sono come in una piazza e uno alla volta vengono a presentarsi a noi (Elena e Stefano).* Stefano sbuffa. Dice, ho fatto tardi. Dario: ci si conosce già. *Questo è un gioco.* Lorenzo arriva diretto da lontano. *Mario vieni a presentarti*. Mi sono presentato. *A lui si a me no*. Quando l'hanno fatto tutti, Stefano si unisce al gruppo camminando. Cammina lento lento asciugandosi la fronte. È alto e ha la pancia prominente, stempiato, con la bocca in giù.

Soffermarsi con un'altra persona e fare un piccolo contatto con gli occhi. Dondola sui piedi e non guarda. *Stefano, guarda, anche per poco.* Mario ha un completo blu aviazione, camicia blu e cravatta. Maniche arricciate.

Quando si incontra dire il proprio nome. Lorenzo jeans corti alle caviglie. Giancarlo pantaloni verdi di velluto. Cecilia ha il solito sorriso, la prima cosa che mi ha detto è che ha il cellulare e lo tiene nella tasca con la cerniera. In questo esercizio il gruppo tende a raccogliersi al centro. Dario indica la persona che ha di fronte, lo fa con tutti.

Dire il nome della persona che si ha davanti. Mario a Luisa, eh ma io ti conosco. Stefano si siede. Continua ad asciugarsi. *Stop.*

Quando si incontra un'altra persona fare un piccolo saluto con un gesto. Cose piccole. Meglio piccole Mario. Sempre cose diverse. Ciao, ciao Tiziana. Mario parla. Mi mancavi tanto, a Sissi. *Mario non è un abbraccio*. Stefano va a bere. Cecilia fa sempre il solito gesto, tocca la spalla dell'altra persona. *Cercare di seguire le consegne. È diverso toccare una parte del corpo e toccare il vestito.* Stefano è seduto con Tiziana. *Seguire le consegne. È diverso fare una piccola cosa e una grande cosa*. A chi va da lui, Stefano dice che non c'è, che è in ferie, si riposa un attimo. *Anche cose che non si fanno solitamente.* Utilizzo spazio, tutti raccolti in un angolo della stanza. Dario, appena fatto il gesto cerca di andarsene. Luisa lo ferma.

Ampliare il gesto. Ampliare ancora. Molti si sollevano fra loro, si prendono in braccio. *Più grande e più prolungato*. Ancora stanno in un angolo. Elena va da Stefano. *Tutti sono timidi. Chi più chi meno.* Io sono già contento di essere qui. *Cercare un reciprocità. Anche un incontro.* Sono bravi sono bravi, *vogliamo provare?* C'è un po'd'acqua? *Cambiare ancora*. Mario gira con Tiziana e gli gira la testa.

Mettersi a coppie e lavorare a coppie. Ancora tutti nell'angolo. *Lavorare ancora in questo incontro seguendo anche la musica. Usare tutto lo spazio.* Mario sdraiato per terra. Cerca sempre l'abbraccio delle donne. Stefano va ad abbracciare e salutare Elena e Tiziana. Mario trascinato per terra da Anna. Sta con le gambe incrociate o raccolte. Un po' rigide. Stefano seduto sul palcoscenico con Tiziana. Guarda. Figura della Tiziana sarà quella di facilitatrice. Quasi tutti per terra. *Continuare a lavorare approfondendo l'incontro. Proposta e accoglimento. Cambiare.* Anche Dario nella sua immobilità lavora. *Lavorare sulla relazione. Trovare un'intesa*. Cecilia sdraiata lavora con le mani di Sissi. Il lavoro fluido, senza stacchi permette di approfondire l'esercizio e favorisce la concentrazione. Stefano e Tiziana si muovono. Stefano vuole bere ancora. Ancora tutti nell'angolo. Cecilia, contatto fisico con Sissi. Stefano rientra con Tiziana. Piano piano le dice. Giancarlo quasi assente in un movimento lento con Paolo. Fisso e assente. Mario lavora tantissimo. Anna lo "rivolta". Giulia e Lorenzo fanno una partita di calcio. Stefano rimane sul fondo con Tiziana. Ilaria non permette le fughe di Dario. Stefano cammina e continua ad asciugarsi. Va da una seduta ad un'altra. Mario e Anna si siedono e giocano con le gambe. Anna leva una scarpa a Mario. Dario si mette per terra, mai visto lavorare così. Ora Anna si fa togliere le scarpe da Mario. Ora si sono scambiati le scarpe. Lavorano da seduti. Giancarlo cammina con Paolo.

Ora trovate uno spazio nella stanza e mettetevi seduti uno davanti all'altro con un contatto fisico. Avete un tempo per dire delle cose all'altra persona. Tiziana prende una sedia e si mette di fronte a Stefano, gli prende le mani, a lui scivola il fazzoletto. Mario seduto con le gambe

allungate. Anna lo fa avvicinare e parla per prima. Al cambio Mario si volta e ride. Poi inizia a parlare. *Stop.*

Cerchio. Scioglietevi da questa coppia e mettetevi accanto alla persona che conoscete meno. Mario e Anna si scambiano di nuovo le scarpe. Non si riesce a fare un cerchio. Tutti nell'angolo. Stefano e Tiziana si muovono, entrano nel cerchio. Tiziana lo lascia. Alessandro legge una parte di Aspettando Godot. Estragone che si leva una scarpa. Ciascuno deve dire alla persona alla sua destra qualcosa su chi è . Stefano: non ricordo il tuo nome... lei si chiama Luisa e mi ha fatto piacere incontrarla, ci siamo conosciuti a Villa Strozzi, Luisa vuole fare la ballerina e l'attrice. Stefano cerca di uscire dal cerchio per bere. Tiziana gli porta l'acqua. Lorenzo: lei si chiama Claudia... non ti posso far male, in una canzone di Venditti c'è anche questa Claudia in fondo, forse è un'altra, forse l'ha conosciuta lui... Claudia non tremare non ti posso fare male... lei ha una gran passione per Venditti, è stata a vedere il derby Roma - Lazio, è rimasta ai tempi di Conti Ancelotti... gli faceva, forza Bruno devi far grande la tifoseria... Elena lo invita a tornare sulle ipotesi relative alla persona di cui sta parlando, lei, mi hanno detto che lavora in un'agenzia, non mi ricordo... Elena lo incalza... è sfidanzata, studia italiano latino. Quando Giulia le parla, Cecilia scuote la testa... *Cecilia è un gioco*. Cecilia sorride, non mi ricordo il nome... *è un gioco*... si chiama Patrizia ha 25 anni e le piace andare fuori e stare in compagnia, le piacciono i bambini, sta con i nipotini... Elena mi fa notare che parla di sé... Cecilia è tutta rossa. Barbara dice che Dario è un tombeur de femmes e lui ride. Quando tocca a lui si rivolge a Francesco e... devo indovinare... prova... 28 anni... lui è venuto a teatro non so se lavora o studia. . lavora... fa boh... *che lavoro fa*... il barista... può essere... *è fidanzato?* Boh, non so non lo conosco *prova è un gioco* forse sei single... o sei fidanzato. Stefano si siede e si alza. *Che hobby ha*, lui secondo me gioca a calcio. Francesco dice di Giancarlo che è un uomo di una certa cultura... Stefano interviene dicendo che è un nobile... per davvero... Francesco, penso che abbia diverse donne che gli girano intorno ma ha gusti difficili perché cerca una donna che regga al confronto... hobby leggere. Giancarlo dice di Mario... fa l'impiegato, Mario risponde, bravo... è un onesto lavoratore... infaticabile si da fare, molto attivo sul lavoro, *ha hobby?* Lettura... Mario protesta... attività sportive, la fiorentina segue i l calcio, *è fidanzato?* Mario risponde di si... *Non è un dialogo Mario!* Mario: quanti anni hai, Francesco? e chiede che lavoro fai?... che lavoro fa?... impiegato sposato ha 3 figli, *come si chiamano?* Francesco Antonio e Chiara, *ha hobby?* Gli piace fare l'amore. *Hai altro da dire?* No.

Ricominciate a camminare. Conduce Alessandro. *Senza parlare fate una fila con i mesi di nascita iniziando da gennaio fino a dicembre.* Tutti mimano i mesi. *Senza parlare*. Il giorno. Si parla ma più o meno riesce. Stefano è nato per Natale.

Camminare. I belli di qua, i brutti di là. I belli. *Dario perché tra i belli?*, mi sono messo qua... così... perché sono alto, ci sono anche più alti. Giancarlo: perché sono carino. Lorenzo: io fra i famosissimi ho sempre scelto la bellezza e il costume. *Parlare a voce alta. Non si sente niente. È sempre un esercizio teatrale. Va detto a tutti. Cosa si va a fare in teatro? Possiamo anche dire delle cose di noi, rivelare delle verità.* Mario: perché cerco una donna, sono dimagrito. . . poi farfuglia. Cecilia: mi sembra di essere divertente, una persona che fa divertire. Stefano: perché la mamma mi ha... perché mamma madre natura mi ha fatto così... bello alto gentile. Stefano si allontana e va verso il fondo.

Malati e sani. I sani. Cecilia: sono abbastanza forte, è difficile che mi ammali. Lorenzo: perché mangiando tranquillamente non soffro di questi problemi... sono in forma come se mangiassi l'olio cuore. I malati. Dario: perché volevo far finta di essere un malato, perché mi fa male la testa. Mario: prendo tutte le medicine, le pasticche, pasticche nuove, mi fanno dormire anche la mattina... spiega... Giancarlo: perché quando piove non vado da nessuna parte.

Felici e infelici. Infelici. Mario cambia... *sei felice*? a voglia... Stefano era uscito rientra... *vieni* si arrivo... rimane sul fondo. Molti indecisi. I felici. Mario: son tanto felice... perché dormo la notte... *cos'è la felicità* ci vogliamo bene oggi ho 57 anni... mah. Giancarlo: perché sono stato in vacanza e mi sono divertito tanto. Cecilia: perché va tutto bene e poi ho un nipotino che mi piace, gli voglio bene. Dario zitto... perché sono innamorato... ho indovinato? Stefano va tra gli infelici: dovrei mettermi nel mezzo perché sono tutti e due. Lorenzo: perché guardando il film C'era un cinese in coma, mi sono divertito a vedere Verdone... etc. *ma ora*... perché sono contento di aver ritrovato tutta la mia gente del teatro. Stefano è tornato tra gli infelici... ora mi si sgranchiva le gambe... mi muovo... io sono felice ma sono anche infelice... perché sono depresso... allora mi bevo un caffé e mi sento già un po'meglio... c'è una canzone di Vasco Rossi. *Quanti caffé prendi*... eh... si rimette a sedere. Giulia dice non avere un fidanzato da troppo tempo e Mario si propone... vuoi me? Stefano si mette la giacca. Vo' a prendere una boccata d'aria. Non ce la faccio più. Forse torno, forse no. Piano piano Mario si avvicina a Giulia. *Un corteggiamento*... quanti anni hai... che hai venti anni... io ne ho 24... *bugiardo*... io mai detto bugie... sei di Firenze... *però non ti avvicinare alle ragazze come un mafioso*... mani in tasca. Vieni ragazzina... *non funziona così... cerchio*... vieni un bel cerchino... *una parola*... imitazione di Cossiga da parte di Lorenzo. Urlo.

FEEDBACK

Alessandro: *indicazioni di carattere teatrale... lavoro su Beckett... forse Pinter. Operatore deve avere sempre un occhio esterno... lavoro dell'attore... guardarsi fare... sguardo esterno che si vede lavorare. Sguardo globale. Lavoro con le scarpe di Anna... Estragone... Mario è già un Estragone...*

Anna: posso fare una domanda... quando io facevo questa cosa l'ho fatto perché lui era un po'entrante però avevo dei dubbi cioè, se era troppo usare un accessorio... poi ho usato il clown...

Elena: *molto brava perché è difficile lavorare con Mario, parla ti porta da un'altra parte... mai visto lavorare Mario così... hai trovato una strada... che mi chiedevo anche quale fosse... ma a un certo punto lui era arreso... era sfibrato... non parlava più... osare, cercare, inventare, non compiacersi, cambiare, non va mai bene poi in realtà delle strade si trovano. Tutti hanno trovato delle strade per lavorare... Paolo Giulia Ilaria Sissi.*

Tiziana:... poi lui ha un andamento puntiforme, fa una cosa e interrompe invece era fluido.

Anna: sulla sedia era disperato, non sapeva più che fare.

Elena: *era dentro una relazione*

Alessandro: *esplorazione dei nostri e loro limiti... proposta e ascolto... andare oltre i limiti o entrare nella proposta. Quello che ci interessa è cercare... quando la relazione diventa interessante. Si sente quando la relazione funziona. Per trovare limiti bisogna oltrepassarli ma con una giusta dose.*

Paolo: mi sono trovato in difficoltà con Giancarlo... gli vado sopra con proposte forti o seguo il suo ritmo e calibro? Lui è delicato e in certi momenti ha guidato e molte volte osservava gli altri però ha retto... sono sceso io sulla sua modalità e ha retto tutto il tempo.

Elena: *per un primo incontro questo era un esercizio alto perciò va bene saggiare la conoscenza*

Paolo: si, ero tranquillo e penso anche lui... ma quanto si arriva a forzare... se la relazione è forte si fa qualsiasi cosa... ti segue ma non sei proprio in sintonia...

Elena: *l'esercizio voleva essere di ascolto, non di guida.*

Ilaria: con Dario... provo a sentire quello che succede... accenno non prolungato nel tempo... provavo a continuare il suo accenno... tre o quattro momenti abbiamo trovato un momento bello... lotta... voleva tirare verso il palcoscenico per sedersi... diceva di essere stanco... poi

c'erano momenti in cui rideva... pochi momenti in cui eravamo dentro tutti e due... poi dopo non reagiva... sembrava non gli interessasse...

Giulia: Lorenzo è molto propositivo, mi faceva divertire, proponeva più lui solo che alcuni momenti sentivo una tensione forte... lui cercava un contatto e io ero imbarazzata e ho cambiato.

Sissi: con Cecilia da un lato avevo in mente i suoi punti critici, le sue paralisi ma non so perché ho sentito il bisogno di provare a spingere la sua paralisi, il suo non voler essere toccata... stare sdraiata... quindi provavo ma lei portava avanti la relazione... ha cominciato a divertirsi.

Alessandro: *andare a sedere... trovare movimento... persone che non si muovono mai... commuoversi.*

Solitudine... richieste.

Tiziana: Stefano è in relazione con le proprie voci... i propri personaggi... un po' tutti... anche Dario.

Solitudine diventa un luogo affettivo da cui è difficile uscire...

Giulia: limite dell'imbarazzo, paura di sperimentare... ansia di controllo

Elena *equilibrio tra controllo e sperimentazione ma deve essere qualcosa di nostro, che vogliamo noi.*

Anna: per esempio Mario andava sempre in quello ma io rifiutavo completamente e lo portavo in un'altra direzione.

Proposte erotiche.

Paolo: risveglio fantasie... rimanere a distanza.

Alessandro: *non a distanza... per definizione il teatro è arte promiscua... corpi che si toccano. Stabilire un nuovo codice, non comune.*

Transfert e Controtransfert.

8° incontro – 2 febbraio 2006

Oggi sarà effettuato un test da parte di Duccio, per l'elaborazione della tesi. È un test sulla percezione del proprio corpo. Spiegazione agli operatori. Trovare situazione di rilassamento. Mettersi a coppie. L'operatore dovrà segnare su un disegno del corpo le parti del corpo che vengono percepite e/o viste da parte degli utenti.

Entrano tutti insieme. Mario dice guardando la sala con le coperte distese sul pavimento: ho capito il gioco. Con la cravatta rossa la camicia azzurra e la coppola. Patrizia rimane un po'ferma a guardare. Cecilia si mette la mano alla bocca, come se fosse già preoccupata. *Entrate tutti insieme. Ora dovete mettervi in coppia con una persona. Meglio che le persone sdraiate si tolgano le scarpe.* Mario io ho fatto anche il bagno. Luci basse. Posizione rilassata. Occhi chiusi. Sergio seduto. Poi bocconi. Poi supino. Mario tocca occhiali e maniche. Giancarlo ogni tanto alza la testa, guarda. Mani intrecciate sulla pancia. *Respiro calmo e regolare. Sento il corpo attaccato alla terra.* Monica non sta ferma. Si tocca tutte le parti del corpo che Elena nomina. Inizia il test. Sussurri.

Seconda parte del lavoro. Le persone sdraiate si alzano. In piedi a occhi chiusi Trovano una postura naturale. Risposta alla domanda: se io dico la parola Io qual è la parte del corpo che mi viene subito in mente? Monica sta rigida e strizza gli occhi. Glutei. Stefano ha l'Io nelle mani. Cecilia in piedi a occhi chiusi senza occhiali. Ha un sorriso con i denti scoperti. Fine test. Tutti si alzano. Seduti in fila in fondo. *Potete cominciare a camminare*. Giuseppina si siede. Dice che le gira la testa. *Ci concentriamo sul passo. Fermarsi e sentire l'appoggio a terra. Andare con il peso da un lato, dall'altro. Di nuovo camminare. Stop. Di nuovo fermarsi su due piedi. Mandare tutto il peso a destra, poi a sinistra*. Sia Dario che altri muovono le spalle. *Non la spalla, scaricare il peso su una gamba e poi sull'altra. Tutto il peso in avanti e poi tutto il peso indietro mettendo un piedi avanti e uno dietro. Camminare e sentire che faccio un passo dopo l'altro. Stop camminare all'indietro. Stop. Camminare verso destra, verso sinistra. Avanti. Stop. Indietro. Stop. Piccolo salto e tornare in un punto e bloccarsi. Salto più alto. Camminare, cercare contatto con terra. Pensare a camminare. Ora in coppia tenendosi le braccia ci si abbassa sulle ginocchia per cinque volte poi si fa due giri completi saltando*. Mauro chiede non ci si farà male? Stefano salta piegando le ginocchia. Con grande soddisfazione, pare. Rimanere, tenendo contatto con terra. Camminare, marcia. Marcia in fila. *Mario, batti il passo. Non andate in automatico. Si aumenta e si diminuisce*. La fila gira più volte per la stanza. Angoli e virate. Marcia sul posto. Poi ricomincia. Mario trascina i piedi. *Sciogliere le file. Ognuno per conto proprio. Marciare ognuno per conto proprio. Ricomporre la fila. Sciogliersi. Ricomporre fila.* Giancarlo batte pianissimo i piedi e Patrizia cammina. *Liberi. Ricominciate a camminare.* Giuseppina ha caldo. Sergio si toglie la camicia.

Ora si fa un lavoro sull'andatura. Vi mettete tutti in una fila. Poi ciascuno, a turno, cammina davanti agli altri e chi vede aspetti tecnici sull'andatura, li dice. Cose descrittive. Scrivo i commenti.

Dario: Sergio dice che cammina a testa in giù, guarda in terra... secondo me è una questione dell'anima. Giuseppina dice che cammina in modo troppo lento (*non sembrava lento, fai un altro giretto*). Stefano dice che ha il passo lungo. Luisa, punte dei piedi rivolte all'esterno.

Giancarlo: Giulia dice che ha il collo in avanti, Stefano che ha una camminata normale. Giuseppina dice che cammina come se fosse un signore. Ilaria, col bacino in avanti. Mauro dice che ha gli occhiali da vista. *Questa è una battuta*?

Sergio: Monica dice che sembra che faccia una sfilata di moda. Francesco, a tratti stabile e a tratti no, a momenti dondola. Paolo, appoggia prima il tallone

Patrizia: Elena, non dondola le mani. Benedetta, la parte di sopra è più ferma. Stefano, collo un po'in fuori. Paolo, poggia tutta la pianta del piede

Stefano: Sergio dice che ha una camminata da passo dell'oca... *non interpretazioni*... lui cammina davvero così... *questo è una dato ma come*... rigidezza... Anna, saltella. Giuseppina, militare... *cose del corpo*... Eleonora, dondola le braccia tantissimo. Si ma le dondola in opposizione alla gambe. Benedetta, passo lunghissimo.

Paolo: Monica, guarda in terra. Anna, tende le gambe.

Anna: Francesco, testa chinata a destra. Eleonora, struscia tallone.

Giulia: Francesco, schiena rigida. Paolo, sguardo teso... va. Barbara, muove gli avambracci.

Chiara: Eleonora, manda le braccia in giro.

Lorenzo: Monica, sembra il padrino... *no, che caratteristiche... c'è qualcuno che se la sente di fare vedere come cammina lui*... Sergio, io sì... *accentua le sue caratteristiche*... vanno insieme... *facci vedere la corsa ora*. Stefano, vo a fumare una sigaretta ed esce. *Chi fa l'andatura di Stefano*? Esce. Vai Lorenzo, corri. Eleonora, spalle in avanti. Giulia, bacino in avanti.

Luisa: Eleonora, testa dondola. Francesco, molleggiata. Paolo, movimento glutei accentuato. Si muove verso il basso.

Barbara: Luisa, testa in avanti. Francesco, apparente passo corto.

Elena: Eleonora, testa piegata di lato, movimento braccia accentuato. Benedetta, collo in avanti.

Giusy: Anna, pancia in avanti. Paolo, appoggia tutta la pianta del piede. Francesco, spalla destra più bassa. Eleonora, muove la testa a ogni passo.

Monica: Giulia rotazione spalle. Luisa, braccia staccate dal corpo. Tiziana, piede destro dà una spinta in più.

Mauro: Mario, è un bel ragazzo. Giulia, piedi verso l'esterno. Paolo, gamba distesa, passi lunghi, guarda giù.
Ilaria: parte sotto più sciolta.
Cecilia. Intanto rientra Stefano. Cecilia: Francesco, gambe rigide. Paolo, appoggia tutta la pianta. Benedetta, piedi vicini. Eleonora, saltello.
Mario: uomo o donna... *devi camminare... dobbiamo studiare la tua camminata, cosa diresti*... bellissima... cammino anche per strada. Il primo passo è scivolato. Eleonora, è tutto largo. Paolo, parte bassa più libera.
Eleonora: Paolo, glutei in su e giù.
Giuseppina: Giulia, spostamento peso. Francesco, le gambe scompaiono, accentuata parte sopra e i piedi. Paolo, appoggia tutto il piede. E strascica (ma quanto torna al proprio posto).
Francesco: Luisa, braccia in opposizione a gambe e grande movimento braccia.
Benedetta: Luisa, parte sinistra più bassa.

Dov'è Mario... Mario che corre... ah corro o cammino... ah se ho i piedi buoni corro... *corri in tondo... cos*ì... e Benedetta gli fa vedere... *vai dietro Benedetta*... Mario corre e in curva sbanda e cade. Si tocca l'orecchio e chiede se esce il sangue. Ha battuto il ginocchio. Mi vedi bianco? Cerchio.

FEEDBACK

Paolo: Test vissuto come test... Sergio ha chiesto perché voi no? Avremmo potuto farlo noi con il loro aiuto.
Elena: *facevate i facilitatori... voi lo potete fare da soli... sarebbe stata una finzione.*
Luisa: infatti Sergio voleva farlo con Monica.
Mario è rimasto sulla sedia con il ghiaccio sul ginocchio... quando va via Francesco gli porge il sacchetto col ghiaccio.
Intervista.
Approccio teorico di riferimento.
Alessandro: *Non riferimento teorico unico preciso. Metodologia. Svariate tecniche. Esperienze. Pratiche attoriali – para teatrali.*
Superamento dell'idea di esercizio verso un'esperienza che fonde le varie tecniche.

Prima fase di lavoro ristabilire le funzioni di concentrazione attenzione disponibilità limiti. Gioco, tempi, esplorazione, riattivazione, risveglio di capacità.
Seconda fase: destrutturazione, le persone sono egoiche.
Terza fase: esserci – senso fondamentale della costruzione di una presenza scenica che già da sola... in queste persone è già di per sé teatro, testimonianza, comunicazione, c'è già un media potente... ed è per questo che si fa teatro sociale.
Lavoro di presa di coscienza. Fatto questo si comincia a lavorare sullo spettacolo, sulla messa in scena.
Elena T.: *vedere la metodologia come una cosa che si trasforma... cosa che cresce con le persone che lo fanno... insegnando si impara... quello che si va facendo ora è la costruzione di un luogo dove avviene una cerimonia... dove avviene qualcosa fra le persone e questo credo debba essere la caratteristica del laboratorio teatrale o della scuola, in cui avvengono le cose che diceva Alessandro. L'approccio teorico è un percorso ormai. C'è una storia personale legata al teatro che ci ha permesso di formulare cose, dove è possibile, sperimentali.*
Alessandro: *ultimamente sono affascinato dal para-teatro di origine grotowskiana ma tutti quelli che lo fanno non fanno teatro, fanno un percorso personale. Inaugureremo una fase nuova... pratica della bellezza... riportare il tutto alla ricerca di armonia e bellezza... anche nel laboratorio.*
È importante che si crei qualcosa tra le persone... fare teatro è un atto pubblico... fare una cosa in pubblico... anche una cosa personale, che ti riguarda... ci si può arrivare anche dal teatro... ma se partiamo dall'avvenimento tra le persone, si crea il momento teatrale... si parte dalla costruzione del luogo per arrivare all'atto teatrale... come dovrebbe nascere uno spettacolo... lo spettacolo nasce dal luogo in cui ci sono le relazioni, da lì nasce qualcosa che può essere spettacolo.

ALLA LUCE DI QUESTO COS'È LA BELLEZZA?

Percorso con diversità.
Spettacolo secondo voi come prodotto del percorso... assume significato proprio originale, una volta che viene fatto... che importanza gli attribuite?
Elena T.: *è l'unico motivo per cui si fa laboratorio...*

Alessandro: *anche se bisogna intendersi sul senso della parola spettacolo... in un laboratorio istituzionale si può parlare di dimostrazione di lavoro o di evento.*

Duccio: ma è una produzione artistica.

Alessandro: *è una delle tante espressioni del nostro lavoro in determinate condizioni... è un evento, un'esperienza collettiva di cui rimane testimonianza. Comunità che partecipa del teatro sociale.*

Elena T.: *nella nostra attività finora era difficile distinguere tra esiti e spettacoli.*

Alessandro*: il laboratorio è una struttura mediata, rapporti con asl... numeri imposti... etc.*

Perché un laboratorio con le diversità... per quello che offre la diversità.

Incontri. Momenti in cui cose avvengono.

Anna: rispetto al vostro cammino artistico quando vi è venuto in mente di lavorare nel teatro sociale?

Elena T.: *incontro con comunità tossicodipendenti.*

Paolo: attore sociale... dove si incontra il teatro in questo percorso?

Alessandro: *sempre.*

Elena: *dove si manifesta*.

Il palcoscenico è una metafora...

Alessandro: *se assumiamo come significato ultimo del teatro la relazione tra uno che guarda e uno che fa... teatro è la vita...*

Nel rituale non c'è più separazione tra spettatore e attore, tutti sono partecipanti... in quella dimensione trovare il senso originario della comunicazione teatrale.

Nel gioco.

Il problema è saper vedere, saper riconoscere.

Cosa si deve fare non vi si può dire... dovete imparare cosa non fare, cosa non distruggere...

Credere. Attore consapevole... non è possibile con la diversità... tempi... ma c'è un contatto con teatro magico, con fatto miracoloso... È l'occhio.

14° incontro – 9 marzo 2006

Mauro mi aiuta a portare la valigia con i costumi... buon lavoro... non vieni... no... Mauro non viene più. Prova costumi. Nonostante qualche difficoltà, va abbastanza bene. Si lavora con il costume. *Camminare, stop. Trovarsi di fronte a un'altra persona. Una persona rimane sola*.

Dario con due persone. *No sei rimasto solo*, sto con te... *Ora, quando ci si ferma e ci si trova di fronte a una persona dire una frase. Da ora dirla in vari modi.* Secondo le indicazioni. Cantando. Tartagliando. Piangendo. Fare una fila in fondo. Piangere tutti. *Piano piano arriva il pianto. Occhi viso voce... corpo, gli uni sugli altri.* Cecilia immobile. Dario e Carlo fermi. Barzelletta di Cecilia. Giancarlo con la giacca della marina... buonasera la nave sta affondando... imperturbabile. *Qualsiasi emozione allo stato massimo, non può andare oltre... c'è la morte... equilibrare lo spazio nell'improvvisazione*... Di nuovo. *Mario fermo, fermo*... sto fermo... *Mario fermo*... si muove, incrocia le braccia... Patrizia gli sistema le mani... *comincia ad arrivare questo sentimento*... Patrizia sbadiglia... iniziano ancora... Mario commenta... Patrizia gli batte una mano su una spalla, Cecilia sempre immobile... Mario ha Giusy e Patrizia appoggiate alle spalle... poi abbraccia Patrizia... Giancarlo, attraversato da una leggera sofferenza... disagio... *Fare per il pubblico*. *Piano piano tutti devono venire avanti.*

Lavoro a coppie su parole dell'attesa... stesso lavoro fatto a fine dicembre... Scarpe. Noia.

Abitudine. Cantare. Albero. Vuoto. Cane. Ballare. Felicità. Catena.

Elena T. chiama alcune persone perché ne scelgano altre per lavorare...

Luisa Cecilia

Paolo Giancarlo

Eleonora Mario

Anna Patrizia

Barbara Lorenzo

Giusy Chiara

Elena Benedetta

Ilaria Carlo

Dario Giulia

Stefano è andato fumare.

Anche parole, suoni... rientra Stefano e va a lavorare con Chiara e Giusy.

Mario indossa un abito da donna... Eleonora si veste dei suoi panni... Mario la aiuta ad agganciarsi la camicia... Giancarlo impettito... *Voce Lorenzo... lupo*... aggiunta della musica... quadro collettivo su lavoro a coppie, attenzione allo spazio... Paolo e Giancarlo... su testa, giù testa, testa a sinistra, testa a destra... viene viene... *Sedetevi tutti fuorché Paolo e Giancarlo... continuate a lavorare voi due... Eleonora rimane sul fondo con Mario*...

Paolo e Giancarlo... Sennò viene a noia... viene? Viene viene? Viene viene... testa movimenti... *Anche camminando Paolo, come facevate prima*... viene viene viene? Viene... sempre più forte... *Camminare*... sennò viene a noia viene? Viene viene? Viene viene... Testa... Testo per Paolo finale di Aspettando Godot... p. 97. Stefano si alza... vado via m'è venuto a noia... *provate delle camminate*... Giulia e Dario. Giulia lo tiene per le mani, in alto... poi con una mano sotto il mento, camminando... Dario a occhi chiusi. Giulia lo guida con la mano sotto il mento. Musica e poi rumori... *trovare delle immobilità, lavorare su questi rumori*... registrazione de *L'ultimo nastro di Krapp*. sedia e tavolo... Giulia lo fa sedere, sempre muovendolo e lui ha gli occhi chiusi... Eleonora e Mario, dal fondo, li guardano... Giulia esce, Dario rimane solo, fermo, occhi chiusi, braccia incrociate sul tavolo, leggermente chino... apre gli occhi, guarda giù, il tavolino... sembra risvegliarsi, inizia a chiedere con gli occhi se deve rimanere ancora lì. Ilaria e Carlo... cantano Arrivederci Roma poi Volare... *una canzone di lotta non la sapete*... Carlo... chiedi troppo... Ilaria intona Addio Lugano bella... Carlo la segue. Luisa e Cecilia... Cecilia trascinata... poi distese... Cecilia tra le gambe di Luisa, rimane con la testa leggermente alzata. *Lasciala da sola... Cecilia, in piedi però... ferma*... Alessandro va a dare indicazioni a Paolo e Cecilia inizia ad agitare una mano... si gratta la schiena, Paolo si alza... Eleonora e Mario sono mano nella mano.

Paolo si avvicina piano a Cecilia... le tende la mano... lei si gira e gli si avvicina.

Lo abbraccia.

Provare con Paolo che si allontana sempre.

Mai compimento. Ripetizione.

20° incontro – 20 aprile 2006

Cerchio. *Chi manca*? Mario: tutti. Cecilia, Lorenzo, Chiara, Carlo, Anna, Francesco, Patrizia... Mario parla parla. Voce amica... passo il tempo di notte di giorno... si tengono per mano. Un giro di frasi sul qui e ora. Stefano: vivacità carattere e sole... *una frase, un tuo pensiero su oggi*... stare in compagnia è salutare. Giancarlo: stare bene insieme. Monica: euforie. Ilaria: siamo vicini allo spettacolo. Dario: teatro... siamo a teatro. Giusy: finalmente non piove più. Giulia: devo stare attenta a non farmi male. Paolo: come mi trovi? Elena: fare un castello con le costruzioni. Mario: amore... io penso alle donne... Eleonora...Cecilia e Lorenzo in ritardo. Alessandro spiega loro cosa stiamo facendo. *Cecilia, una frase*... Lorenzo...

Benedetta: quando mi sveglio mi sveglio. Luisa... Lorenzo: è una bellissima giornata. *Cecilia, una frase a piacere*... adesso sono arrivata e sono contenta perché mi piace fare queste cose, recitare, le trovo divertenti. Camminare. Mario, ad Alessandro, ti sei tagliato i capelli... silenzio. *Chi sei*? Godot. *Camminare. Cambiare direzione. Stop*. Spiritual. *Camminare. Quando fermo la musica ci si abbraccia. Uno rimane fuori*. Cecilia. Stefano, io.

Tutti dietro alla Monica, tenete il passo della Monica. Serpentina. *Sparsi nello spazio*. Altalena. Seguire la voce. Fine esercizio, si va via uno alla volta. Giancarlo esita. *Rimani, perché arriverà qualcuno col microfono e faremo Bukowski.* Giancarlo. I numeri da uno a cento. Continua anche quando va via la voce. *Sottovoce, Luisa, vai via*. Giancarlo esita. Poi va via. Stefano chiede se si fa la sua scena. *Quando c'è la carrozzina*. Ah ora no? Potrebbe decidere di andar via, proviamo con una sedia. Stefano e Giancarlo. Cosa vedi? Un giardino. Com'è? Descrivilo. Un albero con le gemme rosa. Che ore sono? Le cinque. Portami in guardino. Giancarlo non riesce a spostare la sedia. *Giancarlo, di' non posso*. Non posso. Stefano: siamo già in giardino, si fa. Cosa vedi? Una bella ragazza prosperosa. Con un bel tailleur azzurro. Com'è il sottofondo? Che faccia ha? Occhi truccati, labbra rosse. Portami le medicine. Vado a comprarle, sono finite. Il dialogo che Stefano e Giancarlo stanno facendo è già stato registrato. *Metteremo una musica, girate*... Stefano: come si fa? Sono magro e peso... *poi ci saranno le rotelle*... Alessandro lo fa girare... veloce, Stefano si diverte, con le gambe alzate... *su questa musica ci sono le voci, non importa che parliate... però le dovete seguire*. Giancarlo e Paolo. Seguire il passo. Finale di schiena. Entrano Mario e Eleonora. Ilaria con fisarmonica, aria, due note e canta Chi dice mal di me. Improvvisazione. Monica. Entrata... piano piano piano. Sostituisce patrizia. Cecilia, ballo su Mi sono innamorato di te. Francesco, Dario e Lorenzo. Nel frattempo Mario ed Eleonora si sono distesi. A fine musica rimane solo Mario. Va via anche Eleonora? *Questa scena è molto lunga. Potrebbe essere l'inizio dell'inizio dell'inizio. Non comincia mai lo spettacolo*. Walzer. Attesa. Mario passa un dito sul palcoscenico e poi lo guarda per controllare se c'è polvere. Parla da solo. *Fermo, devi stare fermo, Mario*. Continua. *Stefano balla... ma non ora... te le dico io quando*. Stefano entra e ripete una serie di movimenti oscillatori. Quanto devo durare. *Questa sarà una cosa lunga ma tu arriverai alla fine. Al tre tutti in pista, voglio vedere una danza*. Mazurca. Entrata una coppia alla volta, fermi. Non si parte subito. Come si fa non son pratico. Io bacio. Stare di fronte, rigidi. Girare su se stessi. Da qui tutti sul fondo a piangere. Ballando verso il pianto che verrà interrotto dal sassofono suonato da Francesca. Bandiera rossa. Prova processione. *Tutti fuori e rientrate in ordine di altezza*. Processione. Tabernacoli. Lentamente, costruzione del cimitero.

Mario rimane in piedi, non so se perché se ne è ricordato o perché non vuole più stare per terra.
Chi sei?
È una vita che ti aspettiamo. Son qui. *Cosa puoi fare*? Niente.
Cerchio. Una frase.

21° incontro – 27 aprile 2006

Riscaldamento con walzer, mazurca e tango. Cecilia... chiusura, mutismo improvviso. Dall'inizio, secondo l'andamento provvisorio.
Francesca... come ti chiami? Mario.
Fino alla fine.

22° Incontro – 11 maggio 2006

Dall'inizio.
Incertezza dei passi Giancarlo e Paolo.

23° incontro – 18 maggio 2006

Dall'inizio.

SPETTACOLO – 25 MAGGIO 2006

Senza pensare a niente
non si aspetta niente.
Quando un giorno finisce
ne inizia un altro.
Unica riparazione,
una minuziosità

degli oggetti che danno risposte
in carte dai significati tutti uguali.
Figurine con facce sorridenti
guardano negli occhi
come da un altare.
Lettere d'amore
si parlano tra loro
dalle stesse pagine,
come la poesia della mano
che chiede senza fermarsi,
non si sa cosa.
Sul muro si proietta l'unica immagine
di un'isola piena di rondini.
Tra tempo e realtà
è una distanza.
Tra tempo e realtà
è isolamento.
Tutti gli oggetti riposano
nelle lacerazioni.
C'è un tempo
di crudeltà
da truccare
e un tempo
espropriato
da addormentare.
Schegge di fiducia
vengono infilate
nella non scelta del riempimento.
Il mondo inanimato
si anima
come una salvezza

Interviste

Nella prospettiva di questa ricerca, si è pensato di raccogliere fra i soggetti più interessanti una serie di interviste con delle domande che mirassero a collocare semanticamente e storicamente il Teatro sociale.

A questo scopo sono stati scelti quegli interlocutori che a nostro avviso hanno dato un importante contributo alla formazione del Teatro sociale, come Enzo Toma, Alessandro Pontremoli, Valentina Garavaglia, Claudio Bernardi, Ivana Conte, Alessandra Ghiglione e Annet Henneman.

Per il loro interesse e la loro esaustività, si sceglie di pubblicare qui in particolare quelle di Claudio Bernardi e Ivana Conte.

Ecco le domande:

1. *Cos'è il Teatro sociale e da chi è fatto?*
2. *La natura eclettica del Teatro sociale è costituita dall'incontro con altre dimensioni della teatralità che a loro volta si sono formate a partire dal distacco dalla matrice più accademica del Teatro. In questo senso ogni regista, psicoterapeuta o animatore che ha lottato per giungere ad una nuova formula della visione teatrale ha fatto un passo verso il Teatro sociale. Mi chiedo allora se è possibile fare una vera e propria cronologia storica del Teatro sociale. Partiamo dalla seconda riforma del teatro? Dalla storia del teatro di animazione? Come si può, insomma, analizzare storicamente il fenomeno del Teatro sociale?*
3. *Cosa significa fare teatro e, in particolare, fare teatro sociale oggi?*
4. *La domanda è provocatoria. Il Teatro sociale è un teatro necessario?*

Claudio Bernardi

1 - Il teatro sociale è il teatro al servizio della società, il teatro in cui l'estetica non è il fine ma il mezzo per la formazione, la cura, la creazione e la ricreazione, l'espressione dell'individuo, del gruppo, delle comunità, in cui professionisti aiutano dei non professionisti a fare teatro per migliorare la propria vita, le proprie relazioni, l'ambiente sociale e istituzionale. Mentre il teatro classicamente inteso si fonda sulla visione che molti hanno dell'azione di pochi (andare a teatro, vedere uno spettacolo), il teatro sociale si fonda sull'azione di molti per la visione o supervisione di pochi. La questione in termini semplici si pone così: a un individuo serve veder baciare o baciare?

Veder mangiare o mangiare? Stare seduti o in movimento? Essere attori o spettatori? Ovviamente la risposta è tutti e due. Veder baciare mi serve per capire come si fa, imparare nuove tecniche, allargare l'immaginazione.

Ma è sempre teoria (cioè la sola visione), mai pratica. Tutti devono giocare (*to play*), tutti giocano a teatro nella vita, poi alcuni diventano professionisti o artisti.

Il teatro è l'arte dei corpi. Il corpo lo hanno tutti, quindi tutti fanno teatro, ma le potenzialità di quest'arte sono poco conosciute e soprattutto sono molto oppresse, cancellate, negate. I nostri corpi insomma non sono liberi.

Chiaramente la questione del teatro sociale è una questione politica. Non si chiama teatro politico perché sarebbe molto riduttivo poiché implica faccende personali, relazionali, sociali, collettive.

2- Evidentemente da questo punto di vista il teatro è necessario però quello veramente necessario è il teatro sociale perché è al servizio delle persone, dell'uomo e non viceversa. La questione è molto importante perché da qualche anno a questa parte assistiamo al boom del teatro sociale, con un sacco di attori e artisti che odiano il teatro sociale, non vorrebbero neppure sentirlo neppure nominare ma che, per la pagnotta, si adattano a fare teatro sociale (portando purtroppo il loro narcisismo fino in fondo, per cui - sarò crudele - sfruttano handicappati, carcerati, dementi, per realizzare i loro sogni d'arte che il mercato altrimenti avrebbe rifiutato.

Ricorrendo al vangelo il teatro è come il sabato, una festa, un evento, l'irruzione del sacro, della follia, del gioco, del gratuito, della felicità, ma dice il Vangelo "il sabato è per l'uomo e non l'uomo per il sabato". Tradotto: il teatro è per l'uomo e non l'uomo per il teatro. Trovare teatranti che ragionano così è un'impresa. La maggior parte non si adatta alla realtà che trova o alla domanda di teatro, ma pretende e impone che qualsiasi realtà che incontra si adatti all'artista, faccia quello che il teatro esige (non secondo lui, ma in assoluto, persino il Vangelo ha quattro verità, il teatro no). Quindi, se per caso un teatrante per mangiare (poiché ci sono molte richieste da parte di comuni, enti, associazioni e scuole che chiedono di far fare teatro per i propri membri, emarginati e non, e rifiutano sempre più spesso i progetti e gli spettacoli degli artisti) fa teatro sociale o di comunità, come minimo mette in scena Shakespeare, nel terrore di essere considerato dagli altri un non artista e perdere il giro, il riconoscimento della setta teatrale.

3- Cronologia o storia. Il teatro sociale profondamente inteso (e qui, mi spiace, ma devo rimandare al mio libro) non è quindi solo spettacolo - anche integrato - ma si fonda sul trinomio laboratorio/*performance*/rito (quotidiano e festivo), non è solo processo e non è solo prodotto.

La sperimentazione, l'elaborazione delle pratiche e della teoria del teatro sociale si deve al gruppo di Milano che nei primi anni Novanta ruotava intorno al prof. Sisto Dalla Palma, scomparso pochi giorno fa. Di tale gruppo facevano parte: il sottoscritto, Alessandro Pontremoli, Alessandra Rossi Ghiglione (direttori del master teatro sociale dell'Università di Torino), Fabrizio Fiaschini (ts università di Pavia), Giulia Innocenti Malini (docente di teatro sociale allo Stars di Brescia), Laura Cantarelli (editore di Eurisis, la casa editrice - ora scomparsa - che ha pubblicato le prime ricerche del settore). Ognuno di questi personaggi a sua volta era capofila di un insieme di colleghi, studenti, amici con i quali discutevano, praticavano, diffondevano il verbo del teatro sociale.

Il nome teatro sociale lo proposi io al gruppo che invece era orientato più sul termine di drammaturgia sociale e di drammatisti sociali. A me piaceva invece, perché mi dava esattamente l'idea di dove volevamo andare e di quello che ci chiedevano i

committenti esterni (comunità di tossici, carceri, scuole, manicomi, villaggi, handicap, stranieri). Se infatti si da un'occhiata in internet si vede che l'Italia è piena di teatro sociale che è la denominazione che si dava nell'Ottocento (ma anche prima e dopo) ai teatri costruiti, gestiti, finanziati e amministrati dai soci che avevano molte possibilità economiche. Nel teatro sociale non si tratta di costruire un teatro, ma la vita sociale e per farlo occorre essere e diventare soci, protagonisti della propria vita, attori, interpreti, amici, persone attive, particolari. Volenti o nolenti il termine, la definizione, il campo d'azione hanno avuto una fortuna crescente e una diffusione incredibile, con appropriazione tranquilla del termine, solo in parte delle metodologie, ancora meno delle teorie e delle pratiche (che in gran parte si attestano o ruotano intorno ad un solo punto del trinomio per noi obbligatorio di laboratorio/spettacolo/rito, per cui c'è chi più insiste su laboratorio chi sullo spettacolo, pochissimi sui riti. Gli amici di Firenze di Isole Comprese (amici indiretti, nel senso che hanno preso almeno qualcosa da noi, senza dirlo in pubblico, ma riconoscendo in privato che l'idea era venuta leggendoci) sono stati tra i primissimi a costituire una scuola di teatro sociale, che adesso stanno proliferando un po'dappertutto.

È chiaro, che al di là della definizione, non eravamo solo noi a fare teatro sociale, ma dopo la stagione dell'animazione in cui si faceva un'anteprima del teatro sociale (però quello che contava era il collettivo, non la persona), tutti, anche gli ex animatori, erano ritornati a Canossa, al teatro, dentro il teatro, a fare gli artisti - e va benissimo - ma nient'altro che quello, contro la richiesta di chi li pregava di non pensare solo all'estetica, ma anche all'etica (e così il popolo e la cultura popolare sono diventati monopolio della destra e delle televisioni, mentre i teatranti si facevano le loro bellissime pippe sceniche; l'Italia andava a rotoli - tangentopoli - e va a rotoli e l'artista che fa? Si mette in maschera!).

A rilanciare alla grande la questione a tutti i livelli è stato il gruppo di Milano e quelli che lavoravano nel settore o con sistemi affini, penso a Catarsi e ai teatri della diversità di Urbino, ma anche a molti altri gruppi eterodossi e resistenti all'omologazione teatrale degli anni Ottanta. Hanno considerato un valido campo

teorico-pratico il teatro sociale, accogliendo almeno la nostra definizione, se non tutta la nostra elaborazione teorica

---

A una nostra replica personale, in cui paventavamo i rischi professionali di questa attività, Bernardi ha cortesemente dato una risposta che ci pare interessante accludere:

Al contrario, se lavori bene nel teatro sociale, non dico che diventi milionario, ma il lavoro non ti mancherà proprio, perché - come ti ho detto - la domanda è altissima, è l'offerta che è falsa (promette ciò che non mantiene e quindi uno ci casca una volta, la seconda volta non ti chiama più). Se riesci a far accoppiare in modo giusto l'estro dell'arte e il calore della relazione umana, faranno a pugni per averti o per non perderti. L'artista di teatro sociale è come un ciclone che irrompe in una terra desolata e per magia resuscita i morti, fa ballare i sordi, fa spuntare giardini, frutti, fiori, lune, soli, galassie e gelati, cocomeri e clown, ma la magia delle magie è che, finito lo show, la magia continua, la terra non è più desolata, ma ridente, sorridente. Il poeta o l'artista della comunità non opprime gli altri con le sue... (scegli tu il termine), ma crea la sua opera coinvolgendo tutti, a partire dai sogni, dai dolori, dagli urli, dall'energia delle persone con cui lavora. Non è un'utopia. Succede nel teatro sociale (almeno come l'intendiamo noi). Ogni seduta di laboratorio è una esperienza gioiosa e attesa, lo spettacolo o perfomance fa esplodere all'esterno questo contagio o spirito del gruppo e "il gusto della vita" lo ritrovi poi ogni giorno nei riti quotidiani dell'incontrarsi, del lavorare, del mangiare insieme e negli eventi festivi. Allora ti accorgi con stupore che il tuo semino è diventato un grande albero.

Ivana Conte

1. In una sintesi estrema potremmo definire teatro sociale quell'ampio fenomeno che si sviluppa in aree disagiate ed è destinato a soggetti svantaggiati, sia in forme teatrali professionali che in ambiti socio-sanitari e socio-educativi

È fatto principalmente da persone in difficoltà (per ragioni sociali, culturali, ambientali, psicofisiche) e, a volte, da attori e, più in generale, professionisti del teatro, insieme ad educatori e operatori dell'area socio-sanitaria. Non sono molti gli esempi nei quali sono presenti contemporaneamente tutte queste figure; ma sarebbe auspicabile un lavoro di equipe per raggiungere risultati significativi. Spesso i laboratori protetti non conducono a risultati visibili, altre volte si valuta di proporre gli spettacoli finali esclusivamente ad un pubblico "di fiducia", più difficilmente si rientra in un circuito e in un sistema teatrale ufficiale.

2. Sicuramente i prodromi sono da ricercarsi in Europa nelle teorizzazioni di Copeau, a livello internazionale nelle prime esperienze del Living Theatre, in Italia nel grande fenomeno del teatro di animazione e di comunità. Per questo ultimo aspetto, può essere utile la visione del dvd, recentemente realizzato da AGITA per MiBac e Unesco, intitolato "Teatri della Comunità. Persone, culture, luoghi".

3. LA domanda andrebbe posta soprattutto ai protagonisti quotidiani di questa ricerca. Nel curare il testo per la collana Pubblico Professioni e Luoghi della Cultura/ Franco Angeli Editore, ho predisposto un questionario che operatori e compagnie, educatori e artisti, sono chiamati a compilare dando una breve testimonianza su questo aspetto . I risultati di questa ricerca saranno disponibili in autunno. Il primo censimento sul teatro sociale e integrato fornisce comunque un quadro già abbastanza interessante e completo.

4. Secondo molti è, da alcuni anni, l'unico teatro necessario, a chi lo fa innanzi tutto; uno studio sul pubblico dovrebbe, infatti, mettere in evidenza quanto e come sia necessario anche a chi lo vede. Resta comunque valida, a mio avviso, la distinzione tra "teatro" e "teatri", che ha determinato la nascita della rivista europea "i teatri delle diversità" curata da Vito Minoia e, fino alla sua recente scomparsa, dal prof. Emilio Pozzi. Infatti "i teatri sociali" sono molteplici e differenziati e, a volte, come sappiamo non diventano immediatamente "teatro" da fruire canonicamente. Della loro necessità bisogna continuare a convincere istituzioni ed enti pubblici, perché, come è noto, l'intero sistema teatrale e culturale sembra necessario a tanti di noi e non lo sembra affatto a tanti altri.

Illustrazioni

Fondamenti di Difettologia

Progetto: Alessandro Fantechi – Elena Turchi

liberamente tratto dall'omonimo trattato di L. S. Vygotskij

Kaspar

Progetto: Alessandro Fantechi – Elena Turchi

liberamente tratto da: L'enigma di Kaspar Hausere di W. Herzog

XXL Extended Peep Show

Progetto: Alessandro Fantechi – Elena Turchi

Io e Amleto

Regia: Alessandro Fantechi - Progetto: Elena Turchi - Drammaturgia: Laura Bucciarelli -

Con Filippo Staud alias Pippo Bosè

Scuola di Teatro sociale

Foto tratte dai laboratori

Orazione Intima

6. 0 Art Factory

Da “Lettera agli analfabeti” di Antonin Artaud - Produzione: Isole Comprese Teatro.

Autorecensione di Alessandro Fantechi[98]

Sfondare in televisione è l'unico modo che resta per affermarmi (Pippo Bosè)

È un One Man Show clamoroso nel senso di un fracasso prodotto da più persone, quali sono quelle che convivono dentro la psiche di Filippo Staud, lo spettacolo di Isole Comprese Teatro " Io e Amleto ". È una sola moltitudine frammentata e incapace di andare avanti, una anomalia selvaggia, un non monologo di un non attore. Filippo Staud prima di essere attore è un uomo solo al mondo. Il suo alter ego immaginario Pippo Bosè, incaricato da Filippo di traghettare sé stesso in un mondo televisivo vip, scintillante e zeppo di lustrini anni 80, belle donne, artisti vari e politici di turno, lo tradisce e lo riconsegna alla realtà cruda del dopo televisione. O del dopo-teatro quando tutti i ristoranti sono chiusi e piove a dirotto.

Parliamoci chiaro: Filippo –Pippo non vuole fare l'Attore, egli è più o meno come l'orinatoio di Duchamp o la Brillo Box di Warhol, un *ready made* di se stesso e anche di pessimo gusto.

Qui conta l'operazione.

Il Teatro è un pretesto illegale, un'operazione sentimentale (Alessandro Fantechi e Elena Turchi si stanno giocando l'esistenza). Nessuno può essere sicuro che il teatro gli faccia bene. Ma sono forse guariti Antonin Artaud e Vincent Van Gogh? È forse la loro arte meno importante? Non esiste uno spazio di rappresentazione del presente ma il teatro e la commedia si annullano nel dopo e nel prima che sono lo spazio della vita e del sogno di Filippo Staud. Essere qualcun altro, diventare Vip, diventare famoso. Esistere per sempre, essere amato e amare: non essere. Questo è il problema di Amleto - Filippo, ma anche di Pippo. Pippo Bosè è un'icona rubata, un *feedback* dal passato, una vecchia immagine virata in seppia. Egli può solo resistere. Nella vita non facciamo ciò che vogliamo ma ciò che possiamo. È nella girandola degli applausi, nella ripetizione di frasi banali e sconnesse, nelle continue chiamate a *standing ovation* televisive, è nella apologia del niente che Pippo Bosè brucia il suo carisma. Tra applausi gratuiti, inni goliardici a uno Shakespeare trasgressivo e *trans gender*, la hit parade del bel Miguel (Bosè) incontra Pasolini e Macbeth e fa dire a Pippo, artista di periferia, che la vita

[98] Abbiamo scelto di pubblicare questa recensione perché indicativa dei sentimenti e delle idee che lo stesso Fantechi ha di Pippo Bosè e del prodotto artistico che insieme sono riusciti ad ottenere.

è “un idiota che si dimena e si pavoneggia sulla scena del mondo, una favola narrata da un idiota tutta rumori e furia che non significa niente". Polvere di stelle è l’avventura di Pippo Bosè, raccontata tra un lavoro da cameriere, "ho fatto la scuola alberghiera e ne sono contento", e una parte (quale?) da “guest star” ai concerti di Madonna, David Bowie e tanti altri. Nella ricerca di quel senso della vita che ci appare quando noi ci riconosciamo esseri umani, Filippo Staud si perde. Si può provare anche a fare l’attore dopo aver fatto il cantante nelle Case del Popolo, il comico alle feste di paese, il presentatore, l’animatore, il tuttologo. Oppure ci si può elevare a opera d’arte, *ready made* di sé stessi. Attore e attorialità, pare ammonire Carmelo Bene dalle lezioni al Palazzo delle esposizioni di Roma del 1990. Niente paura.

Ci sono le rassegne teatrali per i diversamente abili e anche per i pazienti psichiatrici più o meno certificati. E c’è anche l’Agenzia teatrale Isole Comprese Teatro come la chiama Pippo. Ma può Pippo essere quello che era? “Non sono ciò che sono stato” fa dire a Kaspar Hauser, Peter Handke. Adesso, con quei 50 anni addosso che pesano sul corpo, la promessa di un disfacimento imminente è reale. Ci si muove allora su una soglia incerta e misterica vicino alla morte. Dietro le quinte di questo scalcinato teatro, dove una radio libera diffonde relitti sonori degli anni 80, complice una improbabile valletta, Filippo Staud annega nella sua presunta dichiarazione di certificazione Siae e si suicida ogni volta che la sua vita va in scena. È in realtà un lavoro tragico, questo tentativo di portare in scena Amleto da parte di uno che vuole levarsi dalla scena. La vecchia rock star Pippo Bosè come il lottatore Mickey Rourke nel film The Wrestler di Darren Aronofsky, Leone d’Oro al 65° Festival di Venezia, non ha prospettive future, nemmeno come “vecchia gloria” fiorentina: *the show must go on* ma purtroppo il fallimento è dietro l'angolo. Pippo deve solo recitare la sua parte, la parte di se stesso, oppure Filippo recitare la parte di Pippo. Ma qui accade il miracolo. E non c’è Teatro senza magia. Tutta “ la recita” diventa uno spostamento di energia sulla soglia dello psicodramma privato per poi rimandare la palla incendiaria della non –rappresentazione al pubblico, alle strutture del teatro, a chi era venuto solo a “ vedere”.

Salvarsi la vita è necessario. L’effetto è sconvolgente.

I tre piani della narrazione di Amleto, una tragedia goliardica in video, la vita di Filippo Pippo Bosè e i nastri registrati di beckettiana memoria suggellano il tutto con una ceralacca imperfetta, come imperfetto e incerto è il protagonista. Il mondo è fuori di senno. Lo spettacolo è happening, performance, crisi di panico, abbracci e applausi, false promesse da Baci Perugina, ricchi premi e cotillon. Tutto questo è reale e accade sulla scena. Come le stragi

fasciste, la caduta del muro di Berlino, Bruno Vespa e Brunetta, Gianni Morandi e Rita Pavone.

E anche la possibilità di una vita vissuta in solitudine con la mamma anziana come quella di Pippo /Amleto con Gertude ormai vecchia, ci sembra più reale del previsto. Il turbamento è dietro l'angolo. A poco a poco ci pare di riconoscere la storia di tutti noi e come per gli amanti di Rilke ("si nascondono l'un l'altro la loro sorte") Pippo ci s-vela il nostro destino di pubblico, inconsapevole pubblico di essere un pubblico, divertito ma turbato, felice ma triste e pare quasi insegnare il teatro terapeutico citando con il suo corpo il finale delle Elegie Duinesi di Rilke: E noi che pensiamo la felicità / come un'ascesa, ne avremmo l'emozione / quasi sconcertante / di quando cosa è felice, cade.

Parafrasando Pirandello "perché trovarsi davanti a un pazzo sapete che significa? Trovarsi davanti a uno che vi scrolla dalle fondamenta tutto quanto avete costruito in voi, attorno a voi, la logica". (Enrico IV).

BIBLIOGRAFIA

A. Mannucci, L.Collacchioni, *Diversabili e teatro, Corpo e emozioni in Scena*, Ecig, Genova, 2009

V. Garavaglia, *Teatro Educazione Società,* Utet, Novara, 2009

A. Pontremoli, *Teoria e Tecniche del Teatro Educativo e Sociale*, Utet, Torino, 2005

C. Bernardi, *Il Teatro sociale*, Carocci, Roma, 2005

V. Minoia ed E. Pozzi, *Di alcuni teatri della diversità*, Anc, Cartoceto (PS), 1999

L. Gedda, *l teatro del disagio e del riscatto*, Trauben, Torino, 2007

C. Bernardi, B. Caminetti e S. Dalla Palma, *I fuoriscena, esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano, 2000

A. Mancini, *A scene chiuse. Esperienze e immagini del teatro in carcere*, Titivillus, Corazzano (PI), 2008

R. Perina, *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano, 2008.

A. Rossi Ghiglione, *Fare Teatro sociale, Tecniche e esercizi,* Dino Audino, Roma, 2007

A. Fichera, *Educazione e Teatro,* Del Cerro, Pisa, 2003

D. Vineis, *Spartito Perso*, Franco Angeli, Milano, 2006

E. Morin, *I sette saperi necessari all'educazione del futuro,* Raffaello Cortina, Milano, 2001

F. Cassanelli, A. Garzella, *L'Aattore Sociale,* Pacini Fazzi, Lucca, 2002

L. Perissinotto, *Animazione Teatrale,* Carocci, Roma, 2006

L. Perissinotto, *In Ludo*, Armando, Roma, 1997

M. Savoia, *Tutti In Scena*, Salani, Milano, 2007

R. Giovannetti, R. Coccia, *Manuale di Animazione Psicopedagogica*, Franco Angeli, Milano, 2006

R. Rostagno, *Teatro di animazione,* in *Enciclopedia del teatro del '900,* a cura di A. Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980

S. Manes, *83 Giochi Psicologici per la conduzione dei Gruppi*, Franco Angeli, 2002

L. Perissinotto, *Tre dialoghi sull'animazione*, Roma, Bulzoni, 1999

W. Benjamin, *Programma per un teatro proletario di bambini*, in G. Agamben, *Ombre corte*, Einaudi, Torino, 1993

R. Tessari, *Teatro e antropologia*, Carocci, Roma, 2005.

J. Grotowski, *Per un teatro povero*, Bulzoni, Roma, 1970.

M. Baliani, *Pinocchio nero: diario di un viaggio teatrale*, Rizzoli, Milano, 2005.

SITOGRAFIA

http://www. Isole Comprese Teatro. it/
http://blog. libero. it/Isole Comprese/
http://www. scuolateatrosociale. it/
http://www. federazioneteatrosociale. it/
http://www. teatrosocialedicomunita. unito. it/
http://www. teatrocivile. it/
http://www. consequenze. org/
http:// www. agenda-eventi. comune. genova. it/didattica
http://www. seipuntozero. it/
http://www. volterrateatro. it/
http://www. stazionediconfine. it/
http://www. pippodelbono. it/public/ASP/
http://www. officinartis. org/
http://www. no-limits-festival. de/
http://www. odinteatret. dk/
http://www. saltinaria. it/
http://www. aidonline. it/notizie-ed-eventi/eventi/144. html
http://www. wefree. it/fughe_da_fermi
http://www. sevencults. it/
http://www. operaincerta. it/archivio/003/articoli