



UNIVERSITÀ POLITECNICA DELLE MARCHE
FACOLTÀ DI MEDICINA E CHIRURGIA

Corso di Laurea in Educazione Professionale

**L'ASPETTO RIABILITATIVO
DELL'ATTIVITA' TEATRALE NEI
DISTURBI MENTALI**

**Il ruolo dell'Educatore Professionale
nel Teatro Sociale**

Relatore: Chiar.ma
Prof.ssa **Silvia Crispiani**

Tesi di Laurea di:
Noemi Rubagotti

A.A. 2018/2019

INDICE

INTRODUZIONE	1
1. LA STORIA DEL TEATRO	2
1.1 L'Origine del Teatro	2
1.2 Dal Medioevo all'Età Contemporanea	3
1.3 Le radici del Teatro Sociale	4
1.4 Follia e Teatro	9
2. LE RAGIONI PER ABBRACCIARE IL TEATRO IN CONTESTI DI DISAGIO E/O MALATTIA	15
2.1 La Teatralità Umana	15
2.2 La Doppia Consapevolezza	17
2.3 Il Daimon	18
2.4 La Valenza Educativa	19
2.5 Educazione e Teatro	21
2.6 Lo Spazio Transizionale e lo Spazio Trasformativo	22
2.7 Il Gioco	25
2.8 Il Corpo e il Corpo – Gruppo	27
2.9 Il <i>training</i> psicofisico teatrale	28
2.10 Tendenza al rappresentato	35

3. TEATRO COME SPAZIO D'INCONTRO	37
3.1 Quando fare teatro: il <i>Teatro della crudeltà</i>	37
3.2 Il Teatro Sociale	39
3.2.1 Il Teatro Patologico	46
3.2.2 L' Accademia della Follia	49
3.3 Contesti in cui il Teatro può essere uno strumento riabilitativo	51
3.3.1 Minori	51
3.3.2 Disabilità Psico Fisica Sensoriale	54
3.3.3 Anziani con Malattia di Alzheimer	56
3.3.4 Carceri	56
3.4 L'Educatore Professionale	58
4. ESISTE UN TEATRO 'SPECIALE'?	61
4.1 Risultati del questionario	62
CONCLUSIONE	71
APPENDICE	72
BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	77
RINGRAZIAMENTI	80

INTRODUZIONE

La seguente tesi nasce dall'intenzione di voler dimostrare come l'arte teatrale possa favorire il processo di Empowerment nella persona presa in carico dai servizi territoriali.

Il termine *Empowerment* significa letteralmente "aumento del potere". Il potere a cui ci si riferisce in ambito educativo è un potere strettamente personale, individuale ed intimo, perciò esso è un processo attraverso il quale la persona (ri)conquista la consapevolezza di sé, delle proprie potenzialità e del proprio agire.

La trattazione attraverserà le principali tappe storiche, dalla nascita del Teatro alla sua attuazione nei contesti educativi in cui l'Educatore Professionale svolge il suo lavoro. Successivamente, essa sarà maggiormente incentrata sul legame che il Teatro intrattiene con la follia, andando a sottolineare le peculiarità per le quali il Teatro possa essere considerato uno strumento riabilitativo.

Saranno presentate due realtà in cui il Teatro Sociale ha trovato la sua applicazione: il Teatro Patologico fondato a Roma dall'attore e regista Dario D'Ambrosi e l'Accademia della Follia fondata dall'attore e regista Claudio Misculin, nata tra le mura del manicomio di Trieste.

Una domanda durante lo svolgimento si è sempre ripresentata: esiste un Teatro "speciale"? O meglio, vi sono accortezze da prendere quando si svolge un laboratorio teatrale con persone affette da disagio mentale?

Il "*fil rouge*" dell'elaborato sarà anche la ricerca di una risposta a questo quesito. A tale proposito, è stato necessario sviluppare un questionario rivolto ad attori amatoriali, attori professionisti, registi e a tutti coloro che avessero conosciuto il mondo del teatro anche solo attraverso un laboratorio teatrale, con l'obiettivo di avere un riscontro in merito al beneficio sulla salute psicofisica della recitazione, individuarne i valori fondanti, misurare l'importanza di un laboratorio teatrale nelle scuole e sondare l'opinione pubblica in merito alla "diversità" di un laboratorio teatrale se a prenderne parte sono persone con disagio mentale.

1. LA STORIA DEL TEATRO

1.1 L'origine del Teatro

Fin dagli albori della civiltà l'essere umano avverte il bisogno di rappresentare. La forma più antica di Teatro si pensa tragga origine dalla rappresentazione sacra, nonostante ci sia un acceso dibattito in merito: l'origine potrebbe derivare da forme primitive popolari e, se vogliamo, laiche. In entrambi i casi, che il contorno fosse religioso o meno, la recitazione passava esclusivamente per l'oralità. Eventi importanti per l'individuo o per la società erano accompagnati da vere e proprie dinamiche recitative (canti, filastrocche, racconti di miti, fiabe e novelle) per lo più orali, tramandate di generazione in generazione, che coinvolgevano l'intera comunità, sviluppando di conseguenza relazioni intime, autentiche e dirette al suo interno. ¹

Possiamo dedurre che, fin dalle sue origini, il Teatro nasca da relazioni autentiche: fare teatro e promuovere il suo svolgimento permette di attivare importanti relazioni.

Le prime tracce scritte di riti religiosi risalgono all'Antica Grecia (480 a.C – 146 a.C). Lo spettacolo non ha però solo una funzione sacra, ma anche collettiva ed educativa: è richiesta la partecipazione di tutta la comunità poiché la rappresentazione è ritenuta un'integrazione essenziale all'educazione dei cittadini. A teatro si mettono in scena le contraddizioni politiche che lacerano la polis e le coscienze dei cittadini, rivelando un substrato violento nella società greca.

Aristotele parla di effetto catartico del Teatro in quanto la Tragedia è in grado di rievocare e far rivivere inconsciamente violenti impulsi presenti nella zona più intima e profonda di sé, in questo modo l'uomo si sfoga senza compiere concretamente l'atto.

Con la civiltà latina il Teatro perde il suo carattere sacro e collettivo, la funzione principale del Teatro Romano è l'intrattenimento del pubblico. Esso è infatti incluso nei giochi ai quali partecipano un gran numero di persone: queste manifestazioni servono per

¹ Il pedagogista Piero Crispiani la chiama *Teatroralità Primitiva* nel suo libro *'Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale dalla scuola materna alle scuole superiori.'*, p. 32

distrarre i cittadini dalle attività politiche e permettono al popolo di esprimere approvazione nei confronti dell'imperatore.

A Roma nasce la *Satira*, la quale è espressione personale dei pensieri dello scrittore circa tematiche politiche, filosofiche, culturali e contemporanee. Oltre a questa, vi sono altri tipi di rappresentazioni che caratterizzano l'epoca romana: i Fescennini, in cui gli attori danzano indossando una maschera; le Atellane, improvvisazioni di breve durata dal contenuto farsesco; il Mimo, azione drammatica di breve durata, gli attori non indossano una maschera ma i personaggi sono facilmente riconoscibili poiché sono fissi, distinguibili dal loro tipico abbigliamento.

1.2 Dal Medioevo all'Età Contemporanea

In questo lasso di tempo (dal V al XVI secolo), il Teatro comincia a dialogare con la società divenendo uno strumento critico della vita politica, sociale, culturale e religiosa. Si sviluppano vari generi di rappresentazione: la Festa dei folli, la Commedia d'arte, il Dramma sacro, il Melodramma e le Farse dialettali.

Con il Teatro Moderno e Contemporaneo si assiste ad un radicale mutamento: la società cambia soprattutto nel modo di concepire sé stessa. L'individuo è incentrato su di sé e sulla ricerca della propria identità. Il Teatro ha come obiettivi l'esplorazione del mondo interno e la comprensione critica delle dinamiche della comunità.

Appaiono emblematiche le opere di Pirandello '*Sei personaggi in cerca di autore*' (1921) e '*Uno, nessuno e centomila*' (1926) che mettono in scena il dramma dell'incomunicabilità e della necessità di indossare una maschera per "esistere".

1.3 Le radici del Teatro Sociale

La storia italiana del Teatro Sociale ha inizio nel 1947 con la fondazione de 'Il Piccolo Teatro' di Milano ad opera di G. Strehler e M. Apollonio.

Il momento storico è simbolico: la seconda mondiale è giunta al termine ed è necessaria una rinascita, in primis culturale e morale.

Dal manifesto de 'Il Piccolo Teatro' appaiono due concezioni contrapposte di Teatro pubblico: secondo la prima, il Teatro è un luogo di rischiaramento delle menti, con il potere di acculturare ed elevare le classi popolari; mentre la seconda visione propone un opposto processo generativo del Teatro: il movimento non genera dal regista o dal direttore artistico, ma dal pubblico, il quale non è un aggregato casuale di spettatori che sono "capitati" una sera a teatro, ma è inteso come coro, gruppo protagonista attivo e testimone della vita sociale, culturale e politica.

Il Piccolo Teatro e, di conseguenza, Apollonio abbracciarono principalmente il primo pensiero.

Interessante ed illuminante è l'idea che Strehler ha di Teatro: la concepisce come una forma d'arte che debba essere accessibile a tutti.

"Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana o un astratto omaggio alla cultura. Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva. [...] E nemmeno pensiamo al teatro come a un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi. [...] Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o respingere. Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere della loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale. Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento." ² (Strehler, 1974)

² Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 38

Sebbene Strehler criticò Apollonio ritenendo la sua concezione di coro “pubblicitaria e moralistica”³ (Mendolesi, 1986), possiamo individuare nelle due idee un punto in comune: “il teatro sta al centro della vita sociale”⁴ (Bernardi, 2004).

Apollonio era intenzionato a limitare la passività della persona trasformandola, attraverso l’impegno di questa, in responsabilità.

Sempre nel 1947 nasce, ad opera di De Martines, il Teatro d’avanguardia. Quest’ultimo, attraverso esperienze e proposte teatrali, desiderava rivoluzionare e rinnovare il Teatro.

Nonostante i buoni propositi però, nel 1970, molti esponenti della corrente furono costretti a fare i conti con sé stessi e con il proprio lavoro.

Con l’intenzione di sovvertire il Teatro si erano spinti oltre i limiti, oltre il Teatro stesso, tanto da produrre qualcosa che non aveva niente a che fare con esso.

Il periodo storico, inoltre, non giocò a loro favore: “Il ’68 fu il ritorno alla festa di Rousseau che criticava la finzione e la menzogna del teatro a favore di un popolo raccolto intorno ad un albero, a danzare, a cantare, a esprimere la sua gioia nella vita.”⁵ (Bernardi, 2004) Il regista era concepito come autorità, emblema dell’alienazione teatrale. Ragion per cui si apporgerà un cambiamento nel lessico: non si parlerà più di ‘registi’ e ‘attori’, ma di ‘operatori teatrali’.

Dall’utopia del Teatro d’avanguardia nascono:

- L’Animazione Teatrale: il cui scopo principale è quello di trasformare l’istruzione in formazione attiva e dinamica facendo leva sul processo creativo del bambino e sulla sua immaginazione.

I contenuti didattici vengono teatralizzati per consentire agli alunni, soprattutto

³ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 79

⁴ *Ivi*, p. 39

⁵ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 42

frequentanti la scuola primaria, un apprendimento più piacevole ed efficace: essa è considerata, per questo motivo, un metodo pedagogico.

- Lo Psicodramma: “Scienza che esplora la verità attraverso metodi drammatici”⁶, così lo definiva Jacob L. Moreno, suo ideatore.

Quest'ultimo comprende il profondo valore socio-psicologico dell'esperienza teatrale e la grande rilevanza terapeutica, culturale e sociale del gruppo.

Esso nasce non tanto nelle cliniche, ma nell'ambiente di vita di bambini, profughi e prostitute con l'intento di attivare un processo di espressione di sé stessi, con lo scopo di prendere coscienza del proprio essere.

A tal fine, non era possibile creare un prodotto spettacolare basato sull'imitazione; ogni elemento doveva rendere possibile la profondità dell'esperienza.

Lo Psicodramma si contestualizza nel momento in cui il suo creatore apre a New York un centro terapeutico, un centro di formazione ed un centro di produzione editoriale dove ha l'occasione di mettere in pratica le tecniche maturate.

In particolare, dopo l'iniziale fase di riscaldamento, emerge il vissuto di ogni paziente alla volta: questo viene rievocato una seconda volta, il paziente però non è da solo poiché viene supportato dai membri del gruppo che assumono una posizione non giudicante.

Il percorso si conclude con la catarsi delle emozioni.

- La Drammaterapia: concepisce il Teatro terapeutico in sé, a prescindere dal metodo che viene applicato.

Nell'espletamento di essa possiamo individuare delle fasi tipiche: il

⁶ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 47

riscaldamento (*warm up*) ha come obiettivo la presa di coscienza del proprio corpo e dello spazio che lo circonda, in questo stadio avviene la creazione della gruppaltà; la messa a fuoco (*focusing*) consente di individuare i temi di maggiore interesse da parte del gruppo, che si andranno a sviluppare in seguito; con l'attività centrale (*main activity*) si mette in atto la drammatizzazione vera e propria; le ultime due fasi (*closure and de-roling* ed il *completamento*) hanno la funzione di ricondurre alla realtà preparando l'uscita dallo spazio scenico.

La principale differenza tra Psicodramma e Drammaterapia sta nel fatto che la prima tende a rappresentare le parti malate dell'individuo, mentre la seconda preferisce concentrarsi sulle parti sane della persona concependo la terapia non come guarigione, quanto come processo di emancipazione ed autonomia.

Dal momento in cui possiamo definire la 'riabilitazione' come un processo sanitario e sociosanitario volto a raggiungere il massimo grado di autonomia possibile e a reinserire il soggetto nel contesto di appartenenza impiegando nel migliore dei modi le proprie capacità residue; personalmente, sento di condividere e sostenere le finalità della Drammaterapia: solo partendo dalla parte sana della persona e dalle sue risorse si può considerare il Teatro come uno strumento riabilitativo, soprattutto in salute mentale.

- Il Teatro dell'oppresso: nato in America Latina con lo scopo di cambiare la coscienza dei lavoratori sfruttati, i quali pensavano di essere succubi di un destino inevitabile.

Principale esponente fu Boal, il quale rifiutando il Teatro borghese ed aristotelico sostiene che "chiunque può iniziare a fare teatro se ne avverte la

necessità”⁷, non occorre avere chissà quale abilità, ma è possibile a tutti.

Possiamo individuare tre passaggi creativi: nella prima fase ci si spoglia della maschera sociale e dagli stili fisici indotti dall’ambiente grazie alla (ri)scoperta della corporeità, successivamente si ha la presa di coscienza di tutti quei divieti e comportamenti indotti dalla società, in ultimo si elaborano possibilità concrete di liberazione e di contrasto alle oppressioni sociali.

Il Teatro dell’oppresso europeo è differente da quello americano in quanto si focalizza maggiormente sulle forme di oppressione dell’individuo, e non sulla comunità d’appartenenza.

- Il Teatro di base: nasce con l’istituzione delle regioni italiane. Questo perché nei programmi regionali vi erano presenti anche le iniziative culturali, in cui il Teatro assumeva particolare rilevanza.

Cominciarono, inoltre, a sorgere nelle città gruppi di giovani che fecero del Teatro uno strumento di denuncia contro le oppressioni sociali, l’alienazione e le condizioni di marginalità.

Nelle campagne invece emergeva la necessità, sempre attraverso la teatralizzazione, di recuperare le tradizioni popolari, i canti e le feste di un tempo.

Dopo questo breve ed intenso “viaggio” nella storia del Teatro possiamo osservare come in tutte le situazioni analizzate, la società o gli aspetti sociali siano sempre presenti, a delineare una forte interdipendenza tra società e Teatro.

Inoltre, possiamo dedurre la “potenza” del Teatro come strumento capace di apportare un cambiamento nella società e nei suoi membri.

⁷ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 51

1.4 Follia e Teatro

Nel parlare quotidiano si compie l'errore di considerare i termini "follia" e "pazzia" come sinonimi, sebbene abbiano significati contrastanti.

Si riscontra il reale significato di "follia" nel pensiero delle comunità primitive: il folle non era considerato malato, ma era un soggetto con poteri soprannaturali capace di prevedere ad esempio il futuro. Magia a parte, anche le concezioni antipsichiatriche ritenevano che la follia non avesse niente a che fare con la patologia. Basaglia, nel suo libro '*Conferenze Brasiliane*', ne parla in questo modo: "E' una condizione umana. In noi la follia esiste ed è presente come lo è la ragione. Il problema è che la società, per dirsi civile, dovrebbe accettare tanto la ragione quanto la follia. Invece questa società accetta la follia come parte della ragione, e quindi la fa diventare ragione attraverso una scienza che si incarica di eliminarla." ⁸

"La follia", sosteneva l'attore e regista Claudio Misculin, "è quella dose di rischio che tu metti nella vita, quel salto nel vuoto che in quel momento non sai dove ti porta e che fai perché hai un desiderio di ricerca." ⁹

La parola "pazzia" deriva dal greco 'pathos' (sofferenza) e dal latino 'pathos' (paziente, malato).

Appare evidente la differenza: la pazzia suggerisce una deprivazione in quanto la persona manca di salute, mentre la follia esorta "un di più", lontano dalla "normalità" e dalla razionalità tipiche delle masse.

Il Teatro si alimenta di questa Follia: sorgente di creatività, genialità e arte.

La Follia è protagonista di un saggio di Micheal Foucault che scosse le coscienze di quel tempo: '*Histoire de la folie*' (1961). Il filosofo francese in questa sua opera denuncia il fatto che nel corso dei secoli la follia fosse stata minimizzata, in nome della Ragione, a

⁸ Basaglia F., *Conferenze Brasiliane*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999, p. 18-19

⁹ Intervista a Claudio Misculin per "Una triestina a Roma" di Martina Seleni, 12 maggio 2015, https://www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PavtiF4UxP4&fbclid=IwAR35HUASgCSa4JX29MhLzmQT4us6rgS8O8xL_JvcM5sgXTu7eWe4SjNn3t8

modalità deviante da internare e ridurre al silenzio. Il manicomio rappresenta quindi lo strumento principe utilizzato dalla società per eliminare coloro che, pur possedendo capacità, potenzialità, creatività ed originalità, non sono facilmente soggiogabili al pensiero dominante, alla norma.

Nello stesso anno, il sociologo canadese Goffman pubblica *'Asylums'* (1961): una riflessione circa le istituzioni totali, l'Ospedale Psichiatrico rientra tra queste.

Il dibattito culturale si accende anche in Italia nel '68 grazie alla traduzione del saggio di Goffman ad opera di Franca Basaglia, moglie di Franco Basaglia e psichiatra anch'essa a Trieste.

La malattia mentale era considerata una condizione pericolosa, il malato veniva internato con lo scopo di proteggere, non sé stesso, ma i 'normali' dai pericoli del suo comportamento deviante. Il manicomio non era un contesto di cura, ma un luogo di contenimento fisico e di espropriazione d'identità attraverso metodi di contenzione disumani, pesanti ed invasivi.

Franco Basaglia volle opporre l'idea di una "nuova psichiatria" basata sulla visione del malato innanzitutto come soggetto bisognoso di cure, assistenza e dignità; la persona doveva riappropriarsi della propria dimensione umana attraverso il reinserimento nell'originario tessuto sociale. La Legge 180 che porta il suo nome, infatti, dispose la chiusura di tutti gli Ospedali Psichiatrici sul territorio nazionale, istituì i Servizi Psichiatrici di Diagnosi e Cura (SPDC) all'interno degli ospedali per il trattamento degli episodi acuti, regolamentò il Trattamento Sanitario Obbligatorio (TSO) ed istituì i Centri di Igiene Mentale (CIM), servizi territoriali con il compito di prendere in carico la persona con malattia mentale.

Su questa scia prese vita l'azione teatrale di Giuliano Scabia - drammaturgo, poeta e scrittore - dal gennaio al marzo del 1973 presso il 'Reparto P' dell'Istituto Psichiatrico San Giovanni a Trieste, diretto da Franco Basaglia. Scabia e i suoi collaboratori non sapevano bene come organizzare il laboratorio poiché non avevano avuto in precedenza esperienze simili. Decisero di iniziare con la conoscenza, per niente scontata per la visione del

tempo: entrambi i gruppi, collaboratori e degenti, si scoprirono a vicenda e nacque la volontà di costruire “qualcosa di grande”. Così prese forma Marco Cavallo, un gigantesco cavallo di cartapesta azzurro dalla pancia cava, al cui interno sarebbero stati inseriti oggetti, lettere e desideri. Il suo nome non è stato scelto a caso, Marco era un cavallo oramai vecchio e stanco che per anni aveva trasportato la biancheria da un padiglione all’altro dell’Ospedale Psichiatrico, a cui tutti i degenti erano affezionati tanto da impedire il suo macello consentendogli di finire i suoi giorni da pensionato in una fattoria in Friuli-Venezia Giulia.

Inizialmente non tutti i pazienti furono entusiasti di questo progetto, altri non lo furono nemmeno ad opera completa poiché questa esperienza significava doversi metterci in gioco, superare le paure, le diversità e le difficoltà, avere il coraggio di riappropriarsi di sé stessi ed affacciarsi al mondo; dopo anni di internamento, ottundimento e torpore tutto questo si dimostrava un’impresa titanica. Non a caso, l’uscita di Marco Cavallo il 26 febbraio 1973 con la pancia piena di lettere, oggetti e desideri venne considerata un “volo”.



Fotografia 1 – Franco Basaglia abbatte il muro che impediva il passaggio a Marco Cavallo.

Fotografia presente nell'articolo pubblicato su Il Piccolo 'Dopo Basaglia. Quel che resta di Marco Cavallo', 1 agosto 2018, <http://quantescene.ilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2018/08/01/dopo-basaglia-quel-che-resta-di-marco-cavallo/>

Volo che non fu semplice nemmeno nel concreto: Marco Cavallo, una volta finito e pronto per essere trasportato fuori, non passava dalle mura poiché troppo grande.

Franco Basaglia compì un atto altamente simbolico: con una panchina di ghisa distrusse il muro che impediva la libertà dell'enorme cavallo azzurro e di tutti coloro che desideravano sfilare nelle vie di Trieste.

Malati, medici, infermieri e cittadini triestini si incontrarono e furono protagonisti dell'avvio di una rivoluzione culturale.

Ben più significativo però fu il percorso che ha portato alla costruzione del cavallo: i degenti riscoprirono emozioni e sensazioni che pensavano di non poter provare più. Il laboratorio si dimostrò un'occasione di riscatto, per tornare a comunicare mettendo al centro sé stessi e la propria dimensione corporea martoriata da decenni di contenzione fisica e malattia; attraverso balli, canti e scenette i soggetti si riappropriarono dell'identità, dei propri corpi e dei propri nomi. Non erano più considerati come oggetti, ma come persone: ognuna con le proprie potenzialità e con i propri desideri. Accadde che s'incominciò a parlare non più del matto, bensì di Claudio, che fa l'attore, o di Michele, che fa il giardiniere. Le persone recuperarono la propria voce, il proprio linguaggio, il proprio sguardo e la propria presenza.

Il grande cavallo azzurro "è l'evidenza della 'possibilità' riaffermata contro il destino segnato e ineluttabile della malattia mentale, come di ogni altra condizione umana di oppressione, di fragilità, di limitazione di libertà." ¹⁰ (Peppe dell'Acqua)

Marco Cavallo diventerà il simbolo della liberazione, concretizzata poi con la Legge 180, almeno sulla carta.

Il volo di Marco Cavallo non è mai giunto al termine da quel lontano febbraio del '73, continua a correre senza sosta in tutto il mondo per garantire i diritti delle persone con

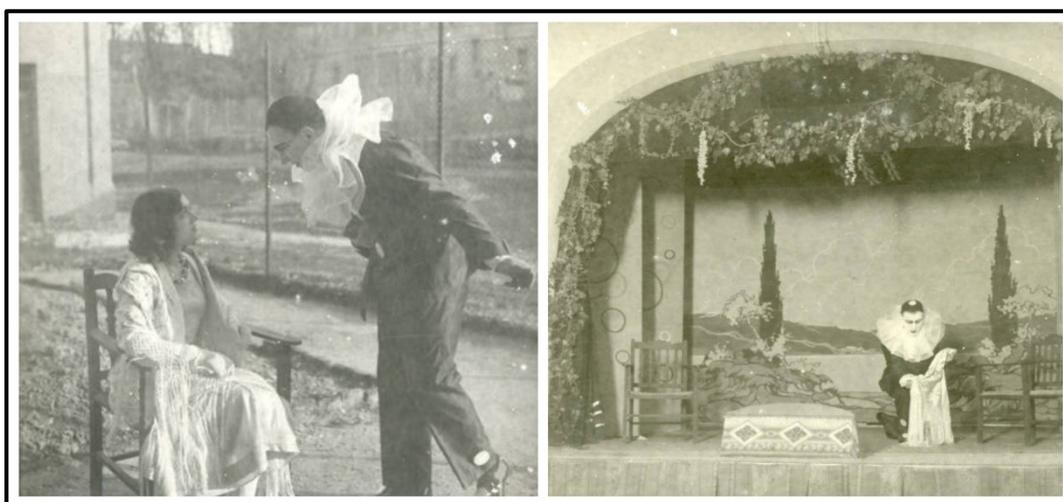
¹⁰ La battaglia del cavallo che liberò i malati di mente, 4 giugno 2013, https://www.corriere.it/cultura/11_agosto_30/magris-manicomio-trieste-dell-acqua_fb9c5c0c-d2e5-11e0-874f-4dd2e67056a6.shtml

malattia mentale e per raccontare a chi ancora non era nato cosa è accaduto: c'è ancora bisogno di lui.

Sebbene non abbiano avuto la medesima visibilità, vi sono state altre esperienze in cui il Teatro è stato adottato come strumento per restituire dignità agli internati in manicomio.

A Bologna ad esempio, nel 1929 venne messa in scena per la prima volta una rappresentazione teatrale aperta al pubblico. I ricoverati erano protagonisti, autori e allestitori dello spettacolo. Lo psicologo Giulio Cesare Ferrari, direttore del manicomio provinciale di Bologna, intendeva utilizzare il Teatro a scopo terapeutico e educativo, consentendo ai ricoverati di riavvicinarsi al mondo esterno e "reale". La rappresentazione teatrale si intitolava *'Ritorno alla gioia'*. Il ruolo di protagonista venne affidato a un ex cantante lirica bolognese, la quale veniva tenuta lontana da sua figlia, anch'essa ricoverata, poiché, a causa della malattia, provava una forte avversione nei suoi confronti. Nella finzione del Teatro le due donne si riavvicinarono. Lo spettacolo riscosse molto successo, tanto che il giorno dopo su *'Il resto del Carlino'* comparì un articolo intitolato "Una recita all'Ospedale Roncati".

Le rappresentazioni teatrali al Roncati continuarono ogni domenica, il numero di invitati dall'esterno aumentò nel corso del tempo.



Fotografia 2 – Attori in scena al Roncati

Fotografie presenti nell'articolo Teatro in manicomio di Francesca Salvatore, 19 ottobre 2018, <https://www.aspi.unimib.it/collections/collection/detail/37/>

In questi due casi, l'arte teatrale si presentava, anche all'esterno delle mura manicomiali, come uno strumento di intervento possibile ed efficace.

“E' per questo che siamo chiamati, oggi più che mai, a mettere in campo ogni strumento, ogni risorsa affinché le persone che vivono [...] l'esperienza del disturbo mentale siano messe in condizione di giocare tutte le loro possibilità, infinite o risicate che siano e che la lotta senza quartiere contro le istituzioni totali che ogni giorno rinascono, visibili e invisibili, non si fermi. Il teatro, i teatri hanno senso quando sono capaci di buttare giù il muro dell'impossibilità, che è il primo a dividere e dividerci.”¹¹

(Peppe dell'Acqua, 2018)

¹¹ Quando la follia e il teatro divennero una cosa seria di Peppe dell'Acqua, Doppio Zero, 29 settembre 2018, <https://www.doppiozero.com/materiali/quando-la-follia-e-il-teatro-divennero-una-cosa-seria>

2. LE RAGIONI PER ABBRACCIARE IL TEATRO IN CONTESTI DI DISAGIO E/O MALATTIA

2.1 La Teatralità Umana

All'inizio del primo capitolo (**1.1 L'origine del Teatro**) si accenna al bisogno intrinseco che ogni essere umano ha di rappresentare, questa necessità è frutto della *Teatralità Umana*¹²: attitudine innata volta a rappresentare la propria vita interiore, ad esprimere i propri bisogni, esperienze e pulsioni cosce ed inconse.

La psicoanalisi sostiene che in ogni individuo vi sia uno "schema teatrale di base", il quale si esprime nelle psicopatologie ma anche nei sogni, nei giochi e nelle libere associazioni.

La tendenza a rappresentare sé stessi caratterizza maggiormente i soggetti con disagio o malattia mentale, basti pensare a tutti quegli atti estremi compiuti da persone con nevrosi o psicosi come i suicidi, le fughe e le "sceneggiate": frequentemente sono agiti in presenza di qualcuno o mirati a far comprendere all'Altro il loro disagio, seppure inconsciamente. La stessa malattia mentale, nella quale coabitano realtà e finzione, ha in sé elementi recitativi: "coloro che consideriamo in preda alla follia, insieme recitano, anche se poi rimangono prigionieri della loro finzione: la quale quindi per essi si fa realtà"¹³. (C. Musatti, 1985)

La *Teatralità Umana* varia in base all'età. Ogni conduttore di laboratorio deve esserne a conoscenza per poter scegliere la forma di teatro più adeguata allo scopo di consentire la massima espressione del soggetto e delle sue potenzialità. Le tre macrocategorie sono state spiegate in modo esaustivo dal pedagogista Crispiani nel suo libro '*Fare teatro a scuola*'.

¹² Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale dalla scuola materna alle scuole superiori*, Armando Editore, Roma 1991, p. 24

¹³ *Ivi*, p. 25

Nella prima e seconda infanzia, da zero a sei anni, il bambino comincia a percepire sé stesso come altro rispetto al *caregiver*, apprende per imitazione, utilizza e comprende il linguaggio verbale e non verbale. Inoltre, matura la funzione simbolica che lo porterà ad elaborare immagini mentali operando non una mera simulazione, ma una proiezione affettiva. In questa fase occorre improntare il teatro come un gioco, tenendo bene in mente che l'infante è egocentrico, non è capace perciò di coordinarsi con gli altri membri del gruppo. La forma di recitazione ideale è il Teatro d'Animazione in cui prevale la forma ludica e la recitazione singolare.

Con la terza infanzia, la quale va dai sei ai dieci anni, il bambino si mostra particolarmente partecipe e recita per inutilità, ovvero per il piacere di recitare senza alcun scopo preciso. Adatto sarà il Gioco Drammatico poiché la recitazione è maggiormente strutturata: viene data un'azione, da qui il termine 'drammatico', con un inizio, uno svolgimento ed una fine.

In adolescenza, periodo complesso, delicato e tempestoso per i ragazzi, a causa della transizione dalla fanciullezza all'età adulta, l'attività teatrale viene generalmente rifiutata poiché non si vuole vedere drammatizzata la propria vita interiore. Nonostante ciò, è proprio durante lo stadio adolescenziale che si perfeziona il pensiero astratto e matura la consapevolezza di comunicare contenuti al pubblico attraverso la rappresentazione. Si comincia a fare attività teatrale vera e propria attraverso le più svariate modalità: la recitazione, il mimo, la danza, la narrazione, i burattini e le marionette e la poesia.

Concludendo, grazie alla *Teatralità Umana* ogni individuo è in grado di recitare, perciò il Teatro può essere uno strumento riabilitativo accessibile a tutti.

2.2 La Doppia Consapevolezza

Per poter comprendere a pieno le potenzialità del Teatro occorre mettere in chiaro che esso non è pura finzione poiché l'attore, interpretando un personaggio, mette in scena sé stesso attraverso una rielaborazione del proprio vissuto. Con un gioco di parole Renato Perina afferma: "Il personaggio infatti è sempre persona." ¹⁴

L'interpretazione passa attraverso il corpo dell'attore: sia a livello fisico, il quale è maggiormente evidente, che a livello psichico; questo lo possiamo osservare quando persone diverse recitano lo stesso ruolo, non vedremo mai due ruoli identici. L'interprete non cessa mai di essere sé stesso, lo stile di recitazione e la propria soggettività consente di creare un personaggio unico ed inimitabile.

Se il Teatro non è finzione e simulazione, allora possiamo parlare di *Teatro della Verità*. In esso è presente una preziosa ambivalenza: la possibilità di elaborare temi vitali, di importante spessore per la vita di chi recita essendo però consapevoli della finzione di tale elaborazione. Sussiste una *Doppia Consapevolezza* che permette di "giocare, per sé e per gli altri, contenuti ed emozioni profonde che spesso sono bandite e inafferrabili nel flusso della vita quotidiana" ¹⁵ in un luogo deputato, il palcoscenico.

È facilmente intuibile come questa opportunità possa essere d'aiuto nelle scuole secondarie di primo e secondo grado, dove spesso si dà molto peso alla didattica frontale e raramente si verificano momenti dedicati all'ascolto dei ragazzi in merito alle più svariate problematiche che l'adolescenza porta con sé. Chiaramente con le dovute eccezioni poiché bisogna riconoscere che docenti sensibili a queste tematiche vi sono.

In contesti di disagio, le azioni teatrali sarebbero di sostegno al percorso terapeutico riabilitativo individualizzato poiché ci si può permettere di giocare, di sbagliare e mettersi in gioco senza rischiare di farsi del male, senza uscirne traumatizzati o scoraggiati. Ad esempio, potrebbero essere utili dei *roleplay* sulle abilità sociali, area

¹⁴ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p.22

¹⁵ Cappa F., *Formazione come teatro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 11

molto spesso inficiata a causa della patologia. Si suppone che andare in Posta a pagare una bolletta generi ansia nell'utente, ma se precedentemente si è simulato più e più volte in un ambiente protetto, si è fatto finta con l'educatore professionale che ha interpretato l'impiegato, ha avuto modo di "risolvere" i suoi dubbi; nel momento in cui il soggetto si recherà realmente all'Ufficio Postale avrà meno preoccupazioni e sarà maggiore la probabilità che riesca a svolgere serenamente quella mansione, rendendolo maggiormente autonomo e fiducioso nelle proprie capacità.

2.3 Il Daimon

Il Teatro è uno strumento che è bene sfruttare poiché consente di tirare fuori e liberare il *Daimon* che è in ciascun individuo, sia che abbia fatto esperienza di disagio o meno.

Il *Daimon* si identifica con la parte interiore e profonda dell'uomo, quella porzione indicibile e crudele che rappresenta il vero Io e la voce della coscienza. Esso ha sede nel corpo: contenitore della mente e della soggettività.

La sua origine la si riscontra nella filosofia greca: Socrate si sentiva tormentato da una voce interiore che puntualmente lo dissuadeva dal compiere un'azione. Non era il solo ad averla, era convinto che tutti gli esseri umani la possedessero.

Nel *Teatro Povero* di Grotowski l'attore si spoglia del superfluo, si mette a nudo in un atto di totale sincerità facendo fluire i suoi stati più intimi. Illuminanti sono le parole del regista polacco: l'obiettivo del Teatro era quello di "abbattere le nostre frontiere, trascendere i nostri limiti, riempire il nostro vuoto, realizzare noi stessi. Non è questo il punto d'arrivo ma è piuttosto un processo mediante il quale quello che è tenebre in noi diventa luce. Nella lotta con la nostra personale verità, nello sforzo per liberarci dalla 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 sé stesso ed il pubblico violando le immagini, i sentimenti e i giudizi stereotipati e comunemente accettati. [...]

Questa dissacrazione dei tabù, questa trasgressione causa lo shock che lacera la maschera, permettendoci di offrire il nostro essere nudo.”¹⁶ (J. Grotowski, 1970)

È un Teatro che va contro il mimetismo ed il mascheramento, che privilegia la nudità e la trasparenza, il quale è in grado di rispondere ai bisogni degli individui.

Il Teatro è una salvezza ed è pedagogico quando è capace di tirare fuori il *Daimon*, il “male”, senza che vi siano tragiche conseguenze. Per gli adolescenti in particolare, è fondamentale liberarli dalle loro paure ed il Teatro corre in aiuto in una società che non ne è in grado. Si è visto infatti come nelle civiltà occidentali vi sia un’alta incidenza di malessere individuale e sociale. Zygmunt Bauman chiama la società odierna “Società liquida”, caratterizzata da relazioni interpersonali deboli, in cui si è obbligati essere subito efficienti, i migliori, poiché tutto è in rapido mutamento. Il palcoscenico invece offre un ambiente lontano dalla *routine* quotidiana in cui il tempo è dilatato e stabilito dal gruppo.

2.4 La Valenza Educativa

Per comprendere a pieno il valore educativo dell’arte teatrale occorre definire cosa si vuole intendere con “educazione”. Il termine deriva dal latino *educere*: tirare fuori. Cosa? In che modo?

Il compito dell’Educatore Professionale è individuare e “tirare fuori” le potenzialità dell’individuo - o del gruppo di utenti - creando occasioni, possibilità e contesti - in una parola *setting* – in cui la persona possa creare attivamente un insieme di esperienze in un ambiente protetto e rassicurante che possano motivarla aiutando lo sviluppo della personalità e migliorando la qualità della vita.

Se l’educazione si contraddistingue per questa sua finalità, il Teatro non ha scopi; al contrario il Teatro è inutile, è divertimento, lo si fa per il piacere di farlo, in libertà ed è

¹⁶ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 63

proprio grazie alla sua inutilità che sprigiona la sua *Valenza Educativa* ¹⁷. Acquista utilità nel momento in cui lo si pratica.

“La teatralità è una delle mediazioni più efficaci dei processi educativi e formativi” ¹⁸: consente di esprimere ed elaborare le più svariate problematiche esistenziali e sociali.

La “sensazione gratificante” ¹⁹ che scaturisce dall’esperienza teatrale consente di essere maggiormente motivati a svolgere determinate azioni o compiti che permettono di interiorizzare abilità relazionali, attivare l’oralità aiutando lo sviluppo linguistico scoprendo che con la voce si può giocare e comunicare al mondo quello che si è, al di fuori di ogni etichetta che la società impone.

Il Teatro aiuta il controllo e il rispetto delle regole poiché queste non sono imposte, ma è il gruppo stesso a crearle.

Essendo un’attività grupppale in cui ognuno è indispensabile agli altri, le dinamiche relazionali si sviluppano naturalmente.

Ultimo aspetto, ma non per questo da sottovalutare: a Teatro non necessariamente bisogna recitare. Uno spettacolo non può esistere se nessuno ha scritto le battute, il palco non è illuminato, i microfoni non sono funzionanti, non sono presenti gli elementi di scena, gli attori non hanno vestiti da indossare o la platea è vuota. In teatro ci sono tantissime cose da fare ed altrettanti ruoli da ricoprire che hanno la stessa dignità ed utilità, se non maggiore, di chi recita. Il processo di *Empowerment* sarà lo stesso in ogni persona di fronte ad un prodotto condiviso, plasmato con gioia, fatica e lavoro di squadra.

¹⁷ Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale dalla scuola materna alle scuole superiori*, Armando Editore Roma 1991, p. 17

¹⁸ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano 2008, p.124

¹⁹ Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale dalla scuola materna alle scuole superiori*, Armando Editore Roma 1991, p. 18

2.5 Educazione e Teatro

Ad oggi non è così raro sentir parlare di teatralità ed educazione associate tra loro, anzi vi sono in campo sempre più approcci e metodi che hanno riconosciuto il Teatro come strumento educativo e di mediazione.

Primo fra tutti il famoso “Metodo Stanislavskij”: il fondatore, che ha dato il nome al metodo, fu il primo ad analizzare il processo creativo alla base dell’interpretazione di un personaggio, da cui ne è scaturita la tecnica per cui l’attore non deve imitare o fingere un’azione o uno stato emotivo, bensì vivere ciò che il personaggio vive. Alla base dovrà esservi un lavoro su sé stesso attraverso un training psicofisico ed un lavoro sul personaggio, il quale sarà inevitabilmente “contaminato” dal vissuto dell’attore che lo ha interpretato. In altre parole, l’interprete costruisce un personaggio che è altro da sé, ma grazie al lavoro preparatorio e ad una intima riflessione scopre dimensioni di sé che non sapeva di possedere. Questo comporta un arricchimento per l’attore e smentisce l’apparente lacerazione tra Persona e Personaggio, in realtà non sono poi così distanti. “Il teatro è un mezzo per arrivare alla realtà, non per disfarsene”

20

L’intera trattazione prende come riferimento il metodo di Kostantin Stanislavskij.

Per i motivi sopra analizzati, tra Teatro ed Educazione vi è analogia: il primo permette di metaforizzare l’esperienza consentendo la scoperta o la riscoperta di sé stessi, va da sé che la consapevolezza della propria dimensione esistenziale sarà maggiore.

Il linguaggio teatrale svolge perciò una funzione educativa, generando esperienze mosse dal desiderio o dalla necessità, calate in un setting capace di restituire benessere e senso di appartenenza alle persone che contribuiscono a costruirlo.

Educazione e Teatro condividono le stesse finalità: creare un campo di esperienza che possa esorcizzare e decostruire quelle maschere e quei schemi di comportamento

²⁰ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 142

imposti e mostrare, tirare fuori, le risorse più intime, nascoste ed inaspettate. Entrambi vanno a rompere degli equilibri statici per fare spazio a nuovi campi simbolici dinamici lontani dalla norma.

2.6 Lo Spazio Transizionale e lo Spazio Trasformativo

Nello sviluppo di ogni bambino tra i tre e i dodici mesi di vita entra in gioco l'oggetto transizionale. Questo fu teorizzato dal pediatra e psicoanalista Donald Winnicott nel 1951. Egli sostiene che, nel momento in cui il fanciullo realizza di non essere un tutt'uno con la madre, ricorra ad oggetti morbidi, accoglienti che abbiano l'odore inconfondibile della mamma per poter sostenere l'angoscia causata dalla improvvisa e dolorosa separazione.

L'oggetto transizionale - pur essendo un oggetto materiale come un orsacchiotto, una bambola, una coperta o una porzione di tessuto - non appartiene al mondo esterno né al mondo interno, ma ad un'area transizionale: uno spazio intermedio d'esperienza. È un luogo in cui gli oggetti del mondo esterno vengono usati in funzione della realtà interna, con lo scopo di riempire un vuoto.

L'oggetto transizionale e lo Spazio Transizionale che viene a crearsi sono essenziali nel "processo di separazione – individuazione" descritto dalla psicoanalista e psicoterapeuta ungherese Margaret Mahler come quella fase che ha luogo nel periodo, che va dal quarto mese ai trentasei mesi, in cui il bambino riconosce di essere altro dalla madre.

Nel momento in cui il legame tra il bimbo e la mamma, o comunque il genitore, non è sano il primo avrà difficoltà a separarsi e conquistare la propria indipendenza, di conseguenza sarà maggiormente predisposto all'insorgenza di una patologia mentale.

Lo spazio scenico è uno Spazio Transizionale: è un luogo simbolico, una realtà di mezzo e “condizione educativa nella misura in cui la persona/interprete è legittimata a vivere ciò che non le è possibile vivere al di fuori di esso.”²¹

“La drammatizzazione possiede, per proprio statuto, le risorse per un allargamento e approfondimento dell’esperienza verso il nucleo del proprio sé, perché sopporta, senza volerlo eliminare, il paradosso del tenere distinte eppure correlate realtà interna e realtà esterna.”²²

Il Teatro, quindi, è in grado di generare uno spazio accogliente e rassicurante, che funge da ponte tra la realtà esterna e il proprio sé. È il “luogo del possibile”²³ (E. Barba, 1996).

Come l’infante gradualmente si separa dalla propria mamma, così l’attore matura durante le prove grazie al proprio regista (e al proprio gruppo!) fino al momento della messa in scena in cui conquista l’indipendenza.

In questo spazio nella persona avviene un cambiamento, una transizione, una trasformazione ed è per questo motivo che possiamo concepire il Teatro come generatore di uno Spazio Trasformativo, in grado di mutare attori e formatori dando quell’energia e quella sensazione di benessere che chiunque abbia partecipato ad un laboratorio teatrale ha bene in mente. Per far sì che questo succeda occorre mettere da parte gli schemi rigidi della razionalità ed andare oltre il limite mettendosi in gioco, sapendo che in teatro non ci si può far male.

L’antropologo Turner sostiene che nell’azione teatrale l’esperienza superi la comunicazione verbale, valorizzandola. In questo contesto si verifica il cambiamento con la scoperta di nuove modalità di contatto e di espressione. Quella che si verifica è

²¹ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 118

²² *Ivi*, p. 116

²³ *Ivi*, p. 123

una “riorganizzazione simbolica che, nella presa di contatto con la ‘personale verità’ [...] investe e rivaluta il mondo in cui siamo calati.”²⁴

Lo Spazio Trasformativo ha precise caratteristiche: è uno spazio discontinuo, non lineare, imprevedibile, aperto e simultaneo, non è frammentato nel tempo ma richiede “una presenza totale ma non totalizzante dei soggetti che lo attraversano.”²⁵

Questo è accaduto anche nell’Ospedale Psichiatrico di Trieste, Basaglia lo chiama “processo di liberazione”²⁶, il quale, “partendo da una realtà violenta e altamente repressiva, ha tentato la via del rovesciamento istituzionale.”²⁷

In un contesto dinamico come quello della Riabilitazione Psichiatrica entrambi gli spazi descritti sono di estrema importanza per ad esempio aprire nuovi canali di comunicazione, non necessariamente caratterizzati dalla parola, e poter dare l’occasione di raccontare la propria fragilità sì, ma anche le proprie potenzialità, in un ambiente accogliente, protetto, ma estremamente libero.

“L’approccio terapeutico mediato da tecniche teatrali opera in due direzioni convergenti: a partire dall’esterno, intervenendo sul corpo e le sue manifestazioni attraverso le tecniche che incidono sulla postura, il movimento e il linguaggio. A partire dall’interno, attraverso l’analisi del personaggio sé che si può decidere di rappresentare, valutandone ed affrontandone i sentimenti e le emozioni che lo animano e lo porteranno a sviluppare le intenzioni recitative. Essere in grado di gestire le emozioni di un personaggio e di rappresentarlo nella finzione scenica, può convincere che sia possibile interpretare, possedendolo e gestendolo, il copione della propria

²⁴ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 167 – 168

²⁵ Cappa F., *Formazione come teatro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016, p. 165

²⁶ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 189

²⁷ *Ivi*, p. 189

esistenza, uscendo dal ruolo passivo ed imponente che tanto spesso la malattia impone a chi ne è portatore.”²⁸

2.7 Il gioco

Il gioco è una funzione primaria, fisiologica, biologica ed indispensabile per lo sviluppo del bambino: è un processo funzionale ed una dimensione psichica. L'importanza è legittimata dall'articolo 31, comma 1 della '*Convenzione dell'Organizzazione delle Nazioni Unite sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*' in vigore in Italia dal 1991, il quale recita: “Gli Stati parti riconoscono al fanciullo il diritto al riposo e al tempo libero, a dedicarsi al gioco ed attività ricreative proprie della sua età e a partecipare liberamente alla vita culturale ed artistica.”²⁹

Tutti i bambini giocano e devono poterlo fare, prima unicamente con il corpo e poi con i giocattoli e semplici oggetti che si trasformano con un po' di fantasia in tutto ciò che vogliono.

Giocando l'infante esplora il mondo intorno a lui e comprende le regole che ne sono alla base consentendo lo sviluppo del sé, del linguaggio e delle capacità cognitive e motorie. È uno strumento che permette di conoscere la realtà e al tempo stesso di sconvolgerla con l'immaginazione e la creatività.

Il gioco insegna la perseveranza: se il bimbo perde ad un gioco comprende che il mondo non crolla e può tranquillamente riprovarci. Ciò lo porterà a non scoraggiarsi davanti alle difficoltà e ai fallimenti della vita.

È importante che il gioco sia libero poiché con esso il bambino esorcizza ed impara a gestire le sue paure: è una funzione preparatoria alla vita. Non è raro vedere una bambina che, sapendo di dover andare dal dentista, assume il ruolo di dottoressa

²⁸ Ba G., *Strumenti e tecniche di riabilitazione psichiatrica e psicosociale*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 32

²⁹ *Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza*. Articolo 31, comma 1

visitando ed operando le sue bambole. Questo i bambini chiaramente non lo fanno, giocano perché giocare è un'attività godibile in sé stessa, un po' come il Teatro.

Il Teatro è il gioco per eccellenza, infatti in entrambi interviene la stessa Area Transizionale teorizzata da Winnicott, la quale getta un ponte tra la realtà e l'immaginazione.

In più, il Teatro permette agli adulti di giocare. Crescendo, gli adulti perdono la voglia di divertirsi e pensano di dover dimostrare una certa "serietà" per essere autorevoli e credibili, rinunciando al piacere e alla leggerezza che il gioco può dare.

Giocare anche "da grandi" permette di relazionarsi apertamente con gli altri, rispettando le regole, migliorando anche le relazioni professionali. Consente di coltivare la propria creatività mantenendo attivi i circuiti cerebrali soggetti ad invecchiamento. Il gioco è stato rivalutato ed è attualmente preso in considerazione anche in riabilitazione.

"Non si smette di giocare perché si invecchia, ma si invecchia perché si smette di giocare" ³⁰ (G.B.Shaw)

Dal punto di vista educativo, la dimensione ludica, in tutti i settori d'intervento, può favorire l'istaurazione di una relazione d'aiuto e di fiducia ed è in grado di contenere l'azione educativa e di facilitarla. Consente il recupero di alcune abilità legate a blocchi evolutivi e crea ordine, si pensi agli infiniti frammenti dominati dal caos del paziente psichiatrico, il quale probabilmente ha avuto difficoltà nel gioco da piccolo.

È bene che l'Educatore Professionale esplori la propria dimensione ludica, al fine di acquisire, rivisitare, ampliare e conoscere le proprie potenzialità relazionali e poter rispondere ai bisogni delle persone che prenderà in carico.

³⁰ Citazione presente nell'articolo "Il gioco degli adulti" di Giuseppe Maiolo.
<http://www.officina-benessere.it/giocare-da-adulti/>

2.8 Il Corpo e il Corpo – Gruppo

L'elaborazione teatrale passa attraverso il corpo: l'attore entra in scena con il suo corpo e la sua presenza, poi seguiranno la voce e i gesti, i quali partono comunque da esso. Pertanto, il corpo è un elemento essenziale, non solo a teatro.

È un importante strumento formativo poiché aver coscienza del proprio corpo vuol dire sapersi attribuire un ruolo, avendo la possibilità di agire sul mondo. Prendere coscienza di esso è il primo obiettivo di un laboratorio teatrale: il *training* che si propone, in genere all'inizio, ha questo scopo. Successivamente, bisognerà comprendere che tipo di relazione ha il corpo con l'ambiente, in quanto esso non è qualcosa di astratto, ma è inserito in un contesto diverso da persona a persona. L'antropologa britannica Mary Douglas sostiene che il "corpo porta in sé l'immagine della società"³¹, importante da comprendere poiché è impensabile considerare l'individuo senza prendere in considerazione il suo ambiente e il suo vissuto.

Le persone che sono prese in carico dai servizi molto spesso non sono consapevoli del proprio corpo e si sentono "persi" poiché non riescono ad attribuirsi un ruolo. L'esempio più calzante può essere una persona con disabilità motoria, la quale si sente imprigionata nel proprio corpo come se fosse uno scomodo involucro; oppure si pensi alle psicosi in cui il sé corporeo non presenta un'immagine unitaria, ma estremamente frammentata e distorta. Il Teatro può aiutare ad avere una relazione autentica con il proprio corpo, attivando il rispetto e la fiducia in esso, scoprendo che è capace di fare grandi cose. Inoltre, nel Teatro, rispetto ad altre forme d'arte utilizzate a scopo terapeutico, "il prodotto artistico corrisponde al soggetto esecutore. Il soggetto non dà forma a qualcosa di bello, emozionante o intenso esterno a sé, lo diviene lui medesimo."³²

³¹ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 112

³² Ba G., *Strumenti e tecniche di riabilitazione psichiatrica e psicosociale*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 336

Lavorare con il corpo e sul corpo è importante per l'individuo con difficoltà relazionali poiché è mezzo centrale ed indispensabile nella comunicazione interpersonale, si pensi che il 55% della comunicazione è quella non verbale, costituita dal linguaggio del corpo.

Il fine principale del Teatro è quello di produrre relazioni cercando di generare una gruppaltà: non un semplice gruppo di persone, ma un gruppo di persone con un obiettivo, un percorso o un compito comune, unite tra loro da sentimenti di fiducia e non giudizio. Grazie ad essa si viene a creare un grande ed unico corpo: il Corpo-Gruppo, in cui ognuno possiede un ruolo ed è essenziale per l'Altro, e viceversa, per dare forma a qualcosa di inedito e di proprio. Questo permette di acquisire responsabilità verso sé stessi e verso gli altri, oltre ad acquisire una nuova padronanza di sé.

La relazione che si costruisce è esperienziale, punta alla praticità, come possiamo vedere nel paragrafo successivo (**2.9 Il *training* psicofisico teatrale**).

2.9 Il *training* psicofisico teatrale

Tutti i laboratori teatrali sono soliti seguire uno schema di base composto da tre fasi: la fase di separazione, la fase di margine e la fase di reintegrazione.

La prima ha due obiettivi: abbandonare la *routine* quotidiana e creare la gruppaltà, allenando il corpo e la *Teatralità Umana*, la quale è già presente in ogni persona a vari livelli, l'individuo più timido avrà però bisogno di tirarla fuori. La fase di margine corrisponde al lavoro creativo vero e proprio, mentre la terza fase restituisce il contatto con la realtà e con la comunicazione quotidiana.

Il *training* psicofisico e il *training* relazionale si collocano nella prima fase, nella fase di separazione, i quali solitamente precedono il lavoro sul testo e sul copione in quanto sono propedeutici a questo. Il *training* psicofisico consente l'esplorazione del proprio corpo in relazione a sé stessi, in relazione agli altri e allo spazio. Esso non si limita a potenziare fisicamente il corpo, ma permette di toccare con mano di cosa il corpo è

capace grazie ad esercizi che normalmente non interessano la quotidianità, eseguiti in forma ludica; si impara a “non essere vittime del proprio corpo, bensì a capire e sfruttare al massimo ogni caratteristica e potenzialità.”³³ Inoltre, esso consente di entrare nello spazio fisico e mentale del teatro, accettando le sue regole, il suo rigore e la sua serietà anche nel gioco: giocare e fare teatro sono cose serie.

Il *training* relazionale consente di formare un gruppo che sia animato da sentimenti di fiducia e assenza di giudizio.

I *training* solitamente non sono separati, si svolgono simultaneamente poiché appare impossibile lavorare insieme senza che vi sia una conoscenza e una relazione tra i componenti del gruppo, motivo per cui si parlerà di *training* teatrale in generale.

È importante sottolineare che non c'è uno schema e degli esercizi precisi da seguire, ognuno può improntarlo come preferisce e come ritiene più opportuno in relazione al gruppo. Nella seguente trattazione verranno proposti gli ambiti e gli esercizi più comuni, in un ordine assolutamente casuale.

Concretamente, su cosa insiste il *training* teatrale?

1. Respirazione

Sembra paradossale dover imparare a respirare, chiunque è in grado di farlo, fin dalla nascita, ma spesso non si respira adeguatamente, è necessaria una rieducazione alla respirazione attraverso la conoscenza degli organi coinvolti e della sua fisiologia; è opportuno calibrare i contenuti in base all'età: non sarebbe produttivo svolgere una lezione di anatomia e fisiologia con dei bambini, in ogni caso è preferibile far sperimentare concretamente il meccanismo che è alla base.

³³ Berardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 83

Essa è essenziale poiché a teatro è il primo “gesto” che si fa, portando poi alla parola, ma anche perché essa è responsabile di comportamenti, movimenti, posture, stati di rilassamento, propriocezione, equilibrio e psiche.

“Le connessioni tra centri nervosi respiratori e parti corticali e subcorticali confermano gli stretti rapporti tra respirazione e psichismo.”³⁴

In molte patologie il controllo della respirazione non funziona bene: negli stati ansiosi, d’agitazione, nei soggetti con depressione; nella disabilità fisica la respirazione è spesso buccale, mentre la respirazione fisiologica implica l’entrata dell’aria dal naso (inspirazione) e la fuori uscita di essa dalla bocca (espirazione).

Una corretta respirazione permette di mantenere la stazione eretta, controllare l’equilibrio sia statico che dinamico, mantenere una costante aerazione polmonare e una costante quantità di ossigeno, una pronta fonazione, di controllare movimenti, gesti e posture, controllare il rilassamento, le emozioni e l’attenzione.

L’attore, come il cantante, “respira di pancia”. Questo, chiaramente, non vuol dire che la pancia si debba riempire d’aria, ma la respirazione è diaframmatica: avviene una profonda inspirazione, consentendo la dilatazione del torace grazie ai muscoli intercostali avendo così una maggiore disponibilità d’aria, la quale verrà dispensata in modo costante grazie al sostegno del diaframma, controllato dall’attore stesso. La potenza vocale deriverà proprio dalla “spinta, dalla pressione che si esercita sull’addome e sui muscoli dell’apparato vocale.”³⁵

³⁴ Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale della scuola materna alle superiori.*, Armando Editore, Roma 1991, p. 64

³⁵ *Ivi*, p. 67

Il controllo degli atti respiratori e del diaframma può essere esercitato eseguendo un'inspirazione profonda con il naso, seguita da un'espiazione lenta con pressione addominale pronunciando il suono 'tsssss'.

Una volta capaci di respirare, subentra l'animazione respiratoria: si comincia a giocare con la respirazione provando a rappresentare il respiro in stato di quiete, quando si dorme, dopo una corsa, quando si prova timore, quando si ha freddo o quando si ha caldo. La diversa intensità del respiro sarà utile in scena per raccontare un'emozione: la respirazione sarà diversa se si sta facendo fatica o si ha paura o ancora si è gioiosi.

2. Voce

Come per la respirazione, è necessario conoscere il meccanismo alla base della fonazione ed imparare ad esserne padroni. Parlare sul palco è ben diverso dal parlare di tutti i giorni, durante la quotidianità in genere ci si rivolge ad un numero limitato di persone con cui si sta colloquiando; a teatro la voce invece, come una freccia, deve raggiungere moltissime persone sedute in platea e in galleria, motivo per cui occorre impostarla in maschera grazie al controllo della respirazione e del diaframma.

Anche in questo caso l'approccio dovrà essere ludico ed esperienziale.

Una volta acquisito il controllo della propria voce, si potrà giocare con essa ascoltando e ripetendo suoni e rumori o parlando in una lingua completamente inventata, sperimentare la tecnica del Grammelot e toccare con mano la differenza che c'è tra voce recitante e narrante.

Un'attività grupale che consente di sperimentare le diverse altezze e intensità del suono e di controllare quest'ultimo consiste nel dividere il gruppo in due sottogruppi creando due file che si dispongono ai poli opposti della stanza, ognuno avrà di fronte un'altra persona. Il conduttore decide il suono da fare, in genere una vocale, e in base alla posizione del suo braccio l'intensità sarà

diversa: se il braccio si trova in una posizione intermedia l'intensità dovrà essere media, se in alto essa dovrà essere maggiore, se è in basso essa dovrà essere minore. Ogni persona dovrà sentire con chiarezza la persona che ha di fronte, il conduttore cambierà intensità quando sentirà un suono omogeneo da entrambi i gruppi.

3. Gesto

Il gesto arriva dopo la voce e la respirazione poiché esso nasce dal linguaggio. La parola diventa gesto, il quale arricchisce il significato, la parola si gestualizza estendendo i soli due limiti del teatro: il tempo e lo spazio.

Il gesto a teatro deve essere ampio per far sì che raggiunga tutte le persone presenti, chiaro e spontaneo.

È bene ricordare che il gesto interessa tutto il corpo, non solo le mani.

Un gioco divertente da poter fare, soprattutto all'inizio del laboratorio poiché ottimo per presentarsi e memorizzare i nomi dei componenti del gruppo è la *Memoria dei gesti*: ci si mette in cerchio. Il primo a cominciare dice il proprio nome accompagnandolo con un gesto semplice. Il secondo accanto al primo dice anch'esso il proprio nome ed esegue un gesto ripetendo anche quello del compagno. Si va avanti così: l'ultimo dovrà compiere un gesto lunghissimo composto dai gesti precedenti e dal suo.

4. Spazio

Lo spazio in cui fare il *training* deve essere il più vuoto possibile, privo di ostacoli, per potersi muovere liberamente senza rischiare di farsi male. Molto spesso, soprattutto se si fa teatro a scuola, è uno spazio da poter riutilizzare: si spostano banchi e sedie ed improvvisamente l'aula diventa una sala per le prove. Esso deve poter essere duttile, da costruire e decostruire.

Si fa un lavoro sullo spazio scenico poiché occorre imparare ad occuparlo tutto con la propria presenza, anche se si è da soli sul palco, prendendo coscienza dello spazio proprio, degli altri e in relazione agli altri, allenando così la propria percezione. L'esercizio più famoso è la *Zattera*: immaginare lo spazio a disposizione come una grande zattera rettangolare da dover tenere in equilibrio, se tutte le persone sono solamente da un lato questa si rovescerà. Bisognerà occupare tutto lo spazio in maniera uniforme, senza lasciare "buchi", avendo l'accortezza di non scontrarsi con gli altri mantenendo una velocità costante di camminata scelta dal conduttore.

5. Corpo

In aggiunta a quanto detto in precedenza (**2.8 Il corpo e il corpo – gruppo**), è bene educare l'attore alla posizione neutra: schiena eretta, braccia lungo i fianchi, gambe leggermente divaricate con i piedi alla larghezza delle spalle. Con il corpo si può giocare con le *Camminate*, che hanno lo stesso obiettivo della *Zattera*, ma sono eseguite scegliendo particolari andature e velocità: andatura da frettoloso, da ubriaco o da assonnato, immaginando di essere in mezzo al fango o sull'orlo di un precipizio; cambiando il centro propulsore, camminando come se si avesse un filo che tira dalla testa, dal ginocchio, dal petto o da qualunque altra parte del corpo.

Due esercizi molto famosi interessano il corpo: il *Mirroring* e le *Statue di cera*. Nel *Mirroring* due persone si mettono l'una di fronte all'altra, una ha il compito di prendere l'iniziativa ed eseguire dei movimenti, mentre l'altra si muove specularmente. Non ci sono limiti nei movimenti da compiere, sebbene è preferibile non mettere in difficoltà il compagno.

Nelle *Statue di cera* si è sempre in coppia: un componente sarà lo scultore e modellerà a suo piacimento l'altro andando a plasmare tutte le componenti del corpo.

Con il corpo si sperimentano anche i cinque sensi, scoprendoli a partire dalla propria assenza, ad esempio camminando ad occhi chiusi, usandoli poi in modo improprio, per poi sperimentare le sensazioni e i mondi che essi creano.

Tutti gli esercizi in cui il corpo è centrale mirano ad acquistare consapevolezza di questo e di cosa è in grado di fare.

6. Gruppo

Le attività in gruppo consentono di conoscersi e di creare un clima positivo di fiducia e cooperazione. Il gioco che dimostra l'intesa tra i componenti è il *Gioco del 20*: in cerchio si comincia a contare, dicendo un numero alla volta senza che i componenti si siano messi d'accordo. Se due persone dicono lo stesso numero insieme, si ricomincia da capo, finché non si arriva a venti, o un altro numero scelto dal conduttore in base anche alla quantità di persone presenti.

Sembra un esercizio semplice, ma è estremamente complesso (e odiato!) in cui il segreto sta nell'ascolto.

Tra le attività gruppali rientra l'improvvisazione, spesso eseguita in piccoli gruppi, con l'indicazione di una particolare situazione da parte del conduttore. I luoghi più comuni in cui ambientarla sono la fermata dell'autobus, il supermercato o dal parrucchiere, luoghi conosciuti da tutti in cui si possono verificare strani e divertenti eventi.

L'improvvisazione consente di mettere in atto tutte le abilità fino ad ora acquisite, sviluppando la creatività e l'immaginazione.

2.10 Tendenza al rappresentato

“Le attività di animazione e teatrali devono tendere a realizzare una rappresentazione a qualsiasi livello possibile e per qualunque pubblico”³⁶, così il professore e pedagogo Piero Crispiani spiega la *Tendenza al rappresentato*: il laboratorio teatrale deve sempre concludersi con la messa in scena di uno spettacolo, frutto del lavoro fatto, anche solo di fronte a familiari o operatori.

Se questo non avviene il processo di creazione risulterà incompleto ed alienante: come l'operaio dei primi del '900 era alienato poiché non poteva percepire il prodotto finito del suo lavoro, così anche chi partecipa ad un laboratorio teatrale dove non può toccare con mano il risultato viene assalito da un senso di frustrazione, tutto ciò che è stato svolto appare privo di utilità, le aspettative vengono negate ed inevitabilmente si perde interesse in questo tipo di attività.

La messa in scena consente alla persona di mettersi alla prova, qualunque sia il suo ruolo all'interno dello spettacolo, e di compiere una personale valutazione. Lo spettacolo rappresenta la fine del laboratorio teatrale, ma non il suo fine: è bene mettere in chiaro che non si lavora in vista di uno spettacolo, piuttosto la rappresentazione è compresa nel laboratorio teatrale, inteso come processo volto al miglioramento della qualità della vita della persona. L'operatore teatrale non si aspetterà un risultato, ma effetti che prendono origine dal soggetto.

Tra spettatori e gruppo di attori si instaura una comunicazione bilaterale: entrambi comunicano e donano vissuti, storie, sorrisi, lacrime e applausi, regolando in tempo reale la performance. Si viene a creare un ambiente in cui tutti sono consapevoli della finzione teatrale, ma tutto ciò che avviene sul palco viene considerato come veritiero, in un clima di complicità. In questo contesto si sprigiona la *Valenza Educativa* per entrambi i soggetti coinvolti: attori e spettatori.

³⁶ Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale della scuola materna alle superiori.*, Armando Editore, Roma 1991, p. 50

Facendo un passo indietro, per giungere alla rappresentazione con serenità occorrerà lavorare su una serie di aspetti, essenziali soprattutto in contesti di fragilità: “stimolare la fiducia nelle proprie capacità, la gestione dell’ansia, l’appianamento delle divergenze all’interno del gruppo, l’energia scenica’ e l’accettazione a sottoporsi al giudizio del pubblico.”³⁷ È importante preparare i teatranti all’assenza del conduttore riducendo al minimo il rischio di fallimento: il processo creativo dipenderà dall’apporto di ogni singolo partecipante e dalla loro collaborazione.

³⁷ Ba G., *Strumenti e tecniche di riabilitazione psichiatrica e psicosociale*, Franco Angeli, Milano 2003, p. 339

3. TEATRO COME SPAZIO D'INCONTRO

Grotowski sosteneva che il Teatro fosse un incontro tra il corpo dell'attore e il suo pubblico, un incontro di persone: ognuna con la propria storia, fragilità, risorse e volontà di creare qualcosa di nuovo; persone, costituenti un gruppo, che condividono emozioni, fallimenti, successi e fatiche, unite dalla fiducia.

La relazione a teatro passa attraverso lo sguardo che non è un guardarsi convenzionale e distratto, ma intenzionale, volto alla scoperta dell'Altro. La comunicazione avviene faccia a faccia, cosa per niente scontata nell'era dell'iperconnessione. "Non di soli media vive l'uomo. Ma dell'azione graziosa del suo corpo verso gli altri corpi. Reali e non virtuali." ³⁸

"Un incontro che stabilisce una comunicazione profonda, affettiva." ³⁹

"Non è il teatro che è necessario, ma assolutamente qualcos'altro: superare le frontiere tra me e te per arrivare ad incontrarsi." ⁴⁰

In un laboratorio teatrale i cui partecipanti sono presi in carico dai servizi territoriali la relazione sarà diversa tra utenti e operatori rispetto alla quotidianità: gli educatori professionali, gli infermieri e i medici "si tolgono il camice da esperti", mentre l'utente "si toglie l'etichetta del paziente", restano unicamente le persone.

3.1 Quando fare teatro: il *Teatro della crudeltà*

Antonin Artaud, attore e regista teatrale, lancia una provocazione: è necessario fare teatro quando è impossibile farlo. Il fondatore del *Teatro della crudeltà* vuole intendere che è necessario fare teatro quando il soggetto sta male ed occorre tirare fuori ciò che non va attraverso il rigore e la crudeltà, la concretezza e la cruda realtà. È possibile farlo perché l'arte teatrale non è altro dalla vita, ma consente di sperimentare la vita stessa.

³⁸ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p.121

³⁹ *Ivi*, p. 86

⁴⁰ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 205

Interessanti sono i vissuti, per niente facili, di Antonin Artaud: fa esperienza della malattia molto presto quando a quattro anni si ammala di una grave forma di meningite, la quale gli causa, con molta probabilità, danni neurologici che si manifestano in seguito con balbuzie, nevralgia ed episodi depressivi. Viene più volte ricoverato in un sanatorio dove sviluppa una dipendenza da oppiacei, a causa della prescrizione di laudano: un mix di *alcohol* e oppio. Internato in diverse cliniche francesi, subisce frequentemente elettroshock. Nei suoi ultimi anni di vita gli viene diagnosticato un cancro al colon. Muore suicida all'età di 51 anni, dopo aver ingerito una dose mortale di acido cloridrico.

Artaud è fondatore di un Teatro estremamente rivoluzionario per l'epoca. Il primo manifesto del *Teatro della crudeltà* risale al 1932, il secondo l'anno successivo. Nel suo libro *'Il teatro e il suo doppio'*, pubblicato nel 1968, sono descritte le principali caratteristiche di un Teatro che fece da spartiacque rispetto alla concezione classica della disciplina: da una parte le "suntuose sale all'italiana, con le poltroncine rivestite di velluto rosso e attori-divi impegnati nei loro pezzi di bravura"⁴¹ e dall'altra chi cercava un'esperienza di vita mediata dal Teatro, capace di coinvolgere attori e spettatori: "Il teatro deve darci questo mondo effimero, ma vero, questo mondo tangente al reale. [...] Giochiamo la nostra vita nello spettacolo che si svolge sulla scena. Se non avessimo ben chiara e profonda coscienza che una parte della nostra vita profonda vi è impegnata, non riterremmo necessario proseguire la nostra esperienza. Lo spettatore che viene da noi sa di venire a sottoporsi a un'operazione vera, dove sono in gioco non solo il suo spirito ma i suoi sensi e la sua carne."⁴²

Il *Teatro della crudeltà* non accetta testi ritenuti capolavori assoluti, piuttosto preferisce tematiche vicine ad attori e spettatori: problemi e passioni caratterizzanti il contesto storico in cui vivono. Non ammette l'interpretazione psicologica del testo e del pubblico:

⁴¹ Il teatro e il suo doppio, <http://www.enkaipan.com/rassegne/il-teatro-e-il-suo-doppio/182-il-teatro-e-il-suo-doppio.html>

⁴² Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 2000, p. 6

non serve analizzare e fingere la psiche di un personaggio, bensì l'attore dovrà preoccuparsi solo di essere come lui stesso è; il pubblico invece dovrà prendere quello che lo spettacolo gli trasmette. La rappresentazione deve essere dinamica e totalizzante: non ci sono scenografie, in quanto priverebbero di importanza il gesto e la parola. I gesti sono inutili, violenti, gratuiti e ripetuti una e una sola volta, le parole assumono significato in base a come vengono pronunciate, in base al tono con cui vengono recitate. Parole e gesti sono concreti: l'obiettivo di Artaud è quello di presentare la vita, non di rappresentarla. Lo spazio è utilizzabile a 360°, non ci sono barriere tra gli attori e gli spettatori. Suono e luce sono centrali: il primo crea ritmo e vibrazione, la seconda guida lo spettatore nel corso della rappresentazione. Il pubblico assistendo ad uno spettacolo del *Teatro della crudeltà* entra in *trance*: gli spettatori non sanno più distinguere ciò che è evento teatrale e ciò che è vita reale, la "magia" del Teatro sta proprio qui, ovvero nel considerare veritiero ciò che accade sul palco, pur essendo consapevoli che è finto.

Il *Teatro della crudeltà* ha influenzato molti artisti della seconda metà del '900 come Jerzy Grotowski e Carmelo Bene, ed ha permesso la nascita di un Teatro diverso, di un *Teatro della Verità* più vicino alle persone comuni, di un Teatro che nasce laddove ci sono dei vuoti, delle ferite, delle differenze, dove la società è frantumata ed incerta. Ha influenzato profondamente il Teatro Sociale.

3.2 Il Teatro Sociale

Il Teatro Sociale si rivolge a soggetti con storie di marginalità, non conformi alla norma, andando a lavorare nelle comunità locali. Il Teatro si presta bene al racconto di queste condizioni al limite probabilmente perché in sé non è un mezzo di grande popolarità – ad esso le persone preferiscono il cinema, la televisione e il talent-show - ma si trova ai margini, in una zona di confine, facendo sì che possa essere un prezioso mezzo di mediazione e scambio.

Le tematiche trattate sono molto vicine a chi ne prende parte, ad esempio persone con malattia mentale, detenuti, adolescenti in situazione di disagio, *homeless* e persone con

disabilità. Il Teatro Sociale nasce dagli individui, dalle loro risorse, fragilità e dai loro vissuti, con l'obiettivo di creare una rete comunitaria che prenda in carico il proprio territorio e si preoccupi del benessere di chi lo abita.

“Ci si inoltra ai margini per allenarli, per scoprirne limiti e rigidità, intercettare risorse in direzione e nel segno di una maggiore libertà.”⁴³

Rispetto ad altre forme di Teatro, non ci si preoccupa se lo spettacolo possa piacere o meno ad un gran numero di persone, alla vasta platea, piuttosto deve essere utile per chi sta recitando e comunicando, probabilmente per la prima volta, la propria storia.

Esso nasce da un'urgenza di denuncia dei conflitti fra il singolo e la società, si è sentito il bisogno di un Teatro capace di parlare delle persone e della loro esistenza, bella o brutta che sia, spesso molto dolorosa. In ogni testo teatrale vi è intrinseco un messaggio di denuncia all'odierna società, responsabile del disagio che viene drammatizzato.

Il Teatro Sociale mira a “scuotere le coscienze dei singoli, delle istituzioni, delle comunità, e di contribuire alla formazione delle persone, dei gruppi, dei contesti sociali.”⁴⁴

Il Teatro Sociale si propone di creare una stretta relazione tra individuo e gruppo, tra Teatro e comunità, che possa favorire il benessere psicofisico delle persone coinvolte portando alla (ri)costruzione di un'identità personale. Desidera trovare un equilibrio, una pace, tra individuo e società attraverso la modificazione di comportamenti; cambiamenti che non avvengono per “normalizzare” il soggetto, bensì per accogliere risorse che non pensava di possedere.

Il gruppo nel Teatro Sociale è essenziale, come del resto nel Teatro in generale, ed ogni scrittura scenica deve essere generata, assimilata, discussa, reinventata, elaborata, allestita e curata dal principio alla fine dal gruppo. Il gruppo è “terapeutico” nel momento in cui la persona si rende conto che non è la sola ad aver avuto quel tipo di esperienza,

⁴³ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 201

⁴⁴ *Ivi*, p. 26

vede altre persone che nonostante questa stanno meglio: si sente meno sola e si accende la speranza precedentemente perduta.

Nel Teatro Sociale “si conosce il proprio corpo, si esplorano le sue potenzialità, si controllano le emozioni, si rielaborano i vissuti, si approfondiscono le ragioni del dolore, si esprimono le gioie e le paure, ci si libera dalle maschere e dai modelli che gli altri impongono, si dà spazio all’immaginazione, mettendo in scena le pulsioni nascoste, i desideri, gli incubi, i sogni.”⁴⁵

Il Teatro Sociale va a lavorare su tre aree della cura del sé: le azioni fisiche - viene quindi fatto un lavoro sul corpo e con il corpo - le maschere sociali e il personaggio. Il suo obiettivo ultimo è la formazione della persona, massima espressione dell’individualità: le persone con fragilità devono poter essere Persone; spesso si compie l’errore di identificarle con la loro malattia o con il loro disagio, ma la disabilità è solo parte di quella persona. Usare un linguaggio corretto e guardare oltre la malattia consente di lottare contro lo *stigma* e restituire dignità al soggetto, il quale frequentemente si identifica lui stesso con la sua malattia; la dimensione esperienziale dell’arte teatrale permette alle persone di riflettere sulla propria condizione, di sperimentare altro da essa, di auto-esplorarsi e di poter costruire un orizzonte di senso.

“Il laboratorio teatrale”, sostiene Crepet, “deve essere ‘una straordinaria messa in scena che permette’ ai partecipanti ‘di rileggere sé stessi, i propri conflitti, drammi e fantasie. Si respira un clima particolare: c’è il senso del riunirsi, del convenire in un posto per incontrare, per raccontare di sé.’ Nel laboratorio ‘si creano legami assai più forti di quelli che’ si vivono nella quotidianità. Il laboratorio è ‘un’occasione unica per comunicare al di fuori delle regole e degli spazi precostituiti, un’opportunità per sentire l’altro oltre la convenzione, oltre una banale ritualità.’ Lavorando tutti insieme, si riesce a dire ciò che

⁴⁵ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano, p. 59

non si ha mai il coraggio di dire o di esprimere. Si tira fuori la rabbia interiore, emergono le paure, le difficoltà, i desideri, si superano le timidezze.”⁴⁶

Il Teatro Sociale non si definisce come un Teatro terapeutico, né come un Teatro che mira alla sola creazione scenica, sebbene accetti entrambe le prospettive: è un Teatro per far star meglio, ma anche per creare qualcosa di bello da proporre alla comunità, un equilibrio tra esigenze del singolo e della comunità. È al contempo un’azione educativa e politica.

Lo scopo formativo ed educativo del linguaggio drammaturgico viene preso in considerazione ed analizzato dalla Pedagogia Sociale. La pratica teatrale è uno “straordinario dispositivo educativo”⁴⁷: il Teatro per la sua valenza educativa si trova a stretto contatto con la scienza pedagogica, essa si serve del Teatro esaltando l’individualità e la diversità considerandoli fattori altamente positivi; il Teatro Sociale si nutre di essi.

Ogni progetto di Teatro Sociale è frutto di una profonda riflessione ed è sempre aperto e flessibile, pronto ad essere modificato in base al *feedback* che il gruppo restituisce, man mano che il laboratorio teatrale prende forma.

Le modalità di conduzione sono flessibili, sebbene l’approccio sia incentrato sul:

- privilegiare il processo al risultato, focalizzandosi sul qui ed ora;
- “proporre senza imporre”⁴⁸: comunicare ai partecipanti con autorevolezza, spiegando sempre il motivo per cui si svolge una determinata attività;
- dar valore alle imperfezioni e alle differenze, rispetto alla sterile perfezione;
- valorizzare le parti sane della persona, mettendo al centro lei, la sua molteplicità e complessità;

⁴⁶ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 89

⁴⁷ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 21

⁴⁸ Cassanelli F., *Teatro in educazione. Guida all’animazione teatrale per insegnanti, educatori, animatori.*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 30

- rispettare i tempi e le resistenze dei soggetti e del gruppo, considerandoli elementi del processo di apprendimento;
- utilizzare lo spazio a 360° dando una nuova utilità ad esso;
- utilizzare il corpo, le sue funzioni e le sue abilità.

Per quanto riguarda il *training* teatrale, il laboratorio sociale è particolarmente incentrato al rilassamento e al benessere psicofisico dei teatranti, consentendo di scaricare tensioni fisiche, stress e sciogliere blocchi muscolari che caratterizzano in misura maggiore le persone in situazione di disagio.

Il Teatro Sociale è paragonato alla tela di Penelope: ciò che viene costruito durante il laboratorio teatrale, viene poi distrutto dalla *routine* quotidiana generando nella persona sofferenza poiché è costretta a ritornare al “grigiore di ogni giorno o, peggio, a un sistema di relazioni oppressivo, superficiale, sciatto.”⁴⁹ La soluzione a questa criticità sta nel coinvolgere il più possibile le persone vicine all’utente: familiari, amici, conoscenti, operatori e responsabili istituzionali; non solo in fase progettuale, ma anche nella realizzazione concreta del laboratorio, instaurando così un legame con il territorio e il contesto sociale del teatrante ed evitando che l’esperienza sia un’isola felice e limitata. Questo permette di dimostrare che il disabile ed il diverso non sono un peso per la società, ma una risorsa. Inoltre, conferisce una carica di energia ai principali ambienti di vita dell’utente: laboratorio, casa e istituzioni; permettendo piccoli grandi cambiamenti in famiglia e nei servizi.

Il Teatro Sociale racchiude molte forme di Teatro, innumerevoli e sempre in espansione. Le più conosciute sono: il Teatro dell’Oppresso; il Teatro di guerra; il Teatro educativo; il Teatro di comunità e il Teatro psichiatrico, quest’ultimo comprende la Drammaterapia e lo Psicodramma.

⁴⁹ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 107

Intorno al termine “sociale” affiancato al Teatro, Pippo Delbono - attore e regista teatrale - considerato il massimo esponente del Teatro Sociale, ne obietta il significato affermando: “‘Sociale’ mi sa sempre un po’ che io, che ho capito delle cose, guardo a te ‘disagiato’. Ma io addirittura direi che spesso nel disagio ho trovato semplicemente delle persone che avevano dei contatti più diretti tra la testa e il cuore, con la coscienza, tra la terra e il cielo. Io ho trovato più lì delle ‘persone’, che poi è l’arte. Io ho trovato più disagio nel ‘normale’. [...] Il disagio vero lo trovo nelle relazioni umane, in quelle ‘politico-culturali’, trovo più lì un vero e grande disagio sociale, una schizofrenia totale tra l’apparire e l’essere. Tra le guerre, tra persone che devono andare in lunghe file per celebrare i morti ‘perché si deve fare’, il dolore che non è dolore. Questo secondo me è il vero disagio ‘sociale’.”⁵⁰

Per comprendere a pieno l’essenza e la potenza del Teatro come strumento riabilitativo e di supporto al Progetto Terapeutico Riabilitativo Individualizzato (PTRI) sono riportate di seguito alcuni scritti e testimonianze fortemente significativi.

“Porto sul palco quello che io sono, la mia umanità, altro non ho da portare. [...] Il teatro per me è quotidianità, è in ogni secondo, e al secondo io immagazzino in funzione del teatro. Il teatro mi contiene, il teatro fa entrare qualcosa dentro di me. Un tempo è entrato qualcosa dentro di me e io da quel momento ho deciso di buttare fuori tutto. Perché quella cosa è entrata a forza e io ho buttato fuori tutto il resto: cibo, persone, sentimenti. Il teatro, no. Il teatro mi serve a far rientrare tutto; voglio riprendermi tutto. E quindi ci investo tutto.”⁵¹

(V.S., attrice dell’Accademia della follia, diagnosi di anoressia nervosa e numerosi tentativi di suicidio alle spalle)

⁵⁰ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 93

⁵¹ *Ivi*, p. 95

“M., il ragazzo più giovane, arrivato da me quando aveva diciannove anni, oggi ne ha ventinove, quando è arrivato da me aveva grosse difficoltà, con tutte le conseguenze nelle relazioni. La sua vita ora è migliore, e che la sua foto e il suo nome siano finiti sul ‘*Corriere della Sera*’, pagina nazionale, per la recensione del nostro primo spettacolo, è solo un segno di come le cose sono cambiate. Questo è avvenuto 5/6 anni fa e da allora M. è andato molto avanti, si è rincuorato, convive con le sue allucinazioni che prima lo distraevano ogni dieci minuti, riesce a concentrarsi nel lavoro e questo ha cambiato la sua vita e quella della sua famiglia. Gli amici lo considerano molto diversamente, con tutti i benefici che ne derivano.”⁵²

(Garella, regista teatrale)

“L’unica donna sorda all’interno di un gruppo di drammaterapia si sentiva molto isolata dagli altri e aveva difficoltà ad esprimere questo senso di distanza fino a quando non le fu chiesto di costruire una maschera che raffigurasse una parte nascosta di sé. La sua maschera copriva le orecchie. Dipinse occhi al posto delle orecchie poiché sentiva con gli occhi. Una mano e una bocca dipinte circondavano le fessure per gli occhi. Un’altra mano dipinta copriva la bocca poiché parlava con le mani. Presentando la sua maschera al gruppo semplicemente come oggetto, divenne lei stessa visibile. Comunicando il suo mondo e la sua distanza dal mondo degli altri, fu in grado di avvicinarsi al gruppo.”⁵³

“La mia vita è un monologo, ma senza spettatore. [...] Il mio monologo è scritto in un linguaggio non comprensibile. E mi dispiace perché vorrei comunicare, vorrei essere una persona comunicativa. Le cose da dire le ho, ma non riesco a dirle. [...] Vorrei che la mia vita fosse una rappresentazione continua: facile, superficiale, sicura, con delle regole fisse. Spettacolo, non teatro. Il teatro è troppo complicato. Il teatro è complicato come me,

⁵² Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano, p. 103

⁵³ Bernardi C., *Il teatro sociale. L’arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 91

se non di più.”⁵⁴

(E.F., 18 anni)

“Io vivo dentro una maschera che mi è diventato impossibile togliere, una maschera di maniacale precisione che copre l’insicurezza, una maschera sempre sorridente che copre dolori personali. Mi fa male vivere così, vorrei riuscire ad essere un po’ di più me stessa, ad essere quella che sono la sera nel mio letto quando la maschera mi dà un po’ di tregua e mi lascia libera. Solo in quei pochi minuti prima di dormire sono C. (quella vera), ma dura poco perché mi addormento e quando mi sveglio sono l’Altra.”⁵⁵

(C.Z., 19 anni)

In Italia vi sono due importanti realtà di Teatro Sociale che narrano il disagio mentale, chiaramente non sono le uniche, ma quelle maggiormente conosciute anche a livello internazionale: il Teatro Patologico e l’Accademia della Follia.

3.2.1 Il Teatro Patologico

Dario D’Ambrosi - autore, attore e regista teatrale - è fondatore del Teatro Patologico, con sede a Roma. Tutto ha inizio quando decide di farsi rinchiudere per tre mesi nel manicomio di Milano: voleva comprendere cosa volesse dire avere una malattia mentale e quale sarebbe stato il destino di tutti quegli internati che con la Legge 180, la Legge Basaglia del 1978, sarebbero usciti dell’ospedale psichiatrico. Egli racconta la sua avventura ai microfoni della trasmissione televisiva ‘Che ci faccio qui – Siamo tutti matti’ condotta dal giornalista Domenico Iannaccone, andata in onda su Rai 3 il 20 giugno 2019: “è stata un’esperienza terrificante perché tutti i giorni dovevo ripetere ‘bicchiere, bicchiere, tavolo, tavolo, lampadario’, avevo paura di perdere la cognizione delle cose, dei miei

⁵⁴ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 176

⁵⁵ *Ivi*, p. 177

oggetti. [...] La cosa che mi spaventava di più era la notte, alla notte facevano i botti, chi non reagiva positivamente a quel tipo di psicofarmaco cominciava a dare le testate contro il muro, ma la cosa che mi ha sconvolto è la solidarietà di tutti gli altri malati: si mettevano a gridare tutti per non far sentire le urla del dolore di quel paziente, per evitare che lo prendessero. Qui ho capito in quale mondo stavo entrando.”⁵⁶

Così, dal 1980, Dario D'Ambrosi offre un'alternativa alle persone con disabilità fisica e psichica, e alle loro famiglie, togliendoli dall'isolamento, restituendo loro dignità e possibilità di riscatto anche grazie all'attivazione di quello che è a tutti gli effetti un corso di laurea: "Teatro integrato all'emozione", promosso dall'Università degli Studi di Roma "Tor Vergata" in collaborazione con l'Associazione Teatro Patologico. Il progetto ha come obiettivo principale il conferimento di una validità scientifica formale del Teatro come strumento capace di migliorare la qualità della vita di soggetti con disabilità mentale di diverso grado. È attivato un corso di formazione sperimentale della durata di sei mesi, con un massimo di venti partecipanti, le cui finalità sono duplici: svolgere attività di ricerca sul campo e proporre un corso a giovani diplomati con disagio mentale che consenta loro di integrarsi nel mondo teatrale, e quindi nella società, da attori veri e propri.

Dario D'Ambrosi intende - attraverso la "normale" conduzione di un laboratorio di Teatro Sociale svolta da *staff* altamente qualificato - stimolare la libertà creativa dei ragazzi consentendo ad ognuno di trovare il loro spazio in ambito teatrale e settori affini. Fondamentale è la partecipazione di tutti coloro che ruotano intorno al soggetto: dai familiari agli operatori sociali e sanitari, i quali sono coinvolti nelle attività.

Il pensiero di D'Ambrosi è sintetizzabile in questa sua affermazione: "Io quando vado a fare gli spettacoli non voglio prendere gli applausi in un senso patetico perché ci sono

⁵⁶ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, <https://www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html>

davanti una compagnia di ragazzi disabili. No! Voglio gli applausi perché voi siete magistralmente bravi!”⁵⁷

Il giornalista Domenico Iannacone ha incontrato alcuni attori e attrici del Teatro Patologico e ha raccolto le loro testimonianze.

“Il Teatro piano piano ti fa salire, ti prende e ti emoziona. Incontri tanta gente che ti ispira fiducia e io mi sento veramente bene con loro perché non c’è la diversità l’uno dall’altro ma siamo un’unica famiglia. [...] Quello che penso dico, io sono così, quello che provo dico, io sono io, io sono Cristiana. Non posso essere diversamente da quella che sono.”⁵⁸ (Cristiana)

“Io quando torno a casa sono così piena di amore e di affetto che mi danno questi ragazzi che poi sto bene la notte, la mattina, faccio il pieno proprio. È bellissimo! Non potrei stare senza il Teatro Patologico.”⁵⁹ (Marina)

“Soffro di depressione, più che altro prima soffrivo maggiormente di depressione, adesso molto meno grazie al Teatro Patologico, e anche di Disturbi Ossessivo Compulsivi. Devo dire che il Teatro Patologico mi ha aiutato molto, ho ritrovato di nuovo la voglia di vivere, soprattutto la fiducia nella vita che prima avevo perso.”⁶⁰ (Paolo)

Numerosi i riconoscimenti ottenuti dal gruppo del Teatro Patologico, anche internazionali, tra i quali: il Wilton’s Music Hall – “Best Show 2013” per lo spettacolo “Medea”, il FANTAFESTIVAL Roma – per “Il Ronzio delle Mosche”, l’Organic Price of

⁵⁷ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

⁵⁸ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

⁵⁹ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

⁶⁰ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

Chicago – per lo spettacolo “La Trota” e il Price of Drama The City of Los Angeles – per lo spettacolo “Nemico Mio Manicomio”.



Fotografia 3 – Teatranti del Teatro Patologico

Fotografia presente su sito <http://www.teatropatologico.org/index.php/corso-universitario>

3.2.2 L'Accademia della Follia

“Tecnica più follia uguale arte.”⁶¹ (Claudio Misculin)

Riassumeva così Claudio Misculin, recentemente scomparso, il suo lavoro che ha avuto origine nel 1983 all'interno dell'ex Ospedale Psichiatrico San Giovanni di Trieste con la creazione del “Velemir Teatro” poi mutato nel 1992 in “Accademia della Follia”, seguendo l'onda rivoluzionaria di Franco Basaglia.

La compagnia teatrale è formata prevalentemente da persone con patologia psichiatrica, ma Misculin non aveva intenzione di offrire loro una terapia, bensì di fondare una compagnia di attori a tutti gli effetti dove la diversità presentasse un valore aggiunto al Teatro e venisse accettata totalmente. La diversità è raccontata in modo provocatorio,

⁶¹ Addio a Claudio Misculin fondatore dell'Accademia della Follia, 21 settembre 2019, <https://www.rainews.it/tgr/fvg/articoli/2019/09/fvg-Morte-Misculin-2c8d4582-11d1-4db0-9bfd-d22b8bc77af9.html>

rivendicando una personalità in linea con la propria differenza, contro la “normalità” tanto millantata dalle istituzioni.

Il “matto” diventa talento artistico nel momento in cui gli viene data l’opportunità di esplorare e mettere in scena altre maschere, al di fuori di quella sovradeterminata del malato. Il suo metodo si basa sull’introspezione fisica: partire dal corpo per studiare il personaggio.

L’Accademia della Follia è conosciuta in Italia e all’estero, in particolare in Brasile dove ha messo in scena la rappresentazione “Stravaganza” nel 2010, ed ha ottenuto alcuni importanti riconoscimenti, tra cui la Medaglia al merito del presidente della Repubblica nel campo delle Arti, della Cultura e dello Spettacolo nel 2010 e il Patrocinio della Commissione Nazionale Italiana dell’Unesco per lo spettacolo “Stravaganza” scritto da Dacia Maraini e diretto da Misculin.

Oltre alle opere teatrali, conducono convegni, workshop, laboratori di artigianato teatrale e sono stati protagonisti del docufilm “Mattintour” prodotto e trasmesso da Rai 3.

L’“uscita di scena” di Claudio Misculin, avvenuta il 21 settembre 2019, è stata comunicata da Peppe dell’Acqua ricordando il monologo che fece prima dello spettacolo “E mi no firmo” in occasione dei quarant’anni della Legge 180.

“Salve sono Claudio Cavallo. E non sono un cavallo. Ma qualcosa di simile all’uomo. In arte Claudio Misculin. Purtroppo. Già da tanti anni. Fin da piccolo. Pazienza. Passerà. A me è andata bene. Mi hanno messo a fare teatro. Ed infatti sono ancora lì che mi faccio di Teatro. È diventato la mia droga. È il mio mestiere.

MATTO DI MESTIERE, ATTORE PER VOCAZIONE.

Bene, andiamo avanti. Questa sera sono qui tremante per tentare l’impresa più presuntuosa e millantante della mia vita: impersonare Franco Basaglia.”⁶² (Claudio Misculin)

⁶² Io sono tu che mi fai (salve Claudio Misculin), Giuliano Scabia, 27 settembre 2019, <https://www.doppiozero.com/materiali/io-sono-tu-che-mi-fai-salve-claudio-misculin>



Fotografia 4 – Teatranti dell’Accademia della Follia

Fotografia presente nell’articolo Acting is like making love, 4 febbraio 2014,
<http://photofrasando.blogspot.com/2014/02/acting-is-like-making-love.html>

3.3 Contesti in cui il Teatro può essere uno strumento riabilitativo

Non solo la Riabilitazione Psichiatrica si avvale della preziosa mediazione del Teatro, anche altri settori, di seguito descritti, ne fanno uso.

3.3.1 Minori

È necessario precisare che con minori si intendono sia coloro che sono presi in carico dai servizi territoriali - frequentanti Centri Diurni (CD), Comunità Educative o Visite domiciliari - che coloro che frequentano la scuola. Sarebbe improprio distinguerli principalmente per due motivazioni: la scuola deve offrire supporto ai primi poiché l’alunno vi trascorre circa metà della sua giornata, oltre ad essere centrale nella comunicazione con la famiglia, con i servizi sociali e territoriali; in più nelle classi troviamo bambini e adolescenti in situazioni di temporaneo disagio non segnalati ufficialmente ai servizi sociali, inoltre la scuola ha un ruolo importante per lo sviluppo di tutti gli alunni.

Il Teatro, oltre ad avere una sua utilità in condizioni di difficoltà, può benissimo essere inutile e presentarsi agli alunni come gioco, anch'esso essenziale nella tenera età.

Il Teatro entra nell'istituzione scolastica intorno agli anni '70 del Novecento con l'Animazione Teatrale: una forma dedicata a bambini e ragazzi che mette al centro la dimensione ludica del Teatro, capace di favorire l'apprendimento.

Perché fare Teatro a scuola?

Innanzitutto, è un'esperienza che rompe la *routine* quotidiana subita dagli alunni, ma anche dagli insegnanti, inserendo uno spazio ludico e creativo che la scuola sta piano piano perdendo.

Il laboratorio teatrale permette di creare relazioni veritiere tra alunni, ma anche tra alunni e insegnanti consentendo una maggiore conoscenza di coloro che, in genere, sono esclusi ed emarginati dal gruppo classe e non riescono ad emergere con le loro potenzialità nelle lezioni frontali. In genere sono proprio quelli che manifestano una particolare inclinazione alla recitazione, con positivi riscontri sull'autostima. È uno strumento che favorisce l'integrazione e l'accettazione: per poter creare qualcosa il gruppo deve necessariamente collaborare, questo non vuol dire essere tutti amici, ma seguire una strada comune e rispettare delle regole comuni che non sono imposte, ma decise dal gruppo. Le differenze dell'Altro, abbattuti gli stereotipi, sono vissute come risorsa, non come minaccia. "L'esperienza del laboratorio teatrale a scuola è una prassi che mostra di essere particolarmente efficace proprio nell'affrontare problematiche di inserimento, di disagio infantile e adolescenziale e di potenziale abbandono scolastico. [...] si oppone alla frantumazione e alla dispersione."⁶³

Permette di creare la *Doppia Consapevolezza*, cosa molto difficile da fare in classe, cercando di abbattere blocchi e resistenze personali, fonte di disagio.

⁶³ Cassanelli F., *Teatro in educazione. Guida all'animazione teatrale per insegnanti, educatori, animatori.*, Edizioni ETS, Pisa 2017, p. 14 - 15

Il Teatro facilita la creazione di alcune mediazioni, analoghe a quelle dell'azione educativa scolastica: la mediazione testuale, la mediazione emotivo-affettiva, la mediazione spaziale, la mediazione temporale, la mediazione personale e la mediazione performativa. In più, è in grado di scatenare alcuni processi maturativi che interessano le funzioni mentali (intelligenza cognitiva), linguistiche, relazionali ed emotive (intelligenza emotiva, padronanza di sé, motivazione ed empatia).

Permette di trattare alcune parti del programma scolastico, soprattutto la letteratura italiana ed inglese, in maniera leggera ed efficace grazie alla sua multimedialità: non si tratta di aprire il testo e leggere passivamente quello che si ha davanti, ma di utilizzare le dimensioni del Teatro, quali il gesto, la parola e il suo tono, il suono e il proprio corpo, per mettere in scena opere letterarie divertendosi. Va da sé che l'apprendimento sarà nettamente migliore.

Nel laboratorio teatrale, attraverso il *training* e gli strumenti del Teatro, si avvia un percorso personale e collettivo che permette all'individuo di prendere consapevolezza di sé stesso, di crescere e responsabilizzarsi. Intervengono varie aree di azione: l'Educazione Corporea, legata alla scoperta del corpo e delle sue funzioni; l'Educazione affettiva, permette di tirar fuori emozioni e sentimenti; l'Educazione intellettuale, permette di scoprire e di stimolare lo stile cognitivo dell'individuo; l'Educazione ludico – estetica, legata allo sviluppo della creatività e della fantasia del soggetto; l'Educazione etica, stimola l'autocontrollo; l'Educazione di genere, consente di riconoscere e gestire la propria identità sessuale nel rispetto dell'identità di genere altrui; l'Educazione sociale, permette l'inserimento del soggetto nella società, favorendo un atteggiamento critico e di cambiamento nei suoi confronti; l'Educazione interculturale, volta a favorire il dialogo tra soggetti, nonostante le differenze di genere, cultura e religione.

È importante che la scuola e gli insegnanti non intendano il laboratorio teatrale come un compito, a cui assegnare una votazione fin da subito. "Il teatro, come dice Crepet per gli adolescenti, non deve essere 'un ennesimo compito da eseguire' ma una 'scelta libera

e creativa, in cui il testo è il mondo culturale dei giovani: ciò che hanno da dirci.”⁶⁴ Il Teatro funziona quando esso è un piacere, non un obbligo. La valutazione avrà luogo solamente dopo la messa in scena ed ogni singolo insegnante valuterà non la performance del singolo alunno, bensì il testo, la scenografia, le musiche, la regia, l'interpretazione dei protagonisti e l'interpretazione corale, stimolando negli studenti stessi un'autovalutazione.

“Il teatro non è solo piacere. È anche dovere. È un divertimento impegnato. Non è solo razionalità, ma anche emozione. Non cura solo la formazione individuale, ma anche quella sociale. Coniuga immaginario e realtà. Mente e corpo. Pubblico e privato. Unisce la disciplina al gioco. Fa dialogare adulti e giovani.”⁶⁵

3.3.2 Disabilità Psico Fisica Sensoriale

La disabilità è stata considerata in modo differente in base alle differenti epoche storiche.

In epoca paleolitica alla diversità fisica era attribuito un significato positivo. La concezione cambia con la civiltà greco-romana, la quale perseguiva il culto della perfezione: la disabilità suscitava disprezzo e condanna. Il disabile è un capro espiatorio, frutto del castigo degli dei. Chi non presentava deformazioni veniva invece rispettato: si pensava che i ciechi fossero veggenti, mentre i pazzi nei loro deliri si pensava potessero comunicare con gli dei.

Nel medioevo la disabilità era espressione di forze malefiche. La madre era colpevole di questa poiché si pensava che la deformità fosse specchio delle sue colpe, in particolare dell'adulterio: madre e figlio venivano condannati al rogo. I folli erano un concentrato di nefandezze e malvagità sataniche: dovevano essere isolati e reclusi.

⁶⁴ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 89

⁶⁵ *Ivi*, p. 145

Nell'età illuministica la concezione della disabilità subisce una profonda trasformazione, si afferma la medicina moderna e la disabilità stessa viene medicalizzata e curata negli ospedali.

Nella società odierna le persone con disabilità sono concepite come individui portatori di diritti e dignità. Si parla di integrazione, inserimento sociale ed autonomia. In questo contesto il Teatro ha cominciato ad essere un mezzo di comunicazione. Inizialmente esso era solamente visto e non praticato, poi “vedendo gli incredibili risultati psicomotori, affettivi, sociali e anche artistici, il teatro è stato infine accolto come attività educativa di socializzazione e di espressione e, potendo, come professione artistica.”⁶⁶

Da parecchi anni troviamo compagnie teatrali composte da ragazzi con disabilità che producono spettacoli anche di altissima qualità in cui gli attori sono dei veri e propri professionisti e come tali vogliono essere considerati, nonostante i loro limiti psicofisici.

Pippo Delbono in un'intervista afferma: “La ricchezza maggiore che danno sulla scena è la verità [...]: vivere il teatro come se lo facessero per la prima volta. [...] Il teatro è quello: vedere le cose come se le stessi vedendo per la prima e ultima volta.”⁶⁷

“A differenza degli attori normali, il disabile in scena fa trasparire la necessità del teatro: ogni gesto, ogni parola, ogni movimento, non è mai *routine*, tanto meno mestiere, ma violento spasmo di vita, una sfida a superare quella specie di campo minato che è il proprio corpo, la voce, la mente, la relazione con gli altri e con le cose. Convivono nell'attore disabile rabbie profonde e gioia del gioco.”⁶⁸

⁶⁶ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 126

⁶⁷ L'artista più visionario ed amato all'estero, intervista di Michele Sciancalepore, Tv2000, <https://www.youtube.com/watch?v=V4vgiyWDOIE>

⁶⁸ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 126

3.3.3 Anziani con Malattia di Alzheimer

Probabilmente è il settore più difficile del Teatro Sociale a causa della malattia altamente invalidante: la Malattia di Alzheimer è una patologia neurodegenerativa che colpisce il Sistema Nervoso Centrale (SNC) portando ad un deterioramento progressivo delle capacità cognitive e alla comparsa di disturbi comportamentali. Essa ha un esordio subdolo. Inizialmente ad essere intaccata è la memoria a breve termine: la persona dimentica fatti recenti e oggetti, non riesce a trovare la parola giusta mentre sta parlando ma la memoria autobiografica (memoria a lungo termine) resta intatta. La malattia progredisce ed il soggetto appare disorientato nel tempo e nello spazio, non riuscendo ad apprendere nuove informazioni e necessitando di assistenza, fino ad essere costretto alla degenza a letto. L'*exitus* avviene per complicanze infettive o d'organo.

Il Teatro, necessariamente, deve adattarsi alla malattia approcciandosi in modo diverso dal solito: sarà incentrato maggiormente sulla sensorialità poiché la "memoria del corpo (i sensi, le azioni quotidiane, le funzioni vitali ecc)" ⁶⁹ ha un declino più lento rispetto alle facoltà razionali. In più questo tipo di lavoro abitua il soggetto a comunicare non solo con le parole, ma anche con il linguaggio non verbale, riducendo l'incidenza di comportamenti problema che minano la qualità della vita del soggetto e dei familiari.

Il laboratorio teatrale è aperto ai pazienti con malattia di Alzheimer, ai loro familiari e agli operatori sociali e sanitari, con lo scopo di costruire un ambiente accogliente e tranquillo in cui il paziente possa sentirsi a casa, circondato di affetti fino all'ultimo giorno di vita.

3.3.4 Carceri

Il Teatro Sociale in carcere si trova di fronte ad una grande contraddizione: il carcere da una parte punisce, ma dall'altra intende essere riparatore del crimine. In più, le

⁶⁹ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 131

situazioni di sovraffollamento sono all'ordine del giorno in ogni carcere italiano rendendo la detenzione disumana e poco dignitosa, portando il soggetto a compiere azioni violente. "Il clima è spesso carico di aggressività o di depressione e pesano sempre l'asfissia fisica della convivenza forzata e l'invasione degli altri compagni di cella o dei carcerieri. Per non parlare dei ricorrenti e gravissimi problemi di igiene e salute mentale e fisica che colpiscono buona parte dei detenuti tossicodipendenti." ⁷⁰

Il Teatro Sociale entra in carcere per svariati motivi: primo tra tutti, l'intrattenimento finalizzato a migliorare la qualità della vita delle persone detenute. Queste hanno molto da comunicare e la necessità di creare nuove relazioni, la loro vita è spesso caratterizzata da vissuti pesanti ed esperienze estreme di vita. Altra motivazione per cui il Teatro varca le sbarre è l'inserimento lavorativo: vengono attivati corsi di formazione di tipo professionale per tecnici del suono e delle luci, il cui successo nel mondo del lavoro è molto alto. Il Teatro si oppone allo stereotipo comune secondo il quale i detenuti sono e resteranno delinquenti.

Armando Punzo circa venti anni fa fondò la Compagnia della Fortezza, composta da cinquanta detenuti della Casa di reclusione di Volterra (Pisa). A seguito di un accordo con il Ministero della Giustizia, dal 2003 gli attori vanno regolarmente in *tournee* per tutta Italia. Punzo ha lavorato, fin dagli albori, "per trasformare il carcere di Volterra da un Istituto di Pena in Istituto di Cultura. [...] Non ho pensato al carcere, ai delinquenti, ho guardato alle potenzialità degli esseri umani che possono avere evoluzioni che ad alcuni sembrano improbabili, impossibili. [...] La nostra pratica di teatro ha dimostrato che l'azione artistica e la cultura possono produrre azioni concrete che trasformano i luoghi e le persone." ⁷¹

⁷⁰ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004, p. 150

⁷¹ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 46

3.4 L'Educatore Professionale

Il profilo dell'Educatore Professionale - o meglio Educatore Professionale Socio – Sanitario viste le recenti disposizioni della Legge 27 Dicembre 2017, n. 205 'Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2018 e bilancio pluriennale per il triennio 2018-2020.', comma 596 ⁷² – è definito dal Decreto Ministeriale 8 Ottobre 1998, n. 520. Il decreto descrive l'Educatore Professionale come “l'operatore sociale e sanitario che, in possesso del diploma universitario abilitante”, conseguito in una Facoltà di Medicina e Chirurgia, “attua specifici progetti educativi e riabilitativi, nell'ambito di un progetto terapeutico elaborato da un' *équipe* multidisciplinare, volti a uno sviluppo equilibrato della personalità con obiettivi educativo/relazionali in un contesto di partecipazione e recupero della vita quotidiana; cura il positivo inserimento o reinserimento psico-sociale dei soggetti in difficoltà.”

Egli:

- a) “Programma, gestisce e verifica interventi educativi mirati al recupero e allo sviluppo delle potenzialità dei soggetti in difficoltà per il raggiungimento di livelli sempre più avanzati di autonomia;
- b) Contribuisce a promuovere e organizzare strutture e risorse sociali e sanitarie, al fine di realizzare il progetto educativo integrato;
- c) Programma, organizza, gestisce e verifica le proprie attività professionali all'interno di servizi socio-sanitari e strutture socio-sanitarie-riabilitative e socio-educative, in modo coordinato e integrato con altre figure professionali presenti nelle strutture, con il coinvolgimento diretto dei soggetti interessati e/o delle loro famiglie, dei gruppi, della collettività;

⁷² **LEGGE 27 dicembre 2017, n. 205, comma 596:** “La qualifica di educatore professionale socio-sanitario è attribuita a seguito del rilascio del diploma di laurea abilitante di un corso di laurea della classe L/SNT2 Professioni sanitarie della riabilitazione, fermo restando quanto previsto dal regolamento di cui al decreto del Ministro della sanità 8 ottobre 1998, n. 520.”

- d) Opera sulle famiglie e sul contesto sociale dei pazienti, allo scopo di favorire il reinserimento nella comunità;
- e) Partecipa ad attività di studio, ricerca e documentazione finalizzate agli scopi sopra elencati.”⁷³

L’Educatore Professionale è inserito nella classe delle professioni sanitarie della riabilitazione SNT/2: egli si occupa di prevenzione terziaria, la quale si rivolge ad una popolazione già malata ed ha come obiettivo la riduzione dell’impatto negativo della patologia, rinforzando le abilità residue, riducendo le complicazioni ed evitando la cronicizzazione dello stato patologico.

L’Educatore Professionale prende parte attiva all’esperienza teatrale, partecipando al laboratorio con i suoi utenti, espletando la sua funzione di testimone e di mediatore, accompagnandoli, contenendoli e offrendo loro un rispecchiamento (*mirroring*). Egli funge da base sicura e punto di riferimento: “una presenza stabile in grado di rassicurare, dialogare, aiutare.”⁷⁴

Immergersi nell’esperienza permette di mettere in campo tutti quegli strumenti che gli sono propri definiti dalla Metodologia dell’Educazione Professionale, schema di riferimento delle competenze dell’Educatore Professionale, quali: la sua personalità ed intenzionalità, la relazione educativa, l’osservazione educativa, la costruzione di un *setting* educativo, la lettura delle dinamiche, la riflessione educativa, l’*équipe*, l’*assessment*, il progetto educativo individualizzato, la valutazione e la verifica.

Dal punto di vista operativo, l’Educatore Professionale elabora un progetto flessibile, analizzando i bisogni dei propri utenti, individuando finalità ed obiettivi dell’attività teatrale, elaborando ed applicando strumenti idonei a consentire la valutazione e la verifica del

⁷³ Articolo 1, DM 520/98, ‘Regolamento recante norme per l’individuazione della figura e del relativo profilo professionale dell’educatore professionale, ai sensi dell’articolo 6, comma 3, del Dlgs 30 dicembre 1992, n. 502’

⁷⁴ Gardella O., *L’Educatore Professionale. Finalità, metodologia, deontologia.*, Franco Angeli Editore, Milano 2007, p. 145

progetto. Esso affianca, generalmente, il conduttore del laboratorio teatrale stimolando l'interesse e la motivazione dei partecipanti.

L'Educatore Professionale è specialista della complessità: si trova ogni giorno in prima linea, a stretto contatto con la sofferenza, con l'incertezza, con il fallimento. Questo potrebbe intaccare la sua salute mentale facendolo scivolare nella sindrome da *Burn-Out*, molto frequente tra le professioni sanitarie. Essa è definita come: "sindrome di esaurimento emotivo, di depersonalizzazione e derealizzazione personale."⁷⁵ Si perde interesse nel proprio lavoro considerandolo insoddisfacente e demotivante, sono frequenti episodi di rabbia, depressione e stati ansiosi, la persona diventa incapace di rilassarsi e "ricaricarsi" ed assume un atteggiamento freddo e distaccato nei confronti del proprio lavoro e di coloro che si relazionano con lei, abbandonando valori, ideali e la fiducia in sé stessi e nel proprio operato. Si entra in un circolo vizioso invalidante per la persona stessa, per l'*équipe* e gli utenti. Fare Teatro previene la Sindrome da *Burn-Out* poiché consente di "evadere" dalla *routine* quotidiana e di "ricaricarsi". In più, fare Teatro con i propri pazienti consente di vedere in loro potenzialità fino ad ora inesplorate, condividendo con loro emozioni e successi; questo permette di gratificare l'operatore e di uscire dal circolo vizioso di sofferenza e cronicizzazione, purtroppo presenti nei servizi.

Il Teatro consente di contrastare lo *stigma* a carico dei pazienti, soprattutto negli utenti della salute mentale in quanto la disabilità psichica sembra non avere la stessa dignità della disabilità fisica, di conseguenza questo peso, questo marchio è maggiore. Sul palco, invece, non traspare la patologia, bensì il loro talento nel recitare, nel saper gestire la scena e i suoi imprevisti autonomamente. Non malati, ma attori, "magistralmente bravi!"⁷⁶

⁷⁵ Burnout, Andrea Castello, 20 gennaio 2009, <http://www.psicologiadellavoro.org/burnout-d1/>

⁷⁶ Trasmissione televisiva RAI 3, Che ci faccio qui. Siamo tutti matti. 20 giugno 2019, www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

4. ESISTE UN TEATRO ‘SPECIALE’?

La parola ‘speciale’, soprattutto accostata alla disabilità, è all’ordine del giorno: speciale disabilità, Bisogni Educativi Speciali, Pedagogia Speciale, patente speciale, bambino speciale, olimpionici speciali; si potrebbe andare avanti all’infinito. Il termine ‘speciale’ appare però discriminatorio: sta ad indicare qualcosa di diverso, per qualcuno altrettanto diverso, identificandolo *in toto* con la sua disabilità ed alimentando ulteriormente lo *stigma* nei suoi confronti.

Iacopo Melio, attivista per i diritti umani e civili e fondatore della ONLUS *#vorreiprendereiltreno*, ne parla nel suo ultimo libro *‘Faccio salti altissimi’*: “Dare un nome a ciò che non conosciamo, e che quindi ci spaventa, serve proprio a questo: a renderlo più familiare e meno ‘minaccioso’, ma al tempo stesso a tenerlo a distanza, confinandolo in un recinto ben preciso. Sappiamo che è lì, che è diverso da noi, che non ci appartiene, che certamente noi siamo ‘altro’. E, in un certo modo, ci sentiamo migliori. La distinzione tra ‘noi’ e ‘loro’ rassicura sempre, ci dà la sensazione di essere quelli giusti, dal momento che l’altro è difettoso per antonomasia.”⁷⁷

Durante il mio lavoro di raccolta del materiale e di documentazione per questa tesi, prendeva forma in me, a poco a poco, una domanda, quasi un *mantra*: può esistere un Teatro ‘speciale’? In particolare, se a prenderne parte sono persone con malattia mentale? Poiché questi ultimi non presentano evidenti limiti fisici né necessitano di particolari ausili nella vita quotidiana, il *training* e la realizzazione dello spettacolo potrebbero essere svolti “normalmente”.

Si è detto che a Teatro ci si mette a nudo, cadono i ruoli dell’esperto e del paziente, non c’è più un ‘noi’ e un ‘loro’, si viene a creare un Gruppo e l’esperienza è per tutti estremamente gratificante e formativa. Dopo aver partecipato anche ad un laboratorio

⁷⁷ Melio I., *Faccio salti altissimi. La mia storia oltre le barriere, tra ruote bucate e amori fuori tempo.*, Mondadori, Milano 2018, p. 29

teatrale di Teatro Integrato, promosso dal Centro di Salute Mentale di Jesi, al quale partecipavano persone con malattia mentale ho trovato una risposta: no.

Non esiste, riflettendo sulle mie personali esperienze sia come “attrice” che come tirocinante educatore, un modo diverso e ‘speciale’ di fare Teatro: le emozioni in campo son le stesse, se non più intense, il *training* è simile a quelli svolti in dieci anni di attività teatrale, uguali sono gli spazi, i tempi, i registi e l’energia che si mette sulla scena. Ritenendo insufficiente la mia unica opinione ho creato, grazie a *Google Forms*, un questionario (vedi **Appendice**) da somministrare in forma anonima a tutti coloro che abbiano avuto e abbiano tuttora a che fare con il Teatro: attori amatoriali e professionisti, registi, operatori teatrali e chiunque abbia preso parte ad un’attività teatrale, con lo scopo di raccogliere opinioni in merito all’esistenza o meno di un Teatro ‘Speciale’, individuare i valori fondanti del Teatro, misurare l’importanza secondo l’opinione pubblica del fare Teatro nelle scuole e confermarne il beneficio sulla salute psicofisica di ogni individuo.

Il questionario ha prodotto risultati positivi e sorprendenti.

4.1 Risultati del questionario

Il campione è composto da 175 persone. In alcune domande è permesso selezionare più di una risposta e aggiungere riflessioni personali.

Domanda 1 – Sesso

Prevalente è il sesso femminile (66.9%) rispetto al sesso maschile (33.1%).

Il risultato è interessante poiché la maggior parte degli attori sono uomini.

Domanda 2 – Età

Circa la metà delle persone ha tra i 31 e i 60 anni (42.3%), seguiti da coloro che hanno tra i 18 e i 30 anni (34.9%). I minorenni (< 18 anni) sono il 19.4%, mentre si può osservare una minoranza di ultrasessantenni: 3.4%.

Domanda 3 – Titolo di studio

Si osservano percentuali simili per quanto riguarda il Diploma di scuola superiore (41.7%) e il Diploma di Laurea (36%). La Licenza media inferiore è pari al 22.3%, all'incirca corrispondente al numero dei minorenni.

Domanda 4 - Professione

Si può riscontrare un ampio ventaglio di professioni, ad indicare che la maggior parte degli attori che hanno dato risposta sono amatoriali, ovvero svolgono l'attività teatrale per *hobby*. Numerosi sono coloro che studiano, il campione è composto anche da: docenti, impiegati, liberi professionisti, educatori ed educatori professionali, assistenti sociali, programmatori informatici e sviluppatori di *software*, *graphic designer*, registi ed attori teatrali professionisti, fotografi, imprenditori e fisioterapisti.

Domanda 4.1 – SOLO PER I DOCENTI. In che scuola insegna?

La maggioranza dei docenti che ha risposto insegna nella scuola primaria (60%), seguono gli insegnanti della scuola secondaria di secondo grado (22.9%). La scuola secondaria di primo grado è rappresentata dal 14.3% e la scuola dell'infanzia dal 2.9%.

Domanda 4.2 – SOLO PER I DOCENTI. Nella scuola in cui insegna sono attivati Laboratori Teatrali?

Il risultato è positivo: vi sono il 77.1% di sì. Il no è rappresentato dal 14.3%, mentre un 8.6% di docenti risponde che in passato erano attivi progetti teatrali all'interno della scuola, ma ad oggi non sono più stati replicati.

Domanda 5 – Ha recitato, recita e/o continuerà a farlo per:

Stilando una classifica, le motivazioni per cui i soggetti esaminati recitano sono le seguenti:

- a) per divertimento (121 persone);
- b) per il gruppo con cui recita (70 persone);
- c) ritiene che qualcosa sia cambiato nella propria vita (46 persone);
- d) per conoscere la letteratura (12 persone);
- e) non sa trovare una risposta, ma continua a fare Teatro (9 persone);
- f) per lavoro (7 persone);
- g) per passione (6 persone).

40 persone hanno smesso Teatro per impegni personali, ma probabilmente in futuro si riavvicineranno ad esso.

Alcune persone hanno aggiunto ulteriori motivazioni, molto interessanti, che raccontano la “magia” del Teatro:

- “Tirare fuori e mostrare le mie potenzialità.”
- “Perché vivo.”
- “Per farlo diventare una professione.”
- “Per migliorarmi.”
- “E’ il mio sogno.”
- “Per stare bene.”
- “Mi fa sentire viva.”

Domanda 6 – Il Teatro può essere un mezzo per conoscere se stessi?

172 persone (98.3%) hanno risposto in maniera affermativa, solo 3 persone ritengono il contrario.

Domanda 7 - Pensa che sia importante inserire il Teatro in ogni scuola di ogni ordine e grado?

Su una scala da 1 a 5 (1 = "E' indifferente"; 2 = "Poco"; 3 = "Abbastanza"; 4 = "Molto"; 5 = "Moltissimo") il 66.3% ha risposto "Moltissimo", il 25.1% "Molto" e l'8.6% "Abbastanza". Nessun risultato per "E' indifferente" e "Poco".

Domanda 7.1 – Per quale motivo?

Nonostante non fosse obbligatorio rispondere a questa domanda, la maggior parte delle persone che costituisce il campione ha fornito la propria opinione. Per ragioni di praticità ne ho selezionate solo alcune, che ho ritenuto maggiormente significative:

- "E' una passione, un modo per emozionarsi ed emozionare, per conoscersi, riflettere. In poche parole è qualcosa che fa star bene."
- "Imparare a conoscersi e svelarsi, senza veli soprattutto nelle età più piccole dove le maschere e i nascondigli sono all'ordine del giorno."
- "Permette la creazione di un gruppo classe fondato sull'ascolto, la collaborazione, la consapevolezza di sé e degli altri."
- "Soprattutto nella scuola secondaria è un ottimo stimolo culturale ed un mezzo utile a rafforzare il carattere."
- "Aiuta a socializzare, eliminare barriere e limiti, permette di crescere, conoscere se stessi, apprezzare le difficoltà, responsabilizzarsi e saper lavorare in gruppo."
- "Aiuta a vincere la timidezza e stimola la fantasia."
- "Il Teatro è un ottimo strumento di crescita personale perché mette di fronte alla possibilità di dover uscire dai propri schemi mentali e immedesimarsi in pensieri e atteggiamenti diversi dai propri avvicinandoci alla comprensione del 'diverso'. Essere consapevoli che esiste un ventaglio di opinioni, emozioni e comportamenti è un importante passaggio verso l'accettazione dell'Altro."

- “Fa emergere nelle persone emozioni, pensieri, atteggiamenti, idee, abilità e attitudini a volte inaspettate.”
- “Aiuta a conoscersi ed entrare in empatia con gli altri.”
- “Il Teatro contribuisce alla formazione dell’individuo in tutti i suoi aspetti, riuscendo ad andare più a fondo rispetto alle discipline canoniche.”
- “Il Teatro ti aiuta a superare dei blocchi personali, a non aver paura di sbagliare o essere giudicato, ti insegna l’importanza dell’ascolto e il lavoro di squadra, la disciplina e l’impegno che si deve mettere per portare in scena uno spettacolo e ti permette di far emergere e comprendere meglio tutte le sfumature, le emozioni e i ‘personaggi’ che abbiamo dentro rendendoti libero di essere chiunque tu voglia essere.”
- “Per vivere a 360°, sbloccarsi caratterialmente, trovando equilibrio, fiducia e sicurezza in sé stessi.”
- “La cultura a teatro passa dal corpo e non solo sulla carta.”
- “Perché migliora la qualità della vita sotto tutti i punti di vista.”
- “Il Teatro fa scoprire te stesso e al contempo aiuta a comprendere gli altri, è arte, è terapia, è divertimento, è riflessione, è colore, è la rappresentazione della molteplicità della vita.”
- “Recitare ti permette di rivoluzionare costantemente il tuo modo di esprimerti e di vedere il mondo; inoltre amplia notevolmente la propria cultura ed è un’attività che, per lo stretto legame che unisce i vari membri, crea un gruppo unito di amici.”
- “Per mettersi alla prova.”
- “E’ una medicina naturale, riduce lo stress e ti permette di metterti in gioco.”
- “Abbatte ogni classe sociale, ogni pregiudizio quindi educa alla civiltà. Esclude ogni genere di competizione e antagonismo, diverte facendo comunque riflettere e crea legami puri. Culturalmente divertente, intellettualmente ironico.”

- “E’ una scuola di vita. Potrebbe essere uno strumento per migliorare la coesione, la socializzazione, la crescita personale, abituarsi alle regole, a raggiungere obiettivi comuni, a studiare in modo diverso.”

Domanda 8 – Cosa pensa che debba trasmettere un Laboratorio di Teatro?

Gli aspetti da trasmettere in un laboratorio teatrale individuati come maggiormente significativi sono:

- a) la fiducia (150 persone);
- b) la capacità d’ascolto (146 persone);
- c) le relazioni interpersonali (143 persone);
- d) la gioia (104 persone);
- e) la concentrazione (95 persone).

Ne sono stati poi aggiunti altri, oltre a quelli da me proposti:

- “Empatia”
- “Consapevolezza di sé”
- “Autostima”
- “Coordinazione, autostima, responsabilità”
- “Sicurezza nei propri mezzi e consapevolezza dei propri limiti per poi superarli”
- “Creatività”
- “Divertimento”
- “Apertura mentale”
- “Ricerca di sé stessi e comprensione delle diversità”
- “Sicurezza”
- “Emozioni”

Domanda 9 – Le è mai capitato di trovare qualcosa di sé stesso in un personaggio che ha interpretato?

L'82.3% ha trovato nei personaggi interpretati qualcosa della propria esistenza, mentre il 17.7% ha risposto negativamente.

Domanda 10 - Le è mai capitato di andare alle prove di cattivo umore e di uscirne "cambiato", sollevato e/o rilassato?

La maggior parte di essi ha potuto sperimentare l'effetto benefico sulla salute psicofisica del Teatro, il 92.6%: 162 persone.

Domanda 11 - Pensa che sia necessario condurre un laboratorio teatrale in modo diverso, se a prenderne parte sono persone con malattia/disagio mentale?

Il 63.4% ritiene che il laboratorio teatrale non si debba svolgere in modo diverso, mentre il 36.6% ritiene che alcune cose debbano essere necessariamente differenti.

Domanda 11.1 – Se ha risposto Sì, cosa potrebbe cambiare?

I risultati sono stati particolarmente sorprendenti poiché coloro che hanno risposto sostenendo l'idea di un Teatro 'Speciale', in realtà hanno suggerito solamente alcune accortezze che è bene considerare ed adottare. Le stesse accortezze si avrebbero, inconsapevolmente, in un normalissimo gruppo di Teatro in quanto il laboratorio varia da gruppo a gruppo, è flessibile in base alle esigenze di questo. Ad esempio bisogna adattare il lavoro in ragione della permanenza delle persone in un servizio: un laboratorio in SPDC (Servizio Psichiatrico di Diagnosi e Cura) sarà ben diverso rispetto ad uno in SRR (Struttura Riabilitativa Residenziale); in base alla frequenza della persona, la quale potrebbe non partecipare a fasi delicate della realizzazione del progetto per sua volontà o a causa della patologia.

Due risposte di chi non sostiene un Teatro diverso, ma ha comunque voluto aggiungere il suo pensiero, propongono: "gli esercizi non sono mai uguali, in ogni

laboratorio vanno adattati alle esigenze degli allievi e hanno senso se li aiutano a lavorare con i propri limiti. Quindi in un certo senso ogni conduzione è fatta in modo differenziato per ogni gruppo, sia esso composto da persone normodotate o no.”, “(so che non dovrei rispondere) Le persone malate hanno punti di forza che possono essere sfruttati.”

Di seguito, sono riportati alcuni pensieri di chi invece ha risposto affermativamente alla domanda 11:

- “Cercare di andare incontro alle esigenze di queste persone.”
- “Lavorare su capacità relazionali, umore, fiducia, mantenimento della funzione cognitiva.”
- “Adattare i tempi, la frequenza del laboratorio e la continuità, che è difficile mantenere in quel settore.”
- “Leggeri adeguamenti allo stato psicofisico degli utenti.”
- “Il mio sì è frutto del fatto che andrebbe valutato caso per caso il grado di malattia o disagio mentale per capire se, ed eventualmente quali modifiche, apportare al percorso.”
- “Le rappresentazioni andrebbero scelte in funzione dei problemi dei partecipanti.”
- “Maggiore attenzione al gioco, minore attenzione alla performance.”
- “Semplicemente avere più capacità d’ascolto e sensibilità, per il resto del gruppo tende ad essere in grado di autogestirsi e aiutare spontaneamente chi ha bisogno. Una ‘bolla protettiva’ ulteriore non credo sarebbe utile.”
- “Ritmi di prove meno intensi, più giochi istruttivi fatti sulla base delle esigenze dei partecipanti, molti giochi che mirino alla conoscenza reciproca al fine di creare un miglior spirito di gruppo sul palco, un gruppo all’interno del quale ognuno possa esprimersi senza sentirsi giudicato; inoltre credo sia importante dare la possibilità ai partecipanti di partecipare al corso di teatro non solo come attori ma anche magari come scenografi per coloro che non se la sentono di

recitare così che anche tramite il colorare, l'attaccare, il disegnare, insomma nel creare la scenografia tutti i ragazzi riescano ad esprimersi e lo stesso valga per i costumi e così via. Un corso di teatro che non sia tanto incentrato sul realizzare al meglio l'opera, ma che si focalizzi sul tirare fuori il meglio di ciascun partecipante valorizzandone le abilità, le capacità, i talenti, aiutandoli allo stesso tempo a vincere le insicurezze, la timidezza che noi tutti abbiamo.”

“Io li ho sempre trattati come degli attori assolutamente normali, la scommessa è quella. E' dire: ci sono scene, ci sono attori. Poi che il sapore del loro modo di interpretare sia diverso da quello degli attori è una caratteristica della nostra compagnia. E' uno stile di lavoro, ma non deve essere un marchio.”⁷⁸ Così il regista Nanni Garella racconta il suo lavoro con ragazze e ragazzi in cura psichiatrica, operato che si è trasformato in veri e propri corsi di formazione per attori e burattinai permettendo ad essi di affacciarsi al mondo del teatro professionistico.

⁷⁸ Perina R., *Per una pedagogia del teatro sociale*, Franco Angeli Editore, Milano 2008, p. 103

CONCLUSIONE

A conclusione di questa trattazione, si è voluto analizzare nella maniera più scientifica possibile ogni tematica trattata - sebbene sia il Teatro che l'Educazione e la Riabilitazione siano realtà difficili da spiegare con la medicina basata sull'evidenza (*Evidence Based Medicine*), in quanto trattano qualcosa di poco tangibile, non descrivibile e sempre differente da soggetto a soggetto - per conferire dignità all'attività teatrale ed andare oltre al mero intrattenimento, descrivendo il suo valore educativo, riabilitativo e "terapeutico"; le testimonianze dirette sono state di prezioso aiuto per conferire maggiore veridicità.

Ad ogni capitolo si è aggiunto un aspetto della molteplicità del Teatro, il quale può essere considerato, a mio parere, uno strumento riabilitativo proprio in ragione di essa. Strumento che non può prescindere dalle altre azioni educativo – riabilitative e dalla terapia farmacologica, essenziali per consentire il massimo grado di autonomia possibile ad ogni singolo soggetto e convivere con la patologia.

"La psicosi è in fondo il rifugiarsi in un'altra identità perché non si accetta o non si riesce più a sostenere l'identità assegnata dalla società. La malattia mentale è però una sofferenza, un peso, non una liberazione. Questa può avvenire invece, nello spazio vuoto del teatro." ⁷⁹

⁷⁹ Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore 2004, p. 88

APPENDICE

QUESTIONARIO

Il seguente questionario è anonimo.

1. Sesso:

M F

2. Et :

< 18 anni

18 – 30 anni

31 – 60 anni

> 60 anni

3. Titolo di studio:

Licenza media inferiore

Diploma di scuola superiore

Laurea

4. Professione: _____

SOLO per i DOCENTI:

4.1 In che scuola insegna?

- Scuola d'infanzia
- Scuole elementari
- Scuole medie
- Scuole superiori

4.2 Nella scuola in cui lavora sono attivati Laboratori Teatrali?

- Sì
- No
- Ci sono stati, ma non ci sono più

5. Ha recitato, recita e/o continuerà a farlo per: [Più di una risposta]

- Il gruppo con cui recito
- Divertimento
- Non lo so, ma continuo
- Qualcosa è cambiato in me
- Conoscere la letteratura
- Lo faccio di lavoro
- Altro: _____

- Ho deciso di smettere perché non mi piace
- Ho deciso di smettere per altri impegni, ma in futuro vorrò fare teatro di nuovo
- Altro: _____

6. Il Teatro può essere un mezzo per riconoscere sé stessi?

- Sì
- No

7. Pensa che sia importante inserire il Teatro in ogni scuola di ogni ordine e grado?

- È indifferente
- Poco
- Abbastanza
- Molto
- Moltissimo

Per quale motivo?:

8. Cosa pensa che debba trasmettere un laboratorio di teatro?[Più di una risposta]

- Fiducia
- Gioia
- Competizione
- Concentrazione
- Relazioni Intrapersonali
- Fama
- Capacità d'ascolto
- Altro:

9. Le è mai capitato di trovare qualcosa di sé stesso in un personaggio che ha interpretato?

- Sì
- No

10. Le è mai capitato di andare alle prove di cattivo umore e di uscirne "cambiato", sollevato e/o rilassato?

- Sì
- No

11. Pensa che sia necessario condurre un laboratorio teatrale in modo diverso se a prenderne parte sono persone con malattia/disagio mentale?

Si

No

11.1 Se ha risposto Si, cosa potrebbe cambiare?

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Bernardi C., *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carrocci Editore, Roma 2004

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

Crispiani P., *Fare teatro a scuola. Progetti educativi di attività teatrale dalla scuola materna alle scuole superiori*, Armando Editore, Roma 1991

Cappa F., *Formazione come teatro*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2016

Ba G., *Strumenti e tecniche di riabilitazione psichiatrica e psicosociale*, Franco Angeli, Milano 2003

Basaglia F., *Conferenze Brasiliane*, Raffaello Cortina Editore, Milano 1999

Manuzzi P., *Pedagogia del gioco e dell'animazione. Riflessioni teoriche e tracce operative.*, Guerini e Associati, Milano 2002

Bettelheim B., *Un genitore quasi perfetto*, Feltrinelli, Milano 2013

Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, 2000

Cassanelli F., *Teatro in educazione. Guida all'animazione teatrale per insegnanti, educatori, animatori.*, Edizioni ETS, Pisa 2017

Crispiani P. (a cura di), *Storia della Pedagogia speciale. L'origine, lo sviluppo, la differenziazione.*, Edizioni ETS, Pisa 2016

Gardella O., *L'Educatore Professionale. Finalità, metodologia, deontologia.*, Franco Angeli Editore, Milano 2007

Melio I., *Faccio salti altissimi. La mia storia oltre le barriere, tra ruote bucate e amori fuori tempo.*, Mondadori, Milano 2018

Convenzione ONU sui diritti dell'infanzia e dell'adolescenza, 20 novembre 1989

LEGGE 27 dicembre 2017, n. 205. Bilancio di previsione dello Stato per l'anno finanziario 2018 e bilancio pluriennale per il triennio 2018-2020.

DM 8 Ottobre 1998, n. 520. Regolamento recante norme per l'individuazione della figura e del relativo profilo professionale dell'educatore professionale, ai sensi dell'articolo 6, comma 3, del Dlgs 30 dicembre 1992, n. 502

www.psychiatryonline.it/node/6859

www.aspi.unimib.it/collections/collection/detail/37/

www.corriere.it/cultura/11_agosto_30/magris-manicomio-trieste-dell-acqua_fb9c5c0c-d2e5-11e0-874f-4dd2e67056a6.shtml

www.quantescene-ilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2018/08/01/dopo-basaglia-quel-che-resta-di-marco-cavallo/

www.doppiozero.com/materiali/quando-la-follia-e-il-teatro-divennero-una-cosa-seria

www.garzantilinguistica.it

www.treccani.it

www.google.com/imghp?hl=it

it.wikiversity.org/

www.romanoimpero.com/2017/02/il-teatro-romano.html

www.inftub.com/italiano/greco/Il-teatro-greco-Il-ruolo-educa22857.php

www.tracedistudio.it/701/il-daimon-in-socrate-e-platone.html

www.sistemagenerale.com/tag/metodo-stanislavskij/

www.treccani.it/enciclopedia/oggetto-transizionale_%28Dizionario-di-Medicina%29/

www.officina-benessere.it/giocare-da-adulti/

francescaungaro.it/2017/11/30/non-ce-nulla-di-piu-serio-del-gioco/

www.sigh.altervista.org/teatro/esercizi_di_teatro.php

biografieonline.it/biografia-antonin-artaud

www.enkaipan.com/rassegne/il-teatro-e-il-suo-doppio/182-il-teatro-e-il-suo-doppio.html

www.raiplay.it/video/2019/05/Che-ci-faccio-qui---Teatro-Patologico---Siamo-tutti-Matti-77dc8829-9b35-4ab3-b1c2-dcd3c92ced6d.html

www.teatropatologico.org/index.php

www.youtube.com/watch?time_continue=1&v=PavtiF4UxP4&fbclid=IwAR35HUASgCSa4JX29MhLzmQT4us6rgS8O8xL_JvcM5sgXTu7eWe4SjNn3t8

www.fondazionefrancobasaglia.it/l-accademia-della-follia-in-tourn%C3%A8-in-brasile-novembre-dicembre-2010.html

seleni-ilpiccolo.blogautore.repubblica.it/2015/07/28/i-matti-dellaccademia-della-follia-raccontano-la-normalita-della-guerra/

photofrasando.blogspot.com/p/accademia-della-follia_13.html

photofrasando.blogspot.com/2014/02/acting-is-like-making-love.html

www.maremetraggio.com/senza-categoria/laccademia/

www.rainews.it/tgr/fvg/articoli/2019/09/fvg-Morte-Misculin-2c8d4582-11d1-4db0-9bfd-d22b8bc77af9.html

ilpiccolo.gelocal.it/tempo-libero/2019/09/21/news/addio-a-claudio-misculin-da-basaglia-al-teatro-fondo-l-accademia-della-follia-1.37495301

www.doppiozero.com/materiali/io-sono-tu-che-mi-fai-salve-claudio-misculin

www.youtube.com/watch?v=V4vgiyWDOIE

www.epicentro.iss.it/alzheimer/

www.psicologiadellavoro.org/burnout-d1/

RINGRAZIAMENTI

Alla Prof.ssa Silvia Crispiani, che mi ha accompagnata e supportata con passione e disponibilità.

A Matteo, che in questi tre anni mi ha sempre sostenuta ed incoraggiata a dare il meglio di me, sempre; oltre a condividere ogni giorno, ogni sessione, ogni esame ed ogni ansia di questo faticoso, seppur meraviglioso, percorso.

Ad Elisa: amica e compagna di vita insostituibile, anche a quattrocento chilometri di distanza.

Ad Andrea, più di un regista: insegnante di Teatro e di vita. Grazie per avermi fatto innamorare dell'attività teatrale ed insegnato l'umiltà, l'impegno e l'energia che un attore deve possedere, sempre.

Alle mie due compagnie teatrali 'A.S.T.R.O.' e la 'Compagnia del Fricchiò', su cui si può sempre contare. Un ringraziamento speciale ai registi che nonostante le difficoltà non smettono mai di perseguire il Teatro fatto bene, permettendo a tutti di scoprire nuove abilità e zone inesplorate; non è cosa scontata. Grazie per aver creduto in me.

Ad Elena, Laura, Arianna, Elena *alias* 'Boccons', Federica, Alessia, Elisa, Ilaria, Giorgia, Elena *alias* 'Fabians', Gaia e Lucia per ogni lezione, esame, pranzo, turno, momento passato insieme. Non ho mai trovato compagne di classe e di vita migliori.

Alla mia famiglia per avermi permesso di intraprendere e concludere con serenità questo percorso.

A tutti coloro che hanno compilato il questionario con estrema serietà, regalandomi parte di loro stessi.

Al Teatro, il quale mi ha permesso di mettermi in gioco, di uscire dalla gabbia della timidezza, di fare esperienze, conoscere luoghi ed epoche storiche, di scoprire i miei 'personaggi', cambiandomi in meglio. Grazie per i nostri salti nel vuoto, soprattutto a quelli che verranno.