



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Master in

Teatro nel Sociale e Drammaterapia

La drammaturgia nel teatro sociale

Il Progetto Black Reality, il Laboratorio

Integrato Persona e altri esempi

Tesi di: **Federico Vanich**

Mentor: **Giangiacomo Colli**

Anno accademico: 2015/2016

INDICE

Introduzione	p. 2
1. Elementi di drammaturgia: dalle rivoluzioni teatrali del Novecento al teatro sociale	p. 4
2. La drammaturgia nel teatro sociale: gli esempi del laboratorio Integrato Persona e del Progetto Black Reality	p. 31
3. Esempi di drammaturgia sociale nei contesti migrazione e detentivo	p. 80
Conclusioni	p. 102
Appendice	p. 106
Bibliografia citata	p. 122
Sitografia citata	p. 126

Introduzione

Questa tesi analizza segni e caratteristiche del teatro, emersi nel corso del Novecento con le ricerche dei maestri pedagoghi e con il teatro post-drammatico, che sono confluiti nel teatro sociale. Alla luce di ciò si analizzano e si confrontano le esperienze di due realtà romane di teatro nel sociale, con le quali ho svolto i tirocini del Master in Teatro Sociale e Drammaterapia presso l'Università di Roma La Sapienza: il Laboratorio Teatrale Integrato Persona, che opera nel contesto della disabilità, e l'associazione Semi Volanti di Roma, progetto Black Reality, che lavora con migranti e rifugiati.

Nel primo capitolo si analizzano gli elementi teatrali confluiti nel teatro sociale. Dopo aver definito, in un primo paragrafo, il concetto di drammaturgia, si analizzano, nel successivo, le definizioni di scrittura scenica e di drammaturgia sociale. Ci si sofferma poi sull'analisi di Hans-Thies Lehmann riguardante i segni del teatro post-drammatico. Gli ulteriori elementi descritti, cui corrispondono altrettanti paragrafi, sono nell'ordine: l'uso del corpo, l'uso della parola, la biografia personale, la catarsi.

Nel secondo capitolo, sulla base degli elementi precedentemente analizzati, si osserva il lavoro delle due compagnie citate, con particolare riguardo alle ultime produzioni teatrali, entrambe del 2016: *Donna Rosita sposa*, per la Compagnia Persona; *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco* per il progetto Black Reality. La suddivisione in paragrafi è, tematicamente, la medesima del primo capitolo (eccezion

fatta per il paragrafo introduttivo sul concetto di drammaturgia, presente solamente nel primo capitolo) e in ciascuno di essi si analizzano e si confrontano le specificità caratterizzanti le compagnie.

Nel terzo e ultimo capitolo l'osservazione si allarga ad altre esperienze che intervengono in due contesti di disagio: il contesto interculturale dell'immigrazione e il contesto detentivo. Riguardo il primo si portano gli esempi di lavoro di Gianluca Riggi, altro regista, oltre a Valerio Bonanni, dell'Associazione Semi Volanti, che in seno al progetto Black Reality ha condotto laboratori e prodotto spettacoli; di Marco Martinelli, regista e drammaturgo del Teatro delle Albe – Ravenna Teatro; della Compagnia Teatro del Sole di Milano; del Gruppo Purtiduzzo di Palermo. Riguardo il contesto detentivo si analizzano brevemente le esperienze di Armando Punzo, regista della Compagnia della Fortezza nel carcere di Volterra, e di Valentina Esposito, regista e autrice degli spettacoli della Libera Compagnia di Rebibbia e della Compagnia Fort Apache, primo gruppo teatrale italiano integrato composto da attori ex detenuti e detenuti in misura alternativa e da studenti universitari.

1. Elementi di drammaturgia: dalle rivoluzioni teatrali del Novecento al teatro sociale

1.1 La drammaturgia. Nozioni di base

Una definizione di drammaturgia è proposta da Roberto Tessari:

la drammaturgia si situa all'intersezione tra persistenza del puro e incorporeo segno di scrittura, e labilità delle espressioni artistiche gestuali e vocali realizzate dal sempre troppo "impuro" corpo dell'attore, e (ancora) materialità di tutti i fattori concorrenti nella finzione scenica.¹

Solo nel Novecento all'arte drammaturgica è stata riconosciuta la giusta autonomia dalla pagina scritta e, secondo Luigi Allegri solo con l'avvento della regia teatrale, agli inizi del XX secolo, «il teatro non [coincide] con il testo scritto», ciò perché il teatro contemporaneo è favorevole alla contaminazione dei linguaggi, alla manipolazione, alla riduzione e al riadattamento dei testi.² Come emerge dal volume curato da Clelia Falletti *Il corpo scenico*, i grandi registi pedagoghi rivoluzionano l'idea stessa di spettacolo ponendo l'attenzione sui vari elementi che lo caratterizzano.³

¹ Tessari Roberto, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari, 2005, p. IX.

² Allegri Luigi, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2012, p. 111.

³ Falletti Clelia, a cura di, *Il corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008.

In Italia ciò avviene piuttosto tardi, tra gli anni Sessanta e Settanta del secolo scorso, quando la critica cessa di considerare il teatro una *dépendence* degli studi letterari ponendo l'attenzione non più sul testo, ma sullo spettacolo, inteso come fenomeno (o evento) teatrale. Il processo è avvenuto mediante la stesura di alcune elementari norme teoriche e metodologiche, riportate da Marco de Marinis in *Visioni della scena*: 1) «I testi non sono *ciò che più conta* nel teatro, sono *ciò che più rimane*»; 2) bisogna saper «distinguere fra il testo drammatico come *opera letteraria* e il testo drammatico come *materiale dello spettacolo*. Ogni testo è *sempre* l'uno e l'altro insieme»; 3) «fra testo e spettacolo va postulato un rapporto di *reciproca autonomia*, o di *relativa indipendenza*», ossia un testo drammatico non deve necessariamente diventare uno spettacolo così come uno spettacolo teatrale può avere punti e spunti di partenza diversi dal testo drammatico; 4) «il rapporto *testo drammatico–spettacolo* non esaurisce il complesso delle relazioni *letteratura-teatro*»; 5) non bisogna più indagare quale sia il prodotto, bensì il «*processo*, o i processi, di composizione drammatica e scenica.»⁴

Questa rivoluzione legata al fare teatrale ha influenzato anche la nascita del teatro sociale. James Thompson e Richard Schechner osservano che dopo l'avvento delle avanguardie storiche «Il teatro cessò di esistere come singola entità. Al suo

⁴ De Marinis Marco, *Visioni della scena, teatro e scrittura*, 1°ed. 2004, Laterza, Roma-Bari, 2011, pp. 99-100.

posto [...] emersero molti tipi differenti di teatro, tra cui il teatro sociale.»⁵ Per Alessandra Rossi Ghiglione, regista e teorica di teatro sociale

è proprio nelle esperienze rivoluzionarie del teatro del Novecento che trovano un proprio fondamento le linee teoriche e gli apparati metodologici del lavoro drammaturgico nel teatro sociale. [...] Il Novecento rimette in primo piano l'aspetto di composizione scenica legata al fare teatrale.⁶

Anche Michele Cavallo è intervenuto a riguardo:

Nel Novecento il teatro spesso si è portato fuori dai teatri, rispondendo a istanze politiche, sociali, educative, volendo spesso incontrare la cosiddetta "diversità" e affrontare il disagio sia individuale (psichico o fisico) che sociale. Da questi orientamenti del teatro novecentesco è scaturita una nuova disciplina in cui vengono messi in relazione il teatro d'arte e la psicoterapia, o più in generale la psicologia applicata nei diversi campi: la drammaterapia.⁷

Cavallo parla di drammaterapia, una particolare tecnica di teatro sociale e terapeutico, che si avvale delle conoscenze

⁵ Thompson James, Schechner Richard, "Why "Social Theatre"?", *The Drama Review*, 48 (2004): 11-16 (trad. it. di Riccardo Brunetti, "Perché 'Teatro sociale'?", in <http://www.socialtheatre.net/materiali-didattici/perche-teatro-sociale/> consultato il 10/7/2016).

⁶ Rossi Ghiglione Alessandra, "Drammaturgia e teatro sociale. Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità", in Pontremoli Alessandro, *Teorie e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino, 2005, p. 140.

⁷ Cavallo Michele, "Modelli e applicazioni della drammaterapia", in *Artiterapie, tra clinica e ricerca*, a cura di Cavallo Michele, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2007, p. 23.

della psicologia e della psicoanalisi. Tuttavia il tema del contatto con diversità e disagio e il concetto di teatro che si è portato fuori dal teatro sono elementi tipici del teatro sociale tout court. Per Thompson e Schechner

l'azione di usare il teatro in questi contesti deve essere compresa come un processo di incontro e competizione performativo, non meramente come un portare il teatro in luoghi senza teatro. Quello che fa il teatro sociale più efficace è svelare il performativo in quell'ambiente, rendendolo ad esso complementare o mettendolo a repentaglio, sfidandolo o elevandolo a potenza.⁸

1.2 Dalla scrittura scenica alla drammaturgia sociale

Per Patrice Pavis la scrittura scenica

consiste nel modo di utilizzare l'apparato scenico per mettere in scena – in immagini concrete – i personaggi, i luoghi e l'azione che si svolge. Tale scrittura non ha nulla in comune con la scrittura del testo: essa indica, metaforicamente, la pratica della messa in scena, che dispone di strumenti, materiali e tecniche specifiche per trasmettere un significato allo spettatore.⁹

La scrittura scenica è dunque autonoma dalla dimensione testuale e adopera linguaggi e tecniche tipici delle arti

⁸ Thompson, Schechner, 2004.

⁹ Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosisio, trad. it. di Paola Ranzini, Bologna, Zanichelli, 1998, p. 386.

performative. Non si limita ad utilizzare soltanto gli elementi spiccatamente teatrali (luci, costumi, oggetti), ma li riesamina e li rende protagonisti unitamente al linguaggio musicale, alla ritmica del corpo o della voce, alla parola etc. Infinite appaiono le possibilità che si offrono all'utilizzo e alla sperimentazione. In breve si può dire che i codici scenici partecipano attivamente ed autonomamente alla creazione drammaturgica, diventando elementi costitutivi del dramma. Ulteriore questione è fornita da Lorenzo Mango, per il quale

la scrittura scenica sembrerebbe essere [...] un codice linguistico. [...] Ma cosa intendiamo con codice linguistico? Quel meccanismo convenzionale che sottende l'articolazione di un tipo particolare di segno secondo modalità più o meno ricorrenti. [...] La scrittura scenica [...] indica una condizione materiale del linguaggio, ma porta con sé anche la nozione di articolazione e, infine, si propone anche come tramite di relazione tra segno e significato.¹⁰

La scrittura scenica risulta essere un codice recente dell'esperienza teatrale e discende dall'avvento della regia. Mango osserva, facendo riferimento al lavoro del regista e drammaturgo francese Roger Planchon, che la scrittura scenica è un qualcosa in continuo divenire, è una realizzazione in atto che ha una sua grammatica particolare e che tutti i soggetti in causa possono utilizzare e plasmare.¹¹ Questo è un modus

¹⁰ Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, pp. 14-15.

¹¹ Cfr. Mango, 2003, pp. 21-22.

operandi che il teatro sociale ha ereditato. La produzione e la creazione dei materiali scenici appartiene a tutti i membri del gruppo, o della comunità. Il compito del regista e conduttore è quello di assemblare i materiali, e di accompagnare gli utenti attori nel percorso. Per fare ciò si avvale di ogni possibile strategia. Spesso, ricorda Claudio Bernardi, è proprio l'operatore ad invitare alla creazione scenica:

Il mezzo principale per andare in fondo al sé, al gruppo e alla propria società è l'improvvisazione teatrale. Il conduttore del laboratorio fornisce una serie di stimoli, di giochi e di provocazioni che viene sviluppata per gruppi o dai singoli e poi mostrata e discussa.¹²

Sisto Dalla Palma osserva la relazione tra ricerca teatrale e comunità ed indaga come si sia sviluppata in Italia, sul finire degli anni Sessanta. Riconosce molti elementi, sociali, culturali e politici, che hanno causato ciò: una nuova economia industriale e la conseguente ondata migratoria dalle campagne alle città, con relativo incontro/scontro tra culture e genti diverse; la scolarizzazione di massa; il femminismo e la lotta per i diritti sociali; l'affiorare di una cultura underground che partendo da luoghi non teatrali, quali cantine e periferie urbane, si avvicina all'animazione nelle scuole, alle realtà disagiate e marginalizzate del tessuto sociale. Tutto questo

¹² Bernardi Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004, p. 89.

investe prima di tutto l'orditura organizzativa del teatro, riformula i problemi della scena, della composizione collettiva, della modulazione dello spazio teatrale, riplasma i fondamenti stessi dell'ensemble attivando la poetica e la pratica del teatro laboratorio e del teatro di gruppo. Dentro la dissoluzione del testo non si configura solo la caduta del primato della lettera, ma anche la apertura alle nuove determinazioni di senso, al farsi della scrittura non solo come letteratura drammatica, ma anche come immagine, come suono, come espressività corporea, come forma aperta alle risorse dell'improvvisazione e della *performance*.¹³

La drammaturgia sociale risulta essere strettamente legata al concetto di scrittura scenica in quanto, secondo la docente Anna Maria Cascetta, è

il risultato di una scrittura a ridosso della scena, frutto di quella cooperazione creativa che produce lo spettacolo ed elabora il copione, il materiale verbale che potrà anche non diventare mai l'edizione letteraria, condividendo così il destino della scrittura scenica che si brucia nell'evento e nelle sue repliche limitate.¹⁴

Per Rossi Ghiglione la drammaturgia sociale è

l'azione che si occupa del dire *drammatico* della comunità, crea le condizioni perché la comunità possa compiere delle azioni di espressione-comunicazione, raccoglie e sviluppa i diversi

¹³ Sisto Dalla Palma, *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano, 2001, p. 197.

¹⁴ Cascetta Annamaria, "La questione del testo drammatico", in *Scritture per la scena*, a cura di Cascetta Annamaria, numero monografico di *Comunicazioni sociali*, XIX, 1997, p. 128.

linguaggi-esperienze con un gruppo/una comunità comunica, ne coglie la specificità teatrale sul piano della performatività e della comunicazione, li mette in contatto con l'orizzonte storico e simbolico di una più ampia collettività, li compone in un'azione di rappresentazione nei termini di un evento di comunità. E fa tutto questo in un costante dialogo tra poetica individuale e creatività collettiva.¹⁵

La studiosa enuclea così alcune caratteristiche che contraddistinguono il teatro sociale: da un lato si evidenzia la stretta relazione del teatro con il concetto di comunità; dall'altro si evidenziano i caratteri della comunicazione e della creatività collettiva; inoltre riconosce che il teatro sociale si basa su specifiche competenze tecniche e professionali e che, per la costruzione dello spettacolo, «si sviluppa sul confine tra ricerca teatrale e lavoro di comunità».¹⁶

1.3 Segni del teatro post-drammatico

Si analizzano ora alcuni elementi del teatro contemporaneo che sono confluiti nel teatro sociale. Dobbiamo a Lehmann l'analisi dei segni del teatro post-drammatico:

Il concetto di segno teatrale viene inteso in tutte le dimensioni della sua significatività. Con segni teatrali si intendono, cioè, non soltanto i segni latori di informazioni da fissare, cioè significanti che denotano un significato identificabile o lo denotano in modo

¹⁵ Rossi Ghiglione, 2005, p. 139.

¹⁶ Rossi Ghiglione, 2005, p. 140.

inconfondibile, ma, virtualmente, tutti gli elementi del teatro. Una vistosa corporeità, uno stile gestuale, un allestimento scenico, già per il solo fatto che, senza *significare*, sono presen[ta]ti con un certo accento, vengono accettati come *segni*.¹⁷

Caratteristica fondante è la ricchezza di segni simultanei. Ciò per riprodurre il disordine della reale esperienza quotidiana e per testimoniare la vita qual è, libera dai condizionamenti dei tradizionali codici artistici. L'attenzione massima per il reale, che sfocia spesso nell'autobiografia, è un primo punto di contatto tra teatro post-drammatico e teatro sociale. Parallelamente Lehmann osserva che questo teatro diventa «più presenza che rappresentazione, più esperienza condivisa che comunicata, più processo che risultato». ¹⁸ Si sommano dunque ulteriori elementi di vicinanza.

Altri aspetti riguardano la quantità e la qualità dei segni. Lehmann parla di: 1) *Paratassi / non gerarchia dei segni*. Gli elementi si legano tra loro, talvolta in modo equivoco, in aperta contraddizione con la tradizione che prevede una precisa gerarchia segnica, dove a prevalere sono gli aspetti legati al linguaggio. 2) *Simultaneità*. Spesso vi è una tale sovraesposizione di elementi che è impossibile per lo spettatore elaborarli tutti. Codici e linguaggi diversi coabitano nello stesso continuum spazio-temporale (mentre un attore può danzare, altri possono raccontare storie, anche in lingue

¹⁷ Lehmann Hans-Thies, "Segni teatrali del teatro post-drammatico", trad. di Maria Innocenza Runco, revisione di Tanja Fahrtnann, *Biblioteca Teatrale*, Bulzoni, 74-75, 2005 pp. 23-24.

¹⁸ Lehmann, 2005, pp. 29.

diverse; luci ed ombre possono concatenarsi; differenti oggetti possono essere usati) creando situazioni simultanee. 3) *Gioco con la densità dei segni*. Dalla sovraesposizione di segni si può passare ad una carenza, o totale mancanza degli stessi.¹⁹ L'alternanza tra abbondanza e scarsità dei segni è una delle infinite possibilità compositive della scrittura scenica.

Di estrema importanza per il teatro post-contemporaneo è la *musicalizzazione*. A venire musicalizzato è ogni singolo aspetto: in primis la lingua. Questo avviene perché il teatro post-drammatico è interessato all'incontro tra culture e molti registi accolgono con favore attori dalle più svariate origini e provenienze. Buona parte di questa musicalizzazione è dovuta per l'appunto alla *poliglossia*, ossia la compresenza di differenti lingue. Ne risulta pertanto una specifica *semiotica sonora*. Per la critica e giornalista Helene Varopoulou

la musica è diventata una struttura autonoma del teatro sia per gli attori, sia per i registi. Non si tratta solo del ruolo evidente della musica e del teatro musicale, ma più radicalmente di un'idea di teatro *come* musica. Forse è sintomatico che una donna di teatro come Meredith Monk [...] abbia detto una volta: "Sono arrivata dalla danza al teatro, ma è stato il teatro che mi ha portato alla musica."²⁰

Altro elemento è il concetto di *irruzione del reale*. Il reale cui Lehmann fa riferimento riguarda le qualità fisiche degli attori,

¹⁹ Cfr. Lehmann, 2005, pp. 30-33.

²⁰ Lehmann, 2005, pp. 33-35.

degli oggetti e dei materiali presenti sulla scena. Gli elementi fittizi presentati per secoli sul palco, osserva Lehmann, altro non sono che oggetti vivi e reali. Soltanto nel Novecento, con le avanguardie storiche e soprattutto con il post-drammatico, il teatro ha accettato questa qualità di vita: «Il teatro ha luogo come prassi completamente reale e, allo stesso tempo, completamente in forma di segni.»²¹

1.4 L'uso del corpo

Lehmann interviene sull'uso del corpo, esaltandone sia la potenza magica, illogica, rituale, sia la centralità espressiva che assume nel teatro. Questa centralità si manifesta come corporeità autosufficiente, in grado di mostrare autonomamente intenzioni, potenzialità mimiche e gestuali, intensità, tensioni, presenze e relazioni con l'interno e con l'esterno. Il linguaggio corporeo produce segni polivalenti fino «ad apparire un'irrisolvibile enigmaticità».²²

Il corpo viene posto al centro dello spettacolo teatrale in virtù della sua fisicità, della sua gestualità, e non perché possa donare un senso, tanto da rifiutare il significante. Perciò lo studioso parla di fading, ossia di scolorimento e smorzamento del significato. Lehmann parla anche della disabilità fisica e riconosce come il teatro della post contemporaneità abbia saputo donare dignità all'handicap:

A ciò si aggiunge il *corpo deviante* che, attraverso la malattia,

²¹ Lehmann, 2005, pp. 42-46.

²² Lehmann, 2005, p. 39.

l'handicap, la deformazione, si allontana dalla norma e sprigiona fascino *immorale*, sconforto oppure paura. Possibilità di esistere generalmente rimosse ed escluse acquistano valore nel teatro post-drammatico in forme altamente fisiche e smentiscono quella percezione che, al prezzo di una sospensione di una conoscenza, si è istituita nel mondo come sottile ambito in cui la vita può svolgersi in una qualche *normalità*.²³

Sull'uso del corpo si esprime anche Mango: «nell'insieme delle questioni linguistiche legate alla scrittura scenica, un posto particolare lo occupano quelle legate all'attore.»²⁴ Il suo discorso coinvolge tutti gli aspetti legati alla corporeità del performer che determinano la recitazione e riconosce che il linguaggio del corpo diventa una forma di scrittura, capace di avvicinare l'espressività individuale dell'attore ad una struttura segnica codificata. Si può parlare quindi di «attore come scrittura di scena», a partire dalla teoria del pre-espressivo di Eugenio Barba.²⁵ Si tratta di uno «slittamento del piano espressivo dalla recitazione verso la consistenza materiale della presenza fisica e scenica dell'attore. Presenza che incide, come autonoma qualità segnica, come scrittura, nella scrittura complessiva dello spettacolo.»²⁶

Ennesimo legame tra uso del corpo e teatro sociale si deve a

²³ Lehmann, 2005, p. 39.

²⁴ Mango, 2003, p. 281.

²⁵ La pre-espressività riguarda il comportamento scenico degli attori. Questo comportamento è extra quotidiano in quanto è un atteggiamento corporeo derivato dalla tecnica che l'attore utilizza sulla scena. Barba Eugenio, "Prefazione", in Falletti Clelia, a cura di, *Il corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, pp. 31-36.

²⁶ Mango, 2003, pp. 286-287.

Daniele Seragnoli, per il quale l'attenzione al corpo nel teatro del Novecento è dovuta sia «all'avanzare delle società multietniche [sia] alla pluralità di intrecci con funzioni e ruoli sociali diversi.»²⁷ Ciò ha permesso il contatto del teatro Occidentale con le tradizioni orientali. Da questo contatto si è elaborato un dibattito basato sulle potenzialità drammaturgiche del corpo e del gesto, sulla sua frammentazione e scomposizione, sull'osservazione delle posture e del movimento, sull'utilizzo del gesto, sulla conoscenza del respiro e della voce.

Per Dalla Palma è proprio il linguaggio del corpo la prima forma di comunicazione dell'essere umano. Il bambino infatti, nei primissimi mesi di vita, prima ancora di imparare ad articolare i primi elementari suoni, si esprime esclusivamente attraverso il corpo, per mezzo del quale assume consapevolezza di sé e del mondo che lo circonda:

È attraverso il corpo che il bambino mima le sue diverse parti, circoscrive progressivamente la sua identità, scopre la sua separazione. Prima di accedere alla simbolizzazione estrema del linguaggio, che gli consente un massimo di spostamento dal sé e dalle cose, egli fa esperienza del suo corpo come dell'immagine elementare, in cui si riducono sino allo zero le distanze tra significanti e significati. [...] Poiché il bambino non è ancora in grado di pronunciare le parole con cui l'ambiente fa corrispondere segni diversi a una molteplicità di vissuti, non gli

²⁷ Seragnoli Daniele, "Il corpo ritrovato. Riflessioni sull'esperienza di laboratorio teatrale, Il corpo teatrale fra testi e messinscena", in *Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, a cura di Andrisano Angela Maria, Carocci, Roma, 2006, p. 225.

resta che promuovere il suo mondo interno e le sue relazioni con l'altro attraverso il corpo: mimare un gesto, un comportamento, una situazione, un oggetto, è l'unico modo per assumere una parola viva.²⁸

Anche Bernardi affronta il discorso del corpo partendo dall'infanzia e, basandosi sul lavoro degli psicoanalisti Margaret Mahler e Daniel Stern, afferma che il bambino apprende spontaneamente «le due pulsioni opposte che caratterizzano la formazione di ogni uomo: l'individualità o la differenziazione dagli altri e l'affetto, ovvero l'unità con gli altri.»²⁹ Questo avviene senza il tramite della parola, bensì deriva dal tipo di interazione e dalla quantità e qualità di relazioni corporee che il bambino instaura con le persone che si prendono cura di lui nella primissima infanzia. Così «ogni corpo memorizza le interazioni piacevoli e spiacevoli apprese attraverso migliaia di atti comunicativi» e se ne deriva la centralità dell'attenzione che il teatro rivolge al corpo.³⁰ Il corpo infatti è il primo comunicatore di emozioni, sentimenti ed intenzioni e le comunica all'esterno nel modo più immediato e spontaneo attraverso posture, gesti, espressioni facciali, timbro e tono della voce, etc.³¹

Ulteriore contributo è fornito da Stephen K. Levine che, nel saggio *Il corpo espressivo: una totalità frammentata*, confronta

²⁸ Dalla Palma, 2001, pp. 47-49.

²⁹ Bernardi, 2004, p. 60.

³⁰ Bernardi, 2004, pp. 61-62.

³¹ È utile la lettura di Cavallo Michele, Ambrogio Ileana, "Forme del teatro Performativo. Studi sull'emozione tra psicologia e teatro", *Biblioteca Teatrale*, Bulzoni, 71-72, 2004, pp. 7-82.

il pensiero di Lacan con quello del filosofo francese Merleau-Ponty. Per Lacan, osserva Levine, il bambino prende coscienza del proprio corpo quando, per la prima volta di fronte ad uno specchio, vede la propria immagine riflessa. Vi è una immedesimazione immediata in quell'immagine unitaria e il bambino trascorre il suo tempo ad osservarsi e in cuor suo, aspira a somigliare a quella immagine: ne rimane attratto, catturato, ridotto quasi in schiavitù. Ma una nuova scoperta lo attende: muovendo un arto o un segmento del corpo, scomponendo e segmentando le sue parti, l'immagine si trasforma, si rende disomogenea, frammentata, scoordinata. Questo genera una crisi nel bambino, crisi che perdura anche nell'età adulta. Da ciò deriva il bisogno dell'individuo di essere riconosciuto dai propri simili come entità unitaria, in ricordo di quella prima visione di sé allo specchio. Lacan, afferma Levine, ritiene tuttavia impossibile che un lavoro di consapevolezza sul proprio corpo possa risolvere la questione e introduce un elemento mediatore, capace «di superare i limiti inerenti l'immaginario corporeo»: il linguaggio.³²

Di diverso parere, sempre secondo Levine, è il filosofo Merleau-Ponty, per il quale l'essere umano percepisce il mondo attraverso i sensi. Merleau-Ponty parla di *corps propre*, tradotto con la locuzione corpo vissuto, ossia l'insieme delle esperienze corporee che appartengono all'individuo. Secondo il filosofo questo continuo esperire porta il bambino a superare

³² Levine Stephen K., "Il corpo espressivo: una totalità frammentata", in Cavallo Michele, a cura di, *Artiterapie, tra clinica e ricerca*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2007., pp. 92-94.

il trauma della frammentazione, sebbene sia privo di coordinazione senso-motoria, in quanto il bambino è in procinto di acquisire un'esperienza appropriata del suo corpo. Numerosi sono gli esempi: imparare a camminare, diventare autonomi nel mangiare, nel vestirsi, nella cura di sé, sono tutte azioni e abilità che, una volta acquisite, rimangono nel bagaglio corporeo esperienziale dell'individuo. La capacità di apprendere e di esperire non si esaurisce con l'infanzia (è possibile imparare a suonare uno strumento, o a nuotare, anche da anziani) così come «dopo molto tempo di non uso, il corpo *ricorda* i movimenti abituali coinvolti nell'esercizio di una certa abilità».³³ Un'ulteriore analisi fornita da Merleau-Ponty, e segnalata da Levine, riguarda il gesto: «la gestualità si trova a metà strada fra la percezione e il linguaggio.»³⁴ Il gesto non cerca di realizzare uno scopo, ma vuole mostrare quanto il corpo ha fatto ed esperito. Il gesto ha dunque un potere espressivo, al pari della postura del corpo.

1.5 Un nuovo uso della parola

Anche il linguaggio vocale contribuisce alla scrittura scenica e la parola può assumere nuove possibilità espressive. Mango fornisce due esempi storici: Carmelo Bene e Jerzy Grotowski. Il primo ha saputo decostruire e riscrivere numerosi testi classici, quali ad esempio *Pinocchio*, *Macbeth* e *Don Chisciotte*. Per l'attore la parola gode di una propria autonomia: «rifiuta la

³³ Levine, 2007, p. 97.

³⁴ Levine, 2007, p. 99.

logica del discorso e si esalta come (puro) suono.»³⁵ Bene tende ad una negazione della rappresentazione piuttosto che a cercare ed istituire un nuovo ordine rappresentativo. Spettacolo fondamentale è *l'Amleto*, su cui l'attore ha lavorato dal 1961 al 1994 in un lungo processo di scrittura (e riscrittura) scenica.

Un nuovo uso della parola e della voce è anche quello sperimentato da Jerzy Grotowski in *Il Principe Costante*, del 1965. In questo spettacolo il regista intende «spostare l'attenzione drammatica sull'azione scenica e sulla recitazione del corpo», lavorando però sulla dizione, sul respiro e sulle sue cadenze, sull'emissione forzata delle parole.³⁶ In una scena, ad esempio, lo straziante urlo di dolore del protagonista, buttato a terra con la bocca schiacciata sul pavimento, diviene un valzer che introduce la danza degli altri personaggi. È la voce dunque, con tutte le sue possibilità e le sue sfumature espressive, a muovere e a scrivere la scena, divenendo un canale espressivo. Mango riporta Jean Paul Manganaro, saggista e critico teatrale: «la voce è medium tra il corpo dell'attore e lo sguardo dello spettatore, voce eidetica, che assume in sé, oltre ai significati e ai significanti, anche il più vasto repertorio della gestualità.»³⁷

Come nel caso del corpo, anche per l'uso della parola è opportuno ricorrere al modo di esprimersi dei bambini. La scoperta del linguaggio vocale è una delle tappe fondamentali

³⁵ Mango, 2003, pp. 366-369.

³⁶ Mango, 2003, p. 378.

³⁷ Mango, 2003, pp. 378-379.

per lo sviluppo del bambino e avviene per gradi. I primi vocalizzi infatti sono suoni inarticolati, privi sì di un significante condiviso e codificato, ma dotati di una forte carica intenzionale ed emotiva. Dalla Palma afferma che il bambino è capace di una verbalizzazione elementare che gli consente di comunicare, primariamente alla madre, bisogni e necessità.³⁸ Questo linguaggio pre-espressivo elementare è spesso utilizzato dal teatro e può evolvere in forme e soluzioni drammaturgiche nuove ed originali. È il caso dello spettacolo *Occhio per occhio*, diretto dal regista Valerio Bonanni con gli attori migranti dell'associazione Semi Volanti e del quale si parlerà diffusamente nel secondo capitolo. In questo spettacolo alcune scene mostrano per l'appunto il mondo dei bambini. Ovviamente gli attori sono adulti, ma parlano, comunicano, si relazionano tra loro e con l'ambiente circostante (spazio, oggetti, spettatori, etc.) con il linguaggio dei bambini. Per giungere a questo Bonanni ha chiesto ai suoi attori di ricordare ed osservare bambini di diverse età in situazioni di gioco, di litigio, di confronto con la natura.

1.6 L'elemento biografico

Secondo il regista russo Konstantin S. Stanislavskij, l'attore, nell'avvicinarsi al personaggio, deve cercare dentro di sé esperienze e motivazioni che lo pongono in relazione con il ruolo da interpretare. Stanislavskij descrive questo procedimento nel volume *Il lavoro dell'attore sul personaggio*

³⁸ Cfr. Dalla Palma, 2001, p. 49.

e lo suddivide in tre momenti: il periodo della conoscenza, il periodo della reviviscenza, il periodo della personificazione.

Il primo momento è caratterizzato dal processo di analisi, che si basa sul sentimento e non sul pensiero, in quanto «conoscere significa sentire».³⁹ Questo processo conoscitivo è intuitivo e vuole indagare l'inconscio del personaggio. Seguono, nel periodo della conoscenza, la «creazione e animazione delle circostanze esteriori [e] la creazione e animazione delle circostanze interiori».⁴⁰ Dopo il primo approccio intuitivo Stanislavskij studia e rielabora con gli attori tutti quegli elementi dei personaggi emersi dalla prima lettura del testo. Si procede per ipotesi: le intuizioni iniziali si testano nelle improvvisazioni e gli attori colgono nuovi spunti, nuove riflessioni. Sono molteplici le risonanze tra l'esperienza del personaggio e quella dell'attore, e viceversa. L'ultima fase del periodo di conoscenza, definito preparatorio dall'autore, riguarda la «valutazione dei fatti e degli avvenimenti dell'opera».⁴¹ Ora che si conoscono meglio il pensiero, i desideri e le necessità del personaggio l'attore può misurarsi con la realtà oggettiva dei fatti presentati dal testo.

Il periodo della reviviscenza è per Stanislavskij costruttivo in quanto concerne la creazione dello spettacolo. Scopo della reviviscenza è creare «la verità delle passioni».⁴² L'attore è a conoscenza degli elementi psicologici di base del personaggio e

³⁹ Stanislavskij Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, 1° ed. 1993, Laterza, Roma-Bari, 2000, p. 10.

⁴⁰ Stanislavskij, 2000, pp. 19-33.

⁴¹ Stanislavskij, 2000, pp. 33-40.

⁴² Stanislavskij, 2000, p. 41.

della trama narrativa e può dunque «rivivere il personaggio».⁴³ Per arrivare a ciò deve svolgere dei compiti (emozionali, psicologici, consci, inconsci, fisici, meccanici) assegnati dal regista durante le prove e che gli permettono di ampliare la volontà creativa, ossia quella capacità di comprendere situazioni e di saperle re-interpretare che conduce alla conoscenza del personaggio.

Il periodo della personificazione riguarda l'interpretazione del personaggio da parte dell'attore. Stanislavskij osserva che «l'attore, una volta sul palcoscenico, rimane sempre e unicamente sé stesso, e agisce in prima persona.»⁴⁴ L'attore dunque non è in balia dei sentimenti, non si trasforma in un altro individuo. Il lavoro affrontato nelle fasi di conoscenza e reviviscenza è servito per creare quelle condizioni utili alla comprensione delle motivazioni del personaggio. Tuttavia è molto raro che un attore trovi il materiale di cui necessita nella sua esperienza personale. Pertanto deve cercarlo altrove, nella realtà circostante e nelle vite e nelle comunità che gli sono vicine.

L'elemento biografico entra spesso in gioco nel teatro sociale. Una pratica diffusa, mutuata dalla drammaterapia, fa riferimento al modello della narrazione. Qui la narrazione è intesa nell'accezione più ampia del termine e permette l'utilizzo di tutti i linguaggi e i codici espressivi. Si può difatti raccontare una storia non solo con la parola ma anche con il

⁴³ Stanislavskij, 2000, p. 47.

⁴⁴ Stanislavskij, 2000, p. 81.

corpo, con la danza, con la voce, con i suoni e la musica, con le arti plastiche e visive etc. Cavallo parte dal presupposto che «ogni identità è una *storia di vita*, una storia che si fa in stretta relazione con altre storie di persone, di gruppi di comunità, di istituzioni.»⁴⁵ La drammaterapia e il teatro sociale lavorano sulla biografia col fine di giungere ad una universalizzazione dell'esperienza, in virtù della quale l'operatore di teatro sociale ricerca quelle trame immaginarie, letterarie, mitiche e non autobiografiche capaci di esprimere e descrivere i sentimenti, i desideri e le esperienze del gruppo. È importante infatti poter riconoscere «noi stessi mediante le storie fittizie dei personaggi storici, dei personaggi delle leggende o del romanzo.»⁴⁶ Ulteriore compito del conduttore, sempre secondo Cavallo, è identificare i temi fondanti e distintivi del gruppo, con il fine di sviluppare il senso di comunanza, la partecipazione ed il coinvolgimento. Gli spunti e le proposte vanno montati, plasmati e ricondotti in un unicum logico argomentativo e narrativo. Per giungere a ciò il regista ricorre a giochi, esercizi e improvvisazioni.

Per Norma de Piccoli, docente di psicologia sociale presso l'Università di Torino, un'altra possibilità di narrazione biografica è la narrazione di comunità. Bisogna pertanto comprendere il «ruolo che viene attribuito alla narrazione come strumento che favorisce la costruzione della comunità, poiché la comunità si definisce anche attraverso il racconto

⁴⁵ Cavallo, 2007, p. 37.

⁴⁶ Cavallo, 2007, p. 36.

delle storie, che da storie individuali e personali diventano storie condivise e collettive.»⁴⁷ Vivere in una comunità dove è possibile esprimere il proprio vissuto e raccontarlo agli altri, venendo contemporaneamente a conoscenza delle altrui esperienze, è un segno di *empowerment*, ossia di accrescimento del potere di gruppo. Una comunità capace di raccontare sé stessa permette infatti all'individuo di relazionarsi meglio con la società, in quanto si abbattano numerose barriere comunicative. Le narrazioni di comunità permettono di stimolare le relazioni e possono avvalersi di tutti i codici artistici ed espressivi. L'arte, la musica e il teatro sono forme espressive che possono «assumere il ruolo di custodi della memoria sociale».⁴⁸

Si riconosce come il teatro sociale permetta ad una specifica comunità (i detenuti di un carcere; i migranti del tale centro di accoglienza; gli utenti di un dato centro diurno; etc.) di comunicare i propri bisogni, sogni, speranze ed ideali al mondo esterno, alla società tutta. L'essenza del teatro sociale si manifesta in questo incontro: «corpi che testimoniano di sé davanti ad altri corpi, nel qui ed ora di una comunicazione immediata, dove lo sguardo dell'altro è ineludibile, come il suo respiro, il colore della sua pelle, il suo accento, la forma del suo corpo.»⁴⁹ Chi è sul palco parla sì della sua situazione individuale, ma è al tempo stesso fattispecie esemplare e

⁴⁷ De Piccoli Norma, "Comunità: un concetto, molti significati" in Pontremoli Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet Università, Torino, 2005, p. 106.

⁴⁸ De Piccoli, 2005, pp. 106-109.

⁴⁹ Rossi Ghiglione, 2005, p. 158.

membro-rappresentante del gruppo di appartenenza. La biografia di un singolo coincide con la biografia di tutti gli appartenenti ad una comunità. Anche nel caso in cui il tema del laboratorio e/o della performance finale è commissionato dalle strutture (Asl, penitenziari, scuole...), o comunque non riguarda direttamente l'utenza, ad emergere è la soggettività propria degli attori e dei performer in quanto «la rappresentazione di sé è il principale narrato del teatro sociale».⁵⁰

1.7 La catarsi

Lehmann sostiene che il teatro ha sempre subito la fascinazione del dolore e che possiede la capacità di mostrarlo mediante la possibilità di elaborare (*to actualize*, nel testo originale) l'incomprensibile mediante il linguaggio del corpo. Questo è dovuto ad una vera e propria memoria del corpo che aiuta l'attore-performer a sperimentare una *mimesis of pain*, ossia una mimesi del dolore. Ciò comportava in passato che dolore e sofferenza fisica e psicologica fossero così imitate ed esageratamente suggestionate da far sorgere negli spettatori un'empatia verso il dolore. Tale empatia sembra portare a quella catarsi tragica, teorizzata da Aristotele, per la quale lo spettatore, imbattendosi nel dramma dell'eroe e spaventandosi riconoscendolo, giunge alla purificazione. Lehmann afferma che il teatro post-drammatico si discosta da questo schema, avvalendosi invece di una *mimesis to pain*, di

⁵⁰ Rossi Ghiglione, 2005, pp. 158-159.

una mimesi che guarda al dolore, che lo osserva con riflessione. Quando il teatro tende ad assomigliare alla vita reale ed emerge l'elemento biografico, oppure quando sul palcoscenico accadono azioni reali, non finalizzate ad una finzione scenica, gli spettatori provano empatia e coinvolgimento per gli attori.⁵¹ Paure ed emozioni dello spettatore lo portano alla catarsi, non si originano più da una finzione, da una mera imitazione di fatti e situazioni, ma nascono e si sviluppano dal contatto con le vere biografie degli attori, con i loro corpi autentici, con quelle che sono state e saranno le loro vere esperienze di vita, i loro vissuti, le loro sofferenze.

Come Lehmann, anche Augusto Boal, nel Teatro dell'Oppresso, intende la catarsi un fenomeno che coinvolge lo spettatore. In questa tecnica di teatro sociale «gli spettatori non si limitano a *spectare*=vedere; qui essere spettatore significa partecipare, intervenire: prepararsi all'azione, e prepararsi è già di per sé un'azione.»⁵² Boal invita dunque lo spettatore alla scelta: agire o non agire? Se decide di intervenire lo spettatore, da semplice osservatore, diventa spett-attore. Il Teatro dell'Oppresso si propone di

creare lo squilibrio che induce l'azione. Il suo scopo è *dinamizzare*. Questa *dinamizzazione* è l'azione che ne deriva (messa in piazza da parte di uno spettatore in nome di tutti), e l'azione che ne

⁵¹ Cfr. Lehmann Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge Taylor & Francis Group, Abingdon (UK), 2006, p. 165-166.

⁵² Boal Augusto, *L'arcobaleno del desiderio*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA), 1994, pp. 59-60.

deriva distrugge tutti i blocchi che ne ostacolavano la realizzazione. Questo significa che purifica gli spettatori, che produce una catarsi. La catarsi dei blocchi nocivi. Sia la benvenuta!⁵³

Anche Jacob Levi Moreno, psichiatra e creatore dello psicodramma, parla di catarsi. La catarsi moreniana, osservata da Boal, espelle «un veleno. Possiamo dire che quanto è ricercato è la felicità dell'individuo».⁵⁴ L'individuo di cui si parla non è più lo spettatore, ma l'attore che agisce sulla scena. Caso famoso è quello di Barbara, attrice nella compagnia di Moreno. Barbara è una donna timida ed impacciata, che intrattiene con le persone rapporti estremamente formali. Però, nell'intimità domestica, Barbara è aggressiva ed iraconda nei confronti del marito. Questa dicotomia della donna si manifesta pubblicamente quando Moreno le chiede di interpretare una prostituta: Barbara interpreta il ruolo richiesto con grande disinvoltura, sorprendendo gli astanti. Moreno conclude «che la messa in scena di una parte di sé ritenuta inconfessabile ha per il soggetto un grande valore catartico e per ciò stesso terapeutico.»⁵⁵

La distanza estetica è un concetto introdotto da Robert Landy per la drammaterapia ed applicabile al teatro sociale. Questa serve a modulare vissuti ed emozioni dell'attore, consentendogli di giungere ad un'esperienza catartica. Per far

⁵³ Boal, 1994, p. 60.

⁵⁴ Boal, 1994, p. 59.

⁵⁵ Pontremoli, 2005, p. 71.

ciò ci si avvale degli strumenti proiettivi, ossia di quelle tecniche teatrali che permettono all'attore-performer di vedere e ricordare con una certa distanza la propria storia, il proprio vissuto emozionale, i propri sentimenti. Per Cavallo «è proprio la messa in gioco di una distanza ad aprire la possibilità di una risonanza con i contenuti interiori e a consentire alla persona di muoversi all'interno del proprio vissuto emozionale.»⁵⁶ La distanza estetica inoltre è definibile come il giusto equilibrio tra *ipodistanza* (eccessivo coinvolgimento emotivo) ed *iperdistanza* (eccessivo distacco emotivo). Il regista operatore può condurre gli attori a questo punto di equilibrio suggerendo di spostare la narrazione dalla prima alla terza persona (o viceversa, nel caso dell'iperdistanza), oppure chiedendo di variare nomi e soggetti protagonisti, o ancora proponendo di allontanare il ricordo variando il tempo verbale (ad esempio dal presente al passato) o stravolgendone genere e stile (da drammatico a grottesco, da comico a tragico, etc.).⁵⁷ La catarsi interviene dunque in questo frangente, quando si manifesta e

si conquista questo equilibrio tra emozione e consapevolezza, tra coinvolgimento e distacco, tra io e non-io. Nella distanza estetica la persona può esperire l'ansia senza esserne sommersa; può sentire intelligentemente e capire sentimentalmente.⁵⁸

⁵⁶ Cavallo, 2007, p. 26.

⁵⁷ Cfr. Cavallo, 2007, pp. 38-40.

⁵⁸ Cavallo, 2007, p. 27.

Non è dunque un caso che il teatro sociale si avvicini ai linguaggi e alle tecniche performative del teatro post-drammatico. Elementi quali la biografia personale e la corporeità sono già drammaturgicamente espressivi e comunicano per forza di cose un messaggio di autenticità e veridicità allo spettatore. Lo spettatore del teatro sociale pertanto non può non prestare attenzione alla realtà di chi ha di fronte. La condizione della disabilità, o dell'essere un detenuto, o un migrante o un paziente psichiatrico, è intrinseca ed ineludibile. Per quanto uno spettacolo di teatro sociale si proponga spesso, o sempre, di creare un mondo altro, estraneo alla condizione di partenza degli utenti, permane nello spettatore quella consapevolezza di essere a contatto con esistenze che, in un certo qual senso, suscitano o empatia, o paura, o disagio. Ma il teatro sociale si avvale proprio di questo, e sapientemente lega realtà ed arte drammaturgica col fine di condurre ad una catarsi, ad una purificazione pacificatoria con noi stessi, con ciò che siamo e con ciò che incontriamo.

2. La drammaturgia nel teatro sociale: gli esempi del Laboratorio Integrato Persona e del progetto Black Reality

2.1 La scrittura scenica tra spontaneità e intenzionalità

Individuati questi elementi dal confronto tra le rivoluzioni dei maestri pedagoghi del Novecento, teatro post-drammatico e teatro sociale, rivolgiamo ora l'attenzione alle esperienze di tirocinio.

Il primo tirocinio, svoltosi a Roma nel quale partecipo come attore da quattro anni, è quello con la Compagnia di Teatro Integrato Persona, composta da giovani disabili e studenti universitari. Questa compagnia è da sempre caratterizzata da una conduzione multipla, dove l'operatore socio-teatrale è affiancato da un musicista professionista (Tullio Visioli fino al 2014, Francesco Santalucia dal 2015, attivi entrambi nella musico-terapia) e da un counselor (Carla Barchetti fino al 2014) cui è affidato il training fisico.⁵⁹ Non si dimentichi poi che dal 2012 è affiancato a quello teatrale un secondo laboratorio, anch'esso integrato, di costumi e scenografie, condotto da

⁵⁹ La Compagnia di Teatro Integrato Persona nasce nel 2005 ed opera nel V Municipio. È finanziata dal Dipartimento Politiche Sociali, Sussidiarietà e Salute del Comune di Roma su progetto della Asl Roma B. Al regista Roberto Baldassari si sono negli anni affiancati i musicisti Tullio Visioli, formatore su canto e vocalità (cfr. <http://www.tulliovisioli.it/> 24/7/2016), e Francesco Santalucia, che annovera numerose collaborazioni artistiche, tra le quali figura quella con il Teatro Patologico (cfr. <https://francescosantalucia.com/bio/> 24/7/2016).

Danièle Sulewic. Infine nel 2016 si è avuto l'intervento di un coreografo: Marco Angelilli. Dal punto di vista artistico la regia è attribuita al solo Baldassari, il quale ha la responsabilità teatrale, tuttavia il processo di composizione drammaturgica avviene anche tramite le altre figure.⁶⁰

Il laboratorio si tiene una volta alla settimana, in una sala offerta dal V municipio di Roma nel quartiere Tor Tre Teste, il lunedì mattina per tre ore, ed ogni incontro è suddiviso in tre momenti (almeno nella fase iniziale del lavoro, prima che nasca lo spettacolo da provare): il primo affidato al training, il secondo alla musicalità e alla vocalità, il terzo al teatro. Ovviamente questa suddivisione in compartimenti è molto rigida e non reale: il lavoro teatrale ricorre sempre al fisico o alla vocalità, così come per cantare bene occorre avere consapevolezza del proprio corpo, lavorando con il diaframma per dosare volume, tono e lunghezza delle note.

Apparentemente i primi giochi ed esercizi proposti durante il training servono solo a far scoprire all'attore le proprie potenzialità e punti deboli, a stimolare la relazione, a facilitare la creazione del gruppo. Ma non è così: queste prime attività hanno già un valore compositivo, di scrittura scenica. Ne è un esempio quanto è successo quest'anno. Baldassari chiede di fare una danza libera al centro del gruppo, seguendo i ritmi suggeriti dal musicista. T., alla sua prima esperienza teatrale, si

⁶⁰ Roberto Baldassari si diploma nel 1994 come attore presso il Teatro Stabile di Venezia. Ha condotto numerosi laboratori teatrali con l'università di Tor Vergata e nel contesto della disabilità. Tra questi si segnalano le conduzioni in seno al progetto Piero Gabrielli (dal 1998 al 2005). Dal 2005 conduce il Laboratorio Teatrale Integrato Persona (cfr. <http://www.marte2010.net/files/cv-Roberto-Baldassari.pdf> 24/7/2016).

rifiuta di svolgere l'esercizio in quanto non si ritiene all'altezza. Solo su suggerimento di G., attrice storica della Compagnia e danza-terapeuta, accetta di ballare. Si esibisce allora in una danza scatenata ricca di passi, di movimenti e di figure entrando in dialogo con la musica. Il corpo di T. offre spunti alla musica e viceversa: si propongono idee, si scambiano, si confrontano, si sviluppano. Finita l'improvvisazione T., tra lo stupore generale, torna al suo posto. Nello spettacolo *Donna Rosita sposa*, presentato il 19 giugno 2016 presso il Teatro Centrale Preneste e tratto da *Il Teatro dei burattini* di Federico Garcia Lorca, T. ottiene la parte di Maia, un'ostessa d'Andalusia, e in due differenti scene ha degli assolo ballati, accompagnata dai ritmi creati dal gruppo.

Ulteriore esempio di scrittura scenica, e collettiva, si ricava dalle improvvisazioni musicali proposte da Santalucia nella seconda fase degli incontri. Con l'espedito dell'ascolto dell'altro e dell'attenzione al gruppo Santalucia presenta esercizi nei quali può rendersi conto delle capacità vocali o ritmiche di ciascuno. Il primo esercizio proposto è rivolto alla ricerca del respiro comune. Si procede per tentativi. All'inizio c'è bisogno di un chiaro segnale del musicista per ottenere questo respiro collettivo, poi pian piano si manifesta autonomamente. Giunti a questo livello si propongono semplici linee vocali melodiche che, passate di persona in persona, si modificano e si sviluppano. Santalucia in seguito introduce l'elemento ritmico percussivo. Nuovamente si parte da elementi semplici: la camminata sul posto. Viene proposto

un ritmo, un tempo ed uno alla volta gli attori al centro del cerchio lo amministrano a proprio piacimento, guidando il gruppo. A volte alcune linee melodiche o ritmiche sono tanto interessanti da essere introdotte, rielaborate, in alcune scene dello spettacolo.

Nel terzo momento dell'incontro, quello teatrale, si propongono delle improvvisazioni e si sviluppano man mano le scene. Baldassari si avvale di una scrittura scenica che, attuandosi nel processo laboratoriale, parte da un testo dato per giungere a un altro testo, nuovo e arricchito di nuove sfumature e significati. Dopo aver lavorato con i classici greci, è approdato, come vedremo negli esempi riportati nei prossimi paragrafi, a Gogol (*L'ispettore generale*, 2013), Goldoni (*Gli impresari Turchi*, 2014), Mozart – Schikaneder (*Verso il flauto magico*, 2015) e Garcia Lorca (*Donna Rosita sposa*, 2016).

Si è accennato al laboratorio di costumi e scenografie condotto da Danièle Sulewic.⁶¹ Anche questi elementi influenzano la scrittura scenica. Innanzitutto costumi, scene ed oggetti danno una caratterizzazione visiva e stilistica allo spettacolo. Spesso gli oggetti, le sedie, i costumi, i loro colori e le loro forme introducono lo spettatore in un mondo immaginario e completano la narratività della storia raccontata. Ad esempio lo spettacolo *Donna Rosita sposa* è ambientato in un piccolo paese dell'Andalusia degli anni '20 del Novecento. Oltre ai semplici elementi scenici (mantelli da torero, ventagli o

⁶¹ Danièle Sulewic è scenografa e costumista dal 1975. Vanta collaborazioni nel teatro sociale nei contesti di disabilità e psichiatria (cfr. <https://casadeiteatri.wordpress.com/2013/03/15/daniele-sulewic-bografia/> 24/7/2016).

cappelli da flamenco) vengono costruiti dei burattini somiglianti agli attori che interpretano i due giovani amanti protagonisti. Gli attori che interpretano Rosita e Cocoliche fisicamente non si incontrano mai durante lo spettacolo, se non nella scena finale quando, dopo mille peripezie, il loro amore può finalmente concludersi col matrimonio. Per tutto lo spettacolo a relazionarsi e a recitare insieme sul palcoscenico sono i burattini di entrambi, o il burattino di lei con l'attore che interpreta Cocoliche, o viceversa è l'attrice Rosita ad incontrare il burattino di lui. I burattini della Sulewic diventano così veri e propri personaggi capaci di agire sulla scena e di influenzare la scrittura drammaturgica.

Spesso il lavoro della Sulewic è entrato in relazione con quello di Santalucia e in alcuni casi l'oggetto scenico è divenuto elemento di composizione musicale. Nella prima scena dello spettacolo *Verso il flauto magico*, presentato nel giugno 2015 presso il Teatro Quarticciolo, occorre delle percussioni. Si è scoperto casualmente che il suono migliore era prodotto da alcune maschere, raffiguranti degli animali, che apparivano in una scena successiva. Queste maschere, scatole di cartone rinforzato con del compensato o con altri strati di cartone, sono state utilizzate, per l'intero spettacolo, alternativamente come strumento musicale o come oggetto scenico. L'altro esempio riguarda *Donna Rosita Sposa*. Nella scena della festa in osteria il gruppo accompagna la danza di Maia suonando dei barattoli, percuotendoli al suolo o con delle bacchette, che all'occorrenza diventano bicchieri per brindare.

Il secondo tirocinio è diretto da Valerio Bonanni, conduttore di teatro nel sociale per l'associazione Semi Volanti, attiva nel contesto dell'immigrazione. Questa esperienza, svoltasi in Via Santa Croce in Gerusalemme di Roma presso la sala prove dello Spin Time, un ex edificio dell'Inps occupato da famiglie straniere, mi ha visto coinvolto come sparring partner nelle improvvisazioni, come assistente alla regia e come tecnico luci e suono nelle repliche in Puglia, Basilicata e Calabria dell'agosto 2016. Valerio Bonanni nel 2011 ha creato con Gianluca Riggi il progetto Black Reality, per mezzo del quale sono stati creati spettacoli, rassegne e videoclip.⁶² Bonanni, riferendosi allo spettacolo prodotto quest'anno *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco*, definisce così la scrittura scenica:

Con scrittura scenica intendo un testo o una coreografia o un materiale di lavoro che nasce dalla scena, dalle improvvisazioni, da materiali che vengono portati dagli attori, dal materiale che propone il regista, da qualsiasi influenza esterna o interna che possa influire sul lavoro e che va a creare lo spettacolo. È quindi una scrittura-non scrittura; per scrittura scenica intendo quel processo che non necessariamente porta a un testo ma che comunque porta ad uno spettacolo, ad una performance. Quindi la scrittura scenica è qualcosa di molto labile, di molto variabile

⁶² Per informazioni sul progetto Black Reality consultare il sito <http://blackreality.it/> Gianluca Riggi, laureatosi presso il Dipartimento di Arte e Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma, fonda nel 1998 l'associazione L'archimandrita divenendo direttore del Teatro Furio Camillo di Roma. Numerose sono le sue regie teatrali (cfr. <http://www.teatrofuriocamillo.it/chi-siamo/27/7/2016>). Nel 2011 inizia il suo lavoro di teatro nel sociale, grazie all'incontro con Valerio Bonanni, regista all'epoca esordiente.

perché la si può cambiare nel tempo e porta alla fine ad una partitura, come nel caso di *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco*.⁶³

Il primo carattere che emerge dalle parole di Bonanni è il termine di *partitura*. Con questo concetto, mutuato dalla terminologia musicale, il regista analizza il punto di arrivo del suo *modus operandi*. Non si crea dunque un testo scritto, non ci sono battute fisse da assegnare agli attori e nemmeno si parte da un testo di riferimento. Bonanni intende la scrittura scenica come un processo che, sviluppandosi nella prassi laboratoriale, si alimenta di suggestioni, immagini, racconti, estratti di romanzi o film, legati ad un argomento o un tema. Il tema dello spettacolo *Occhio per occhio*, presentato a Roma presso la Sapienza e presso il Teatro Furio Camillo nel maggio e nel giugno 2016, riguarda per esempio la catena dell'odio. Bonanni e i suoi attori elaborano uno spettacolo nel quale si riflette su come l'uomo giunga al conflitto e perché combatta contro un proprio simile e su come si possano interrompere la violenza, la guerra, l'odio.

Compagnia che crea delle partiture a partire dalle improvvisazioni è l'Odin Teatret di Eugenio Barba. Secondo Torgeir Wethal, attore dell'Odin, le improvvisazioni sono un materiale di lavoro comune al regista e agli attori. Una volta eseguite l'attore, con l'aiuto del regista e dei colleghi, le ripercorre con la memoria e indaga il perché di una

⁶³ Bonanni Valerio, intervista del 3 luglio 2016. Si fa riferimento all'ultimo spettacolo realizzato e portato in scena a Roma nei mesi di maggio e giugno 2016. Appendice, p. 112.

determinata azione e il che cosa si è fatto. Scopo di questa memorizzazione è fissare le azioni e gli atti fisici in una partitura. Si lavora quindi sulla dinamica, sul ritmo, sulla dilatazione o sulla frammentazione degli elementi, sul cambio di sensi e significati, sull'inversione cronologica delle azioni. Alla fine di questo processo si crea una nuova partitura, ormai divenuta la scena di uno spettacolo. Questa sequenza, costruita con tanto impegno e tanta cura,

diventa viva [...] quando l'attore conosce la partitura di azioni elaborata al punto da poterla eseguire senza pensare, allora le sue motivazioni personali e la logica originale della partitura cominciano a riempire le azioni dall'interno.⁶⁴

Tornando alla compagnia di Bonanni è di rilevante importanza il lungo percorso di formazione che i tre attori (Mohammed, detto Kamarà, della Sierra Leone, attore per la compagnia dal 2011; Edilson, per tutti Eddie, brasiliano, nel gruppo da quattro anni; Boutros, egiziano, da poco in Italia e conosciuto a ottobre 2015) hanno seguito nell'ultimo anno. Il primo passaggio formativo è stato il laboratorio integrato tenutosi per sei incontri tra ottobre e novembre 2015 presso il Teatro Quarticciolo. Condotta dallo stesso Bonanni con Gianluca Riggi ha visto coinvolti i migranti del centro di accoglienza Baobab di Roma e della Casa dei Diritti Sociali (una scuola romana dove si insegna l'italiano) e studenti delle università e semplici

⁶⁴ Wethal Togeir, "Dalle improvvisazioni al Crossing", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, pp. 179-180.

cittadini. Quel che maggiormente è emerso è stato il contatto tra persone diversissime tra loro, tanto che l'esperienza integrata ha spontaneamente suggerito alcuni dei temi del futuro spettacolo: la non comprensione del diverso, il conflitto tra civiltà, i differenti modi di vivere e di intendere, ad esempio, i rapporti tra uomo e donna. Una situazione di così stretto contatto tra culture lontane (la maggior parte dei migranti erano africani o mediorientali, in massima parte musulmani) ha innescato una serie di difficoltà che i linguaggi della musica, del teatro, del corpo, della danza hanno cercato di attenuare. Difficoltà come quella della lingua sono state superate con il mimo e con il canto; la presenza di donne (giovani e meno giovani), che causava problemi in alcuni degli stranieri più ortodossi, è stata affievolita dal gioco dei ruoli per tramite del quale donne e uomini, scambiandosi le posizioni sociali, hanno potuto cogliere motivazioni e stati d'animo dell'altro. L'esperienza laboratoriale, breve ma intensa, ha permesso quindi di giocare con i codici artistici, di affiancarli e rimescolarli avviando quel processo di scrittura scenica che ha caratterizzato le prove dello spettacolo.

Secondo passaggio della formazione è stato il laboratorio, nel novembre 2015, con Jacob Olesen, mimo e formatore teatrale, intitolato *La serietà di far ridere*. Bonanni riporta che «si è trattato di un laboratorio sulle tecniche della comicità, sulla precisione del gesto, sulla cura del dettaglio, sulla creazione di gag, sketches, sulla clownerie in generale ...»⁶⁵. Questo

⁶⁵ Bonanni, intervista. Appendice, p. 113.

laboratorio, prettamente tecnico, è stato un vero anticipo delle prove, le quali sono poi cominciate con giochi e improvvisazioni, sulla falsariga del lavoro di Olesen. Tuttavia il regista osserva che «già quelle prime improvvisazioni tendevano allo spettacolo e servivano non solo a creare il gruppo, ma anche ad entrare nel tema prescelto.»⁶⁶ Tracce di giocoleria sono presenti in alcune scene di *Occhio per Occhio*, come nel prologo nel quale Boutros, spinto su un carrello dagli altri attori, fa il gioco delle tre palline.

Anche la componente musicale ha influito sulla composizione drammaturgica. Due degli attori, Eddie e Kamarà, hanno competenze musicali, ritmiche e vocali, molto accentuate e durante le prove si è assai lavorato su questo. Bonanni ha proposto delle sfide sonore tra i due, similmente alle sfide del mondo del rap: il confronto-conflitto non è solo verbale, ma è anche musicale, corporeo, di sguardi e di posture. In altre improvvisazioni invece si è creata una macchina sonora nella quale a turno ogni attore (o tirocinante, spesso coinvolti nelle improvvisazioni come sparring partner) ha raccontato una storia nella propria lingua, o dialetto, in contrapposizione o in simbiosi con il sottofondo sonoro prodotto dal gruppo. Da tutto ciò sono nate varie scene: il prologo iniziale si basa su un racconto-melodia in versi sciolti di Eddie e sull'incalzante percussività vocale di Mohammed; lo stesso Mohammed ha una scena in cui propone un assolo di danza e canto; Eddie nella penultima scena intona a più riprese l'inno brasiliano,

⁶⁶ Bonanni, intervista. Appendice, p. 113.

preso in giro da Boutros, che incarna nello spettacolo il personaggio clownesco. Ulteriore stimolo è stato offerto da Elisa Zedda, trainer vocale e insegnante di jazz e scat che, per alcune prove, ha co-condotto il gruppo.

Parte integrante del lavoro è stata anche la visione di due spettacoli: *l'Ubu Re*, da Jarry, con regia di Roberto Latini, rappresentato a febbraio 2016 al Teatro Vascello, e *What goes up must come down* di Anthony Trahair, di scena anch'esso a febbraio al Teatro Furio Camillo. Il primo è servito come fonte di ispirazione riguardante il grottesco, il comico, il dissacrante; il secondo, incentrato su clownerie e giocoleria, ha proseguito lo studio del genere approfondendo l'attenzione al dettaglio iniziata con Olesen. Altro oggetto di studio, su supporto video, è stato lo spettacolo *Infinita*, della compagnia tedesca Familie Floz. Il tema del conflitto è affrontato in *Occhio per Occhio* nelle diverse fasi della vita. Questa scansione temporale, ironica e macchiettistica, è rappresentata dal gruppo tedesco proprio nello spettacolo *Infinita* mediante una recitazione clownistica, maschere e costumi.

A contribuire alla scrittura scenica sono state anche le numerose proposte degli attori. Il più propositivo è stato Eddie che, oltre a presentare sue composizioni musicali, ha spesso raccontato aneddoti della propria vita, ha portato oggetti scenici, ha creato gag e scenette. Ha inoltre introdotto la storia che lui stesso racconta nel prologo. Si tratta di uno dei pochi momenti parlati dello spettacolo, l'unico in italiano. Altri elementi biografici sono stati proposti da Mohammed, il quale

ha interamente creato una scena. Infine Boutros, che pur essendo alle prime armi come attore, ha fornito con la sua genuina spontaneità e con la sua voglia perenne di imparare, l'idea di un personaggio comico, eterno bambino, tanto pasticcione quanto fastidioso, ma fortemente determinato a raggiungere i suoi obiettivi. Altra componente introdotta da Boutros riguarda la giocoleria.

Per quanto riguarda l'allestimento scenografico lo spettacolo è progettato per essere messo in scena in vari luoghi, sia aperti sia chiusi. Ciò comporta che il materiale scenico varia al variare del luogo. Ci sono sì elementi fissi, quali i costumi, di matrice grottesca e surreale (realizzati da Caterina Stillitano e Antonia D'Amore) e gli oggetti di scena, ma ci sono anche elementi variabili. È il caso di un albero, alto quasi tre metri, e di un prato, di una decina di metri quadrati, finti entrambi, che occupano la scena nei teatri chiusi. Le dimensioni notevoli di queste scenografie fanno sì che di volta in volta lo spazio sia diverso e che gli attori si relazionino con esso in maniera diversa: su un palco piccolo la scenografia occupa buona parte dello spazio scenico, viceversa è poco invadente su palcoscenici di notevoli dimensioni. Questa scelta, condivisa da Bonanni e dallo scenografo Marco Guarrera, porta ad un continuo riassetto dello spettacolo.

La prima dello spettacolo si è tenuta il 21 maggio nel giardino del Museo di Storia della Medicina, in occasione della Notte dei Musei, a Roma. La scenografia è stata quella naturale del luogo fisico in cui lo spettacolo si è svolto: alberi di limone, cespugli e

piccoli arbusti, terra, prato, mattonato, una fonte battesimale, inferriate. Queste scenografie obbligate hanno in parte stravolto lo spettacolo. Non solo sono cambiate le entrate e le uscite, ma alcune scene hanno avuto bisogno di essere modificate per l'occasione: quella della guerra e quella delle bandiere. Entrambe sono state ideate in un ambiente spoglio, senza ostacoli, con pareti lisce, dove gli attori dormono sdraiati a terra, o usano le pareti come territorio di sfida per mostrare la bellezza della propria bandiera. Il giardino del Museo ha costretto regista ed attori a correggere le partiture e a utilizzare i nuovi elementi. La fonte battesimale è diventata la trincea dalla quale gli attori-soldato sparano e dietro la quale si riparano dal nemico, mentre la scalata dell'albero ha concesso alla bandiera una maggiore altezza. Alcune di queste soluzioni applicate all'aperto sono poi state mantenute al Teatro Furio Camillo, un teatro al chiuso, l'11 e il 12 giugno. Questa capacità di adattamento deriva dallo schema libero che Bonanni ha impostato allo spettacolo, da quella partitura malleabile alla quale si possono modificare, aggiungere o sottrarre elementi:

proprio perché è una serie di numeri, e perché è una storia basilare che rappresenta tre epoche della vita dell'essere umano, che si possono aggiungere nuovi elementi. Anzi è divertente ed auspicabile che ciò avvenga proprio per arricchire lo spettacolo e per emanciparsi da quello che si è prodotto.⁶⁷

⁶⁷ Bonanni, intervista. Appendice, p. 117.

2.2 Paratassi dei segni teatrali, simultaneità, poliglossia ed irruzione del reale

I due spettacoli presi in analisi, *Donna Rosita sposa* del Laboratorio Persona e *Occhio per Occhio* di Black Reality, presentano molti degli elementi elencati da Lehmann. Il primo elemento riguarda la presenza e l'utilizzo dei differenti codici linguistici. Accade sovente in *Donna Rosita sposa*: in ogni quadro, parallelamente al linguaggio parlato degli attori, è forte la presenza musicale di Santalucia, che suona in diretta pianola e percussioni, così com'è costante l'intervento del coro che non solo esprime a parole commenti e giudizi popolari, ma elabora ritmi musicali, intona canti a più voci da cui si elevano dei solisti e suona utilizzando gli oggetti scenici (sedie, barattoli) come fossero strumenti musicali. Inoltre costumi e scenografie variano di scena in scena e l'alternanza tra Rosita e Cocoliche attori e Rosita e Cocoliche burattini si manifesta anche all'interno dei singoli quadri. Baldassari gioca non solo sulla simultaneità dei segni, ma anche sulla non gerarchia degli stessi, ossia sulla loro degerarchizzazione. La parola parlata non è più al vertice comunicativo e narrativo, così come si passa da una sovraesposizione ed abbondanza di segni nel prologo ad una manifesta scarsità sul finire del terzo atto, quando in scena troviamo solo Cocoliche e Currito, il suo rivale in amore, seduti ai lati del palco, illuminati ciascuno da una flebile luce, intenti a descrivere verbalmente, senza alcun intervento del coro, degli altri personaggi o del musicista, le

proprie sofferenze d'amore.

Un ottimo esempio di simultaneità è il prologo di *Donna Rosito sposa*. Lo spettacolo inizia a sipario aperto: sul palco vi è una gran confusione di materiali ed oggetti scenici. Gli attori entrano nello spazio scenico divisi in due gruppi, una metà dal fondo della sala, gli altri lateralmente, dalla porta d'ingresso. Non salgono sul palco e invadono la platea. Solo all'invocazione di una delle attrici il gruppo si dirige sul palco e il musicista, in spagnolo, intona flebilmente un mantra propiziatorio. Gli attori, uno ad uno, si uniscono al coro e il volume sale, il ritmo si fa via via più incalzante. Giunti sul palco osservano gli oggetti, li toccano, li provano. Alcuni attori annunciano l'imminente inizio della commedia e G., facendo roteare un mantello, invita alla danza. Pausa. Due attori, all'unisono, prendono delle sedie e sbattendole a terra introducono la base percussiva del brano musicale. Una seconda sezione ritmica si aggiunge suonando delle bacchette mentre il coro, ossessivo, riprende il mantra. Segue una terza sezione che scandisce il tempo con battiti di mani e piedi, mentre altri attori esplodono in danze di coppia e duelli da corrida. Con la quarta sezione ritmica un trio di solisti inizia a cantare. Il volume cresce, le azioni dei ballerini si fanno sempre più veloci: venti attori, divisi in numerosi piccoli gruppi, agiscono contemporaneamente. Ad un segnale prestabilito tutto si interrompe ma T., fulminea, conquista il centro dello spazio. Il coro, a volume basso, elabora un nuovo mantra, sul quale T. inizia, lenta, a ballare. Il coro cresce d'intensità e il ballo di T. si fa sempre più sfrenato.

Raggiunto il culmine massimo tutti si bloccano, in levare, immobili, come congelati. Cambiano le luci e P. spunta dal gruppo, lanciando un'invocazione alla fantasia. Lentissimo il coro si scioglie e gli attori prendono le proprie posizioni di scena. Nuovo cambio di luci: F., che interpreta il ruolo del capo comico, è in platea, sulla sinistra vicinissimo al palco e annuncia finalmente l'inizio dello spettacolo.

Occhio per Occhio di Bonanni non presenta un uso così massiccio e diversificato di segni. Ciò è dovuto probabilmente al numero minore di attori, all'assenza di un musicista in scena e alla componente mimica e clownesca, che richiede attenzione massima ai dettagli del corpo a scapito degli altri linguaggi. Tuttavia ciò non significa che non si assista ad una paratassi dei segni, o che il primato dei codici sia attribuito alla parola. Anche in questo caso il prologo è esemplificativo a riguardo. Il primo ad apparire è Mohammed, che mostra un piccolo carrello su cui è disegnato, su una tavola di compensato, un piccolo mondo. Posato il carrello chiama in scena Boutros e Eddie. Il primo, con tre palline da giocoleria, sale sul carrello e viene spinto da Mohammed intento a creare una base sonora vocale di stampo rumorista, mentre il secondo racconta in portoghese una storia a tema libero, interpretandola come fosse un rap. Si crea dunque una macchina fisico-sonora, in cui Boutros gioca con le palline mentre gli altri due, spingendolo, compongono l'atmosfera musicale. Quando una pallina cade la macchina si interrompe e Eddie corre a raccoglierla per porgerla a Boutros, che può

dunque far ripartire l'azione. Alla terza caduta delle palline l'attore brasiliano fa per prenderle ma rompe la quarta parete e si rivolge al pubblico: «Vi voglio raccontare una storia: la storia di un bambino che a scuola era vittima dei bulli».⁶⁸ Introduce il tema dello spettacolo: i piccoli motivi che generano il conflitto, l'odio, il razzismo. Gli altri due attori restano dietro, continuando i loro giochi, facendosi piccoli dispetti e prestando talvolta attenzione al narratore. Si tratta dell'unica scena in italiano, l'unico momento in cui la parola sembra assumere un valore segnico predominante. Terminato il racconto Eddie si interroga sul perché l'essere umano litighi e, con l'aiuto di Mohammed, si lancia in un rap non-sense che conclude la scena.

Elemento citato da Lehmann è quello della *poliglossia*. Il contesto della migrazione vive quotidianamente il problema della lingua tanto che la *poliglossia* ha caratterizzato le prove di *Occhio per Occhio* fornendo materiale e creando scene. Durante le prove le comunicazioni sono avvenute quasi esclusivamente in italiano, tuttavia esercizi, improvvisazioni, scene e giochi teatrali si sono svolti con le più disparate lingue e con i più disparati codici linguistici, non solo la parola dunque, ma anche il canto, la danza, il mimo, l'espressione corporea, etc. Tra le lingue utilizzate c'erano l'italiano, il portoghese (lingua madre di Eddie), l'inglese, il bambarà (lingua di Mohammed), l'arabo (lingua di Boutros), il sardo (per

⁶⁸ Le battute riportate sono estratte dallo spettacolo *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco*, regia di Valerio Bonanni.

tramite di Azzurra, ragazza tirocinante). Questa ricchezza di lingue è emersa particolarmente in una scena, quella delle bandiere, nella quale sono contrapposti Eddie e Boutros. Sul finire della scena i due si rivolgono, rispettivamente, in portoghese e in arabo agli spettatori. I due attori parlano ad un pubblico italiano in lingue probabilmente sconosciute, o comunque poco note. A parlare sono le loro differenti energie, le loro posture, le loro intonazioni. Ciascuno adotta una diversa energia: fiero è il brasiliano, rassegnato e commosso l'egiziano. Il discorso di uno entra nella pausa dell'altro, lo precede, lo attende, lo accompagna, lo riporta e lo commenta in altra luce. La voce dell'altro si accompagna e si scontra con la voce dell'uno. Lo spettatore è travolto da immagini che intuisce ma che non riesce a delineare con precisione. Così come per primo ha iniziato, Eddie per primo finisce. È Boutros che con un grido, fiero ed inatteso, porta a termine la scena.

Ultimo elemento della trattazione di Lehmann è l'irruzione del reale. In senso stretto Lehmann considera l'irruzione del reale come presenza fisica e concreta degli elementi e dei segni sulla scena. Esempi sono i burattini in *Donna Rosita* o gli alberi e gli arbusti in *Occhio per Occhio*. Tuttavia nella prassi teatrale contemporanea l'irruzione del reale ha assunto un significato più ampio, e concerne l'analisi del contesto culturale, sociale, economico e politico in cui l'attività teatrale si svolge.

Baldassari afferma che

il testo può diventare metafora di situazioni o accadimenti contemporanei; spesso attraverso l'improvvisazione iniziale delle

scene si possono trovare inaspettati collegamenti alla realtà attuale, allora la declinazione del testo alla realtà storica e sociale dei partecipanti può divenire la cifra registica dello spettacolo.⁶⁹

Ciò è accaduto in numerose occasioni nel Laboratorio Persona e sempre con l'occhio rivolto alla situazione politica e sociale italiana o europea:

Il primo caso risale al 2011, con *Le donne al parlamento*, tratto da Aristofane, in cui la critica alla classe politica dell'antica Grecia trova imbarazzanti parallelismi con la realtà politica italiana; successivamente in *La pace*, del 2012, sempre da Aristofane, la missione dei greci presso il Dio della guerra per implorare la pace è divenuta la missione dei Greci presso il dio Merkele per implorare minor rigore e il ritorno alla prosperità, con riferimento alla devastante crisi economica greca; infine nell'*Ispettore Generale*, del 2013, da Gogol, i politici di periferia ritratti dall'autore russo diventano i prototipi per i nostri attuali governanti ed affini.⁷⁰

In *Donna Rosita* troviamo velati riferimenti alla situazione politica e culturale della città di Roma e, per la prima volta, la Compagnia parla in uno spettacolo delle proprie difficoltà. La Compagnia Persona si è esibita per tanti anni presso il Teatro Quarticciolo e, per molto tempo, ha usufruito di alcuni locali nel quartiere Tor Tre Teste, offerti dal Comune come sala prove. Gli scandali, le indagini, le difficoltà burocratiche e una

⁶⁹ Dall'intervista a Roberto Baldassari, 30 agosto 2015. Appendice, p. 109.

⁷⁰ Baldassari, intervista. Appendice, pp. 108-109.

scarsa attenzione della politica alle realtà culturali delle periferie romane hanno fatto sì che dal 1° gennaio 2016 il Teatro Quarticciolo rimanesse chiuso, e che dal 1° luglio scadesse l'ospitalità nella sala prove. Nel prologo gli attori parlano di questo disagio, del desiderio di lasciare la strada per entrare stabilmente in un teatro: «Ma un giorno abbiamo visto questo teatro», dice uno dei personaggi nel prologo, riferendosi al Quarticciolo, «per noi questo posto è stato una fresca violetta di luce in un grigio campo di erbacce. Tutti gli passano accanto ma pochi, anzi nessuno alza lo sguardo per vederlo». ⁷¹

Bonanni invece, riferendosi a *Occhio per Occhio*, riporta quanto segue:

Questo spettacolo è un tema antropologico universale e si è scelto di non rappresentarlo con elementi storici caratterizzanti del presente. È più un continuum, una costante antropologica per la quale l'uomo si pone in conflitto con gli altri uomini scatenando guerre. Non c'è quindi riferimento al presente. È forte il riferimento al presente durante le prove, in quanto è evidente il riferimento alle vite degli attori che riportano le loro esperienze di vita: storie di guerra, di mutilazioni, conflitti e giochi crudeli tra adolescenti. ⁷²

Bonanni dunque lavora sull'attualità storica nel corso delle prove, utilizzandola come materiale di lavoro. Tra i numerosi

⁷¹ Le battute riportate sono tratte dal copione *Donna Rosita sposa*, adattamento di Roberto Baldassari.

⁷² Bonanni, intervista. Appendice, p. 116.

esercizi e giochi riguardanti la contemporaneità storica si riporta l'esercizio del confine. A turno due persone del gruppo (in questo caso oltre ai tre attori hanno svolto l'attività anche i tre tirocinanti e lo stesso Bonanni) impersonano i militari che devono sorvegliare il confine. Gli altri devono trovare espedienti validi e convincenti per oltrepassare la frontiera. Questo esercizio ha risvegliato automaticamente situazioni note, è indifferente che si siano vissute in prima persona o che si siano viste al telegiornale. Attori e tirocinanti si sono trasformati in generali, in profughi, in feriti o mutilati di guerra, in attentatori armati, ma anche in soccorritori, in padri disperati che cercano di raggiungere la famiglia, in bambini orfani e smarriti. Da queste improvvisazioni sono nati spunti ed elementi di riflessione sul tema del conflitto.

2.3 Approcci riguardo l'uso del corpo: da Stanislawskij all'antropologia teatrale

Il discorso sull'uso del corpo è di fondamentale importanza per entrambe le Compagnie. Nella Compagnia Persona il tema della disabilità fisica è centrale e durante il training l'obiettivo di stimolare il corpo e attivare una consapevolezza rivolta ad un, seppur piccolo, benessere è imprescindibile dal risultato artistico. Per Bernardi,

[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.⁷³

Alla base del lavoro sul corpo e dell'espressione comunicativa c'è, per Baldassari, la dimensione emotiva: «i processi, mentali, i percorsi decisionali e le conseguenti azioni sono influenzati dai nostri stati d'animo.»⁷⁴ Questa condizione di base si chiama intelligenza emotiva e molti maestri del teatro del Novecento ne hanno intuito l'importanza, basandovi il proprio lavoro. Su tutti Stanislavskij che ha elaborato un «sistema psicologico e naturalistico basato su un approccio emozionale alla recitazione.»⁷⁵ Lavorando su un testo per mezzo dell'improvvisazione il regista russo invitava gli attori a scoprire motivazioni, sentimenti e comportamenti dei personaggi. Per arrivare a ciò Stanislavskij ha elaborato la tecnica della memoria affettiva, che permette l'identificazione dell'attore con il ruolo e con lo spettatore. Similmente si esprime Jacques Copeau:

si sviluppa una sincerità, una spontaneità conquistata, ottenuta, della quale si può dire che agisce alla maniera di una seconda natura, che ispira a sua volta le reazioni fisiche e dà loro l'autorità, l'eloquenza, la naturalezza e la libertà.⁷⁶

⁷³ Bernardi, 2000, p. 126.

⁷⁴ Landy Robert J., *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratica*, a cura di Cavallo Michele e Ottaviani Gioia, trad. di Enzo Finore, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 1999, p. 109.

⁷⁵ Landy, 1999, pp. 109-110.

⁷⁶ Copeau Jacques, "Riflessioni d'un attore sul 'Paradosso' di Diderot", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, pp. 96-97.

Non a caso dunque i primi esercizi e le prime attività teatrali proposte da Baldassari si sviluppano dal sentire fisico. Si tratta di esercizi nei quali ognuno, sdraiato a terra, ascolta il proprio respiro ponendo l'attenzione su determinate parti del corpo. Con l'avanzare degli incontri si chiede di muovere gli arti, il bacino, la testa, si conquista la posizione eretta e si cerca il contatto, prima solo con lo sguardo, poi fisico, con l'altro e con il gruppo. Alla fine di ogni sessione di training c'è un momento di feedback, rivolto ad indagare nodi, tensioni, sollecitazioni positive o negative esperite con gli esercizi. Se i primi esercizi sembrano essere assai elementari, gli ultimi raggiungono una difficoltà maggiore e chiedono all'attore di misurarsi con i linguaggi performativi.

Alcune attività, svolte in coppia, sono: il gioco dello specchio, in cui un propositore di gesti conduce un esecutore ricevitore che deve ripetere le azioni come se fossero riflesse; l'esercizio dei ciechi che con le sue infinite declinazioni (il vedente conduce il cieco o con la voce, o per mano, o con un dito, etc.) tratta della fiducia; il gioco degli impulsi scambiati il quale, avvalendosi dei segnali della musica, elabora una sorta di danza di coppia in cui si scambia l'energia con parti del corpo sempre diverse.

Un esercizio individuale è quello della mimesi. Il gruppo si dispone in cerchio ed un partecipante alla volta, dopo aver scelto un soggetto da rappresentare, mostra al gruppo il proprio elaborato. Nella maggior parte dei casi vengono scelti esseri animati, ma talvolta ad essere rappresentato è un soggetto inanimato, come nel caso di una telecamera di

sorveglianza. Il ragazzo in questione ha mantenuto una generale fissità del busto e degli arti lavorando sullo spostamento del collo lungo le direzioni alto-basso e sinistra-destra e sul movimento degli occhi, che sgranando effettuano lo zoom e chiudendosi disattivano la registrazione.

Si tratta di esercizi in cui è sempre sollecitato il libero uso del corpo. A volte entrano in relazione altri linguaggi, quali la musica o la lingua, ma si pone attenzione massima alle capacità espressive del corpo. Nella maggior parte dei casi tutti lavorano contemporaneamente e autonomamente, di rado si improvvisa lì per lì agli altri il proprio lavoro. Ciò è positivo non solo per l'ottimizzazione dei tempi (tutti lavorano venti minuti sul proprio materiale) ma anche e soprattutto per una maggiore esplorazione delle proprie capacità. Venti minuti di sperimentazione solitaria permettono di scoprire molte più cose di sé e del proprio corpo rispetto ad una breve esibizione al gruppo nella quale spesso vincono o la timidezza e la vergogna di esporsi, o l'ansia di prestazione, o, peggio ancora, la voglia di stupire e far ridere.

Ulteriore esercizio è il seguente: il regista racconta al gruppo una breve storia da rappresentarsi senza l'utilizzo della parola. L'esecuzione è individuale ma non avviene uno alla volta, bensì tutti insieme. È la storia di un uomo che si sveglia smarrito in un deserto nel quale non si scorge traccia umana. Cercando aiuto quest'uomo si imbatte in un odore strano che lo incuriosisce. Giunto alla fonte dell'odore vede un fiore, lo afferra, lo osserva meglio, lo scruta e, strappatone un

pezzettino, lo porta alla bocca per assaggiarlo. Il sapore è delizioso ma un gran sonno assale l'uomo che cade addormentato. Numerosi sono gli stimoli cui il corpo è sollecitato e tutti i sensi sono coinvolti: l'olfatto, il tatto, la vista, il gusto, unico a mancare è l'udito. Questo esercizio ha aperto il lavoro sulla ri-scoperta delle azioni e dei gesti che di solito si compiono automaticamente e che invece a teatro devono essere studiate minuziosamente, col fine di renderle in maniera credibile sulla scena. Maestro che ha lavorato su questa tematica è Charles Dullin:

È un'idea strana, forse penserete, insegnare ad un allievo a guardare, a vedere un oggetto, a tendere un orecchio alle parole altrui o ai rumori esterni, a toccare un oggetto per sentirne la materia, la morbidezza o la ruvidità, a fiutare un odore, ad assaporare ... non compie forse queste azioni ogni giorno, da mattina a sera, e non potrà dunque compierle altrettanto facilmente sul palcoscenico di un teatro? No ... sono proprio questi gesti quotidiani quelli che richiederanno più tempo per compierli correttamente. Quanti attori sanno *ascoltare*, che è un'azione almeno altrettanto importante di saper parlare? Lo stesso si può dire per il *vedere* e il *toccare* un oggetto.⁷⁷

Parallelamente si svolgono le prime improvvisazioni, volte a creare quelle condizioni d'animo che caratterizzano scene e personaggi dello spettacolo. Quel che distingue queste

⁷⁷ Dullin Charles, "Consigli a un giovane allievo", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, p. 143.

improvvisazioni dagli esercizi è la presenza del linguaggio verbale. Una dinamica frequente è quella del servo-padrone: tutti siamo allo stesso tempo servi o padroni di qualcun altro. Solitamente non si concede del tempo per prepararsi, né si assegna un tema specifico. Le uniche indicazioni date riguardano il rapporto tra i personaggi: genitore-figlio devoto, nobile-maggiordomo, cliente-cameriere, insegnante-alunno. Le coppie si esibiscono una alla volta e i ruoli vengono sempre scambiati: il servo ora diventa padrone, e viceversa. Le improvvisazioni sono accompagnate dal musicista, che traduce in musica quello che accade sulla scena. A volte sono gli stessi attori a chiedere una determinata atmosfera musicale. L'improvvisazione così descritta risulta essere abbastanza libera e Baldassari è pronto a intervenire se necessario, suggerendo soluzioni, proponendo battute o gesti che possono ravvivare l'azione. Molteplici sono gli scopi della dinamica servo-padrone: introdurre temi, situazioni e personaggi; produrre materiale scenico; assegnare le parti; creare legami tra attore e personaggio. Questa improvvisazione è stata fondamentale per lo spettacolo *L'ispettore generale*, in quanto in ogni scena del testo mutano i rapporti di padronanza e servitù tra i personaggi. Il sempliciotto Chlestakov è servo del suo astuto servo Osip, ma è padrone assoluto del sindaco e degli amministratori della città che lo credono un temibile e rispettabilissimo ispettore del Governo; il sindaco a sua volta è padrone dei suoi amministratori, i quali sono tra loro servi o padroni a seconda dell'importanza dei loro assessorati e delle

funzioni e responsabilità politiche.

Anche per *Donna Rosita sposa* si è molto lavorato su questa tematica. Il vecchio avaro Don Cristobal è il padrone incontrastato di tutti gli abitanti del villaggio, sebbene di nascosto lo prendano in giro; le donne del paese vivono in condizione di servitù rispetto agli uomini e alle autorità genitoriale ed ecclesiastica; Rosita è serva delle sorellastre, che letteralmente la vendono in sposa a Don Cristobal; Cocoliche è servo di Rosita e non sa spiegarsi la fuga di lei. Tuttavia ritengo che l'ottimo lavoro effettuato da Baldassari sulla condizione psicologica ed emozionale di padronanza e servitù non abbia avuto un adeguato sviluppo sul piano dell'espressione corporea. Il lavoro richiesto agli attori è stato sì di studio e di scoperta delle proprie motivazioni ed emozioni interiori, ma non ha saputo innescare quella riflessione sul corpo indicata da Stanislavskij e Coupeau. Un vero peccato, considerate le numerose intuizioni sul gesto, sul dettaglio, sulla scomposizione e sulla frammentazione del corpo che caratterizzano da sempre il training di Baldassari.

Altre improvvisazioni sono state maggiormente legate alla relazione tra emozione e corpo. Esempio è la scena iniziale de *L'ispettore Generale*: la sfarzosa festa cui partecipano tutti gli amministratori della città. Baldassari ha voluto porre l'attenzione sulle dinamiche, del gioco, del divertimento, dello scherzo, della risata. Ad aiutare la realizzazione della scena è stato il compito, assegnato dal regista prima della pausa natalizia, di ascoltare i propri stati d'animo e di osservare e

registrare le reazioni corporee durante i giochi e le feste del Natale e del Capodanno. Soprattutto quest'ultimo evento ha fornito numerosi spunti, divenuti proposte nel laboratorio: presentare un nuovo ballo scoperto durante il veglione oppure insegnare un piccolo trucco per barare a carte. Situazioni reali hanno suscitato emozioni e sentimenti genuini che a loro volta hanno prodotto posture, atteggiamenti, azioni e gesti veri, concreti. La festa, da falsa che era in principio, è divenuta, per mezzo di veri balli o di veri giochi di carte e dadi, reale, sentita e goduta.

Emerge dunque un altro elemento fondamentale dell'uso del corpo, comune alla gran parte dei maestri del Novecento: la necessità, o forse l'obbligo per l'attore, come osserva Stanislavsky, «di compiere realmente l'azione e non di simulare di compierla [e] di dire le battute, non leggerle».⁷⁸ Dire le battute, pronunciarle, diviene dunque un atto fisico anch'esso. La parola parlata non è estranea al corpo che la produce. Le azioni fisiche sono gli atti comunicativi per eccellenza.

Di questo avviso è Bonanni, per il quale «il corpo è stato il perno dello spettacolo.»⁷⁹ L'attenzione massima al corpo dell'attore richiama l'antropologia teatrale, quella disciplina sviluppata da Eugenio Barba nel 1980 e supportata da attori, intellettuali, neurofisiologi, psicologi cognitivi.⁸⁰ L'antropologia teatrale «è la scienza che studia il comportamento dell'essere

⁷⁸ Falletti, "Nota introduttiva", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, p. 37.

⁷⁹ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

⁸⁰ Cfr. <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx> (consultato il 5/8/2016).

umano in quella particolare situazione che è una rappresentazione organizzata.»⁸¹ Si dà dunque per scontato che il comportamento sulla scena dell'attore sia diverso dal comportamento quotidiano. L'antropologia teatrale, ampliando le ricerche sul teatro iniziate all'inizio del Novecento, pone l'accento su questa condizione ed osserva che il corpo dell'attore sulla scena possiede un proprio «*bios* scenico, si fonda su una causa fisica (e fisiologica)».⁸²

Il lavoro di training permette all'attore di sviluppare la giusta tecnica. Barba osserva che il lavoro dell'attore agisce su tre livelli. Il primo è individuale e riguarda la personalità dell'attore, la sua intelligenza artistica, le sue esperienze; il secondo accomuna tutti gli attori che appartengono ad un determinato contesto socio-culturale; il terzo livello riguarda la fisiologia e la biologia ed è comune a tutti gli attori e performer di ogni tempo e cultura, è «il livello biologico del teatro».⁸³ Qui si sviluppano le capacità extra-quotidiane, nell'ambito della pre-espressività.

Il training fisico ha accompagnato ogni fase del lavoro di Bonanni, già dal laboratorio tenutosi nell'autunno 2015 al Teatro Quarticciolo. Si è lavorato con moltissime tecniche, tra cui lo *slow motion* e la frammentazione-segmentazione del corpo. Lo *slow motion*, osserva Roberta Carreri, attrice dell'Odin, consente al corpo di «comprendere come il centro

⁸¹ Falletti, "Un'eredità ricca di storia", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, pp. 5-6.

⁸² Falletti, *ivi*, pp. 6-9.

⁸³ Barba Eugenio, "Prefazione", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, p. 33.

dell'equilibrio si sposti da un punto ad un altro [e] costringe l'attore a trovare la connessione tra le singole parti del corpo e il proprio centro di gravità.»⁸⁴ Al Quarticciolo si è fatta la corsa al rallenty: l'azione veloce del correre, rallentata all'inverosimile, ha inizialmente creato non poche difficoltà nei partecipanti. La connessione tra le parti è venuta completamente a mancare: viene difatti istintivo, al corpo non allenato, posare a terra il piede con la punta, anziché col tacco, così come ci si dimentica del movimento delle braccia. Per svolgere correttamente l'esercizio è stato necessario ripeterlo più volte, partendo da una corsa vera, a velocità reale, fino a scemare pian piano ad un vero rallenty. Durante le prove di *Occhio per Occhio* si è invece molto lavorato sulla lotta, anch'essa rallentata. Si sono riscontrate le seguenti difficoltà: mantenere costante la bassa velocità e conservare l'equilibrio. Per risolvere i problemi è stato necessario frammentare le azioni, isolarle ed indagarle una ad una. Come sferriamo un pugno, o un calcio? Come lo riceviamo sul capo, o sul petto? Alla frammentazione del gesto è strettamente legato il tema della segmentazione del corpo.

La segmentazione è forse la tecnica più utilizzata nel training teatrale e può praticarsi in infiniti modi. È alla base di ogni altra tecnica e permette di analizzare dettagliatamente la relazione tra le parti del corpo durante l'azione. Étienne Decroux propone di introdurre a teatro l'insegnamento del mimo

⁸⁴ Carreri Roberta, "Il viaggio dell'attore dal training allo spettacolo", in Falletti Clelia, a cura di, // *Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, p. 194.

corporeo. Per prima cosa osserva che gli attori tendono a gesticolare troppo con le braccia e con le mani e per rimediare a ciò propone di basare il lavoro sul tronco. È il tronco il motore del corpo: i suoi atteggiamenti durano di più rispetto a quelli degli altri organi e da esso si diramano il collo, la testa e gli arti con i loro movimenti, che possono essere a scatti o fluidi. L'attore deve vedere il tronco così come lo vede lo scultore:

una federazione in cui ogni Stato è suscettibile di movimenti autonomi, limitati, ma percettibili: rotazione, traslazione, inclinazione. Questi stati si chiamano petto, vita, spalle, bacino. Alcuni hanno dei comuni, che si chiamano vertebre, e anch'essi sono gelosi delle loro prerogative.⁸⁵

Non a caso Bonanni sviluppa il lavoro sulla frammentazione e sulla segmentazione del corpo a partire dalla colonna vertebrale. Isolando le vertebre una ad una ci si curva a terra e, lentamente, si risale distendendole nuovamente una alla volta. Un grande lavoro si è fatto anche con il bacino: si sono improvvisate camminate a bacino alto, a bacino basso, a bacino in continuo movimento. Si sono anche scritte lettere roteando il bacino. A turno ciascun attore dettava una lettera e gli altri scrivevano sul proprio foglio immaginario. Bonanni ha inoltre chiesto di cimentarsi in delle camminate che presentassero due o tre parti del corpo slegate, isolate. Da

⁸⁵ Decroux Étienne, "Giustificazione dell'insegnamento del mimo corporeo in una scuola d'attori", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, pp. 128-129.

alcune di queste camminate sono nati degli abbozzi di personaggi: un anziano fabbro romano, zoppo e in pensione; un invalido di guerra; un minatore piegato dalla fatica. Questi abbozzi di personaggi sono entrati in alcune improvvisazioni e, dopo innumerevoli modifiche, si sono evoluti negli anziani dell'ultima scena di *Occhio per Occhio*.

Molti elementi e tecniche del lavoro sul corpo sono stati presentati agli attori dal mimo e clown Olesen: «il lavoro mimico, la precisione, la scomposizione ritmica, la scomposizione delle parti, la frammentazione, il punto fisso.»⁸⁶

Il mimo e la clownerie sono due dei linguaggi corporei utilizzati durante le prove confluiti nello spettacolo. Bonanni parla di uso molto giocoso del corpo. Questa giocosità clownesca contraddistingue i personaggi interpretati da Boutros. Sul mimo e sulla clownerie interviene anche Dario Fo, per il quale in entrambi i codici è fondamentale l'uso del gesto:

l'arte del mimo è l'arte del comunicare per sintesi, non si tratta di imitare pedissequamente le gestualità naturali [...] ma di alludere, indicare, sottintendere, far immaginare. Il teatro è finzione della realtà, non imitazione.⁸⁷

Questo lavoro di sintesi gestuale si riscontra in due scene di *Occhio per Occhio*. Nella scena dei bambini Boutros e Kamarà giocano con le formiche. Il primo le segue con lo sguardo, le prende con il dito, le osserva camminare sul proprio corpo e si

⁸⁶ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

⁸⁷ Fo Dario, *Diario minimo dell'attore*, 1° ed. 1987, Torino, Einaudi, 2001, p. 235.

diverte a sentirsi pizzicato dalle stesse formiche; Mohammed invece, infastidendo Boutros, le schiaccia. Per giungere a questa partitura è stato necessario ripetere molte volte le azioni, ricorrendo anche allo *slow motion*, così come c'è stato bisogno di vederle fare da altri. Obiettivo è stato quello di arrivare alla selezione dei gesti corretti e alla loro precisione esecutiva. Difficoltà iniziali sono state, per Boutros, vedere la formica e prenderla in mano senza ucciderla e, per Mohammed, capire dove la vedesse il compagno per schiacciarla nel punto giusto.

L'altra scena è quella della danza di Mohammed, nella quale sono mostrate delle amputazioni. È l'attore ad alludere ed indicare alle violenze sul suo stesso corpo. Anche in questo caso si è lavorato molto sulla cura del dettaglio e sulla precisione dell'atto gestuale. Kamarà ha dovuto imparare a coordinare le azioni, a cogliere il preciso istante in cui l'ascia, rappresentata dalla sua mano destra, colpisce il corpo, a capire come nascondere l'orecchio tagliato o come camminare fingendo di essere senza un piede. Tutto utilizzando solo i gesti fondamentali e focalizzando l'attenzione solo sulle parti prescelte. Sostiene Bonanni: «bisogna saper portare allo stesso modo l'attenzione del corpo su singole sue parti, o su un singolo dettaglio, o sulla sua interezza. Dario Fo parlava dell'occhio dello spettatore come una telecamera».⁸⁸ Ad attivare questa telecamera è lo stesso attore che, scomponendo e segmentando corpo, azioni e gesti, decide su

⁸⁸ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

cosa lo spettatore deve focalizzare l'attenzione.⁸⁹

Un esercizio riguardante precisione e sintesi gestuale, è ereditato da Olesen: l'esercizio del bastone. Si ha tra le mani un bastone immaginario e lo si muove seguendo una precisa sequenza di movimenti. Oltre allo sforzo di memorizzazione delle azioni c'è la continua attenzione al corretto posizionamento delle mani. Se infatti si afferra il bastone nel punto o nel modo sbagliato, anche la sequenza è sbagliata, si genera un incastro di mani che non permette la prosecuzione dell'esercizio. Altri esercizi praticati sono quelli della porta (aprire, attraversare e chiudere porte invisibili aiuta l'attore anche nella gestione dello spazio) e del tiro alla fune, mutuato da Fo:

se però voglio [...] immaginare che sto stratonando una fune inesistente, per riuscire a procurare un'illusione sufficiente devo disarticolarmi, mettere in evidenza lo spostamento della spalla, portarla in avanti in direzione della corda, e con la spalla deve spostarsi anche l'avambraccio, e quindi devo sollecitare un movimento del braccio e del polso; prima tendo i muscoli del trapezio, poi li stendo, inarco la schiena, [...]. L'impressione che produco è di un notevole sforzo fisico.⁹⁰

Riferimento storico al lavoro di Bonanni è *Le cocu magnifique*, spettacolo diretto da Mejerchol'd nel 1920. La partitura proposta agli attori si basa «sulla presa di distanza tra

⁸⁹ Cfr, Fo, 2001, pp. 64-66.

⁹⁰ Fo, 2001, pp. 237-238.

elemento verbale ed elemento gestuale. Non nel senso di una estraneità quanto di una interferenza di codici diversi.»⁹¹ I gesti sono segmentati, smontati ed analizzati sin nel più piccolo dettaglio. Ulteriore parallelo tra *Occhio per Occhio* e *Le cocu magnifique* è rappresentato dalla componente clownesca, “basata su trame di gesti meccanizzati, che partono da un riferimento alla realtà, ma poi se ne distanziano accentuando la artificialità del movimento.”⁹² Si crea dunque una macchina attorica le cui funzioni e potenzialità sono da ricercarsi nel linguaggio corporeo: sguardi, gesti, dinamismo, contatti fisici, reazioni a stimoli, etc. Per Bonanni

un altro lavoro fondamentale è stato sulla precisione dei corpi nello spazio: dov'è il mio corpo in una certa scena? Perché alzo la mano, o il dito? Perché mi sdraio? Una maggiore consapevolezza del proprio corpo nello spazio porta al racconto, porta alla storia.⁹³

La riflessione del corpo si estende dunque a tutti i codici della scena: spazio, musica, scenografie, luci, parole. Come ha sintetizzato Gordon Craig in un convegno internazionale dedicato al teatro drammatico, tenutosi a Roma nel 1934: «esiste un teatro che viene prima del dramma, ma non è un edificio di pietre e di mattoni. È l'edificio costituito dal corpo

⁹¹ Mango, 2003, p. 283.

⁹² Mango, 2003, p. 284.

⁹³ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

dell'attore.»⁹⁴

2.4 Il *grammelot*

Eugenio Barba descrive cosa accade ad una persona che, arrivando in un paese straniero, si imbatte in una lingua sconosciuta. Questa è la situazione comune a tutti i migranti.

Accade come quando uno risiede a lungo in un paese straniero, di cui ignora completamente la lingua. Migliaia di suoni sconosciuti penetrano nelle sue orecchie e vi si depositano. In poco tempo, possiede il *grammelot* di quella lingua, potrebbe farne l'imitazione. La riconosce ma non la intende. È una confusa massa di suoni punteggiata qua e là da qualche parola intellegibile. Poi riceve una grammatica ed un vocabolario. Attraverso i segni scritti riconosce i suoni familiari e confusi. Ora è in grado di imparare da sé.⁹⁵

Fo definisce il *grammelot* «sproloquio onomatopeico a imitare lingue straniere e dialetti esotici.»⁹⁶ La nascita del *grammelot* può farsi risalire alla Commedia dell'Arte, in quanto i comici delle compagnie d'Arte più famose avevano l'opportunità di viaggiare in tutta Europa e, non potendo imparare decine di lingue e dialetti, ricorrevano a questo linguaggio inventato.

⁹⁴ Barba, "Appunti per i perplessi (e per me stesso)", in Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008, p. 274.

⁹⁵ Barba, 2008, p. 268.

⁹⁶ Fo, 2001, p. 338.

Dario Fo eredita dalla Commedia dell'Arte anche l'uso del corpo, che, in mancanza della parola, deve attivarsi a rendere efficace la comunicazione.⁹⁷ Caratteristica fondante del *grammelot* di Fo è l'inserimento nel discorso di alcune parole note, che contestualizzano la situazione, rendendola reale, concreta, vicina all'ascoltatore. Eccone un esempio:

Devo confessare che uno dei miei sogni segreti è quello di riuscire, un giorno, ad entrare in televisione, sedermi al posto dello speaker che dà le notizie del telegiornale e parlare, per tutto lo spazio della trasmissione, in *grammelot*... scommetto che nessuno se ne accorgerebbe: *Oggi traneguale per indotto - ne consebase al tresico imparte Montecitorio per altro non sparetico ndorgio, pur secministri e cognando, insto allego' sigrede al presidente interim prepaltico, non manifolo di sesto, dissest: Reagan, si può intervento e lo stava intemario anche nale perdipiù albato - senza stipuò lagno en sogno - la - prima di estabio in Craxi e il suo masso nato per illuco saltrusio ma non sempre. Si sa, albatro spertico, rimo sa medesimo non vechianante e, anche, sortomane del Pontefice in diverica Ionibata visito Opus Dei. Per una buona mezz'ora, si potrebbe continuare imperterriti.⁹⁸*

In *Occhio per Occhio* il *grammelot* si è affiancato alla poliglossia. Dei tre attori l'unico che ha vissuto quest'anno una situazione di *grammelot* naturale è Boutros, in Italia soltanto dall'estate 2015. Bonanni ha chiesto spesso al gruppo di lavorare con il *grammelot*, inteso come una lingua inventata a

⁹⁷ Cfr. Fo, 2001, è utile la lettura delle pagine 41-63.

⁹⁸ Fo, 2001, pp. 108-109.

imitazione o della propria lingua d'origine, o di una lingua assegnata, o di una lingua a piacere.

Alcune prove sono state dedicate all'ascolto dei suoni delle varie lingue parlate nel gruppo. Si è scoperto che alcune sono dure, come l'arabo, e ricche di consonanti gutturali, vibranti, secche e pesanti, mentre altre sono più dolci, con maggiore presenza di vocali e con consonanti sibilanti, sorde. A quest'ultima categoria appartengono il portoghese e il sardo. Esistono poi lingue intermedie, come l'inglese e l'italiano. Numerose sono state le improvvisazioni con il *grammelot*. Si è inoltre notato che quando si chiedeva di interpretare bambini e situazioni di gioco, tranquille o spensierate si è ricorso a suoni più dolci e vocalici; mentre nel caso di improvvisazioni drammatiche sono prevalse le consonanti gutturali ed esplosive. Scherzosamente si sono definiti *franco-portoghesi* i primi suoni e *arabo-tedeschi* i secondi. Si è poi lavorato sulla decontestualizzazione delle lingue: il regista ha chiesto, ad esempio, di far giocare due bambini, o di celebrare un amore, in *arabo-tedesco* e di condurre un interrogatorio riguardante una strage in piazza in *franco-portoghese*. Il lungo lavoro sul *grammelot* ha fatto sì che divenisse la lingua ufficiale dello spettacolo. A tal proposito Bonanni osserva: «a volte diamo troppa importanza al logos. Invece nella possibilità di comprendersi sento molto l'esigenza di capirsi mediante sguardi, gesti, o tramite suono senza significato ma con significato.»⁹⁹

⁹⁹ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

Grammelot e uso del corpo sono strettamente legati, e in *Occhio per Occhio* ciò risulta evidente. Bonanni, riaffermando il non utilizzo della lingua italiana, ricorda che: «si è provato a lavorare su tutti gli altri possibili linguaggi, anche inventati. È vero che c'è un prologo iniziale in italiano, ma si sono usate molte altre lingue quali la musica, il corpo, la pantomima, l'italiano decontestualizzato, il *grammelot*.»¹⁰⁰ A ciò si lega il potenziamento dell'espressività corporea. Osserva il regista: «come per il linguaggio, mettersi in situazione di difficoltà, di inciampo, di legarsi o togliersi una parte di sé obbliga l'attore a fare un lavoro maggiore, anche di introspezione, su sé stessi e sul come si deve comunicare.»¹⁰¹ L'analisi prosegue dettagliatamente e logicamente:

Perdere la lingua o riflettere sul corpo aiuta difatti l'efficacia della comunicazione: con strumenti apparentemente depotenziati devo trovare un modo per farmi capire, per comunicare qualcosa. Un sordo potenzia i suoi occhi, che riescono a vedere meglio, aumenta la percezione delle vibrazioni. Così l'attore quando toglie qualcosa di sé, la lingua, potenzia il proprio sesto senso, assume sguardi diversi e comprende posture e sguardi altrui in altro modo.¹⁰²

Il *grammelot* è presente, in *Occhio per Occhio*, in molte scene, tranne quelle prettamente corporee, quali la scena della lotta,

¹⁰⁰ Bonanni, intervista. Appendice, p. 118.

¹⁰¹ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

¹⁰² Bonanni, intervista. Appendice, pp. 119-120.

quella delle bandiere e la danza di Kamarà. Il *grammelot* appare già nel prologo sotto forma di rap non sense. Nella prima scena invece a far da padrone è il *grammelot* dei bambini: ci sono anche parole di senso compiuto, ma dominano incontrastate le onomatopée, si avverte quasi una lallazione neonatale, cui sono affidati i momenti comici del quadro e sono presenti gesti e posture corporee ad imitazione dell'universo infantile. Importante è la scena degli anziani, che chiude lo spettacolo. Come per i bambini si è fatto ricorso ai loro modi caratteristici di esprimersi: «abbiamo tolto tutto ciò che è significante e abbiamo lasciato i versi, i respiri, le intonazioni, le malattie, il loro stupore. In qualche modo si è tolta la lingua corrente per riassegnare lingue altrettanto importanti: corpo, musica, lingua inventata e giocosa.»¹⁰³ In ultima analisi osserva Bonanni che al linguaggio dei bambini o degli anziani «si toglie tutto l'elemento di significante, ma viene lasciato solo il suono come significato. Quindi se i bambini e gli anziani fanno una serie di suoni per esprimere il loro disappunto, gioia, felicità, lo abbiamo portato sino alle estreme conseguenze.»¹⁰⁴

Particolare è la scena della guerra, nella quale si ricorre all'italiano e all'inglese decontestualizzati. Le uniche parole e frasi dette sono: «Banana», «Mi piace la cioccolata», «Il cielo è sempre più blu», «I love you». Frasi e parole vengono pronunciate a diverso volume, con differenti intonazioni, con

¹⁰³ Bonanni, intervista. Appendice, p. 118-119.

¹⁰⁴ Bonanni, intervista. Appendice, p. 119.

pause e ripetizioni; non solo: sono scisse, frammentate in piccoli pezzi e ricomposte a piacere. Dapprima i tre attori creano una situazione di pace, è mattina e si svegliano commentando felici il mondo che li circonda; solo in un secondo momento scoppia il dramma della guerra. Parole e frasi crescono d'intensità, volume e tono e vengono utilizzate per il loro valore onomatopeico, come nel caso di «il cielo è sempre più blu, blu, blu, BLU, **BLU**, **BLU!**» e di «mi piace la cioccolata-ta-ta-ta-ta-ta-ta-ta». Singole parole o sillabe diventano dunque il suono di bombe e mitragliatori.

Per quanto riguarda il lavoro della Compagnia Persona non si riscontrano grandi innovazioni sull'uso della parola, ed è improprio parlare di *grammelot*, in quanto non si sono mai create le condizioni reali per un suo utilizzo. Tuttavia questo linguaggio ha caratterizzato lo spettacolo del 2014 *Gli impresari turchi*, tratto da Goldoni. Ambientato a Venezia vede come protagonisti attori e musicisti senza lavoro e senza futuro. Ma un giorno arriva la notizia dell'imminente sbarco di due turchi che intendono creare una compagnia di artisti italiani da far esibire a Smirne. Per rendere meglio lo sfasamento e l'incomprensione tra attori italiani e impresari turchi, Baldassari ha dapprima optato per l'inserimento nel copione di vere parole arabe ma, non risultando credibili e non dando spessore né alla scena né ai personaggi, ha deciso di provare l'utilizzo di un simil-arabo. Questa proposta, accolta con entusiasmo da S. e F., gli attori che interpretavano i turchi, si è rivelata vincente. Il risultato è stato ottimo. Il *grammelot*,

inventato dai ragazzi, ha apportato allo spettacolo la giusta energia.¹⁰⁵

In *Donna Rosita sposa* si ricorre in molte scene ad uno spagnolo decontestualizzato. Nella prima scena, quando si viene a scoprire che Rosita non può sposare Cocoliche perché le sorellastre le hanno combinato il matrimonio con Don Cristobal, il coro sottolinea il disagio della giovane mormorando e parlottando, imitando il chiacchiericcio dei paesi. Per evitare che gli attori dicessero cose senza senso, e quindi senza convinzione, è stata assegnata a ciascuno una parola (diablo, pueblo, duende), da ripetersi ora con meraviglia, ora con sconcerto, ora come domanda, ora come risposta; nel secondo quadro il coro accompagna il dolore di Cocoliche con un mantra lento e inesorabile: «Frio, vacío»; nel finale il paese commenta la morte di Don Cristobal, accoltellato da Currito, con un ossessivo e cadenzato: «Muerto, muerto, él está muerto».

In *Verso il flauto magico*, nel 2015, si è fatto ricorso a delle voci registrate ed effettate. Ciò è avvenuto nella prima scena, che narra gli antefatti, e in numerosi altri momenti, quali gli incantesimi che le fate lanciano al drago per ucciderlo o l'inseguimento di Pamina e Tamino da parte di Monostato. In *Donna Rosita sposa* invece sono state effettate delle voci in diretta, alcuni interventi del coro nel primo e nel secondo quadro,

¹⁰⁵ Si riportano alcune battute, estratte dalla scena dei provini degli attori al cospetto dei turchi: "Babalrum, brodo star! Star omo o star donna?", "Kabul, baghdad, teheran! Dir tu, che cosa star questa?", "Kebab, kepizza, kenoja, tu aver messo nostra testa far opera Smirne!", "Quatt quatt, lemm lemm, noi tornar Gerusalem."

mediante l'utilizzo di appositi microfoni disposti sulla scena.¹⁰⁶

2.5 Biografia e distanziamento brechtiano in Black Reality versus catarsi dello spettatore nella Compagnia Persona

L'elemento biografico è una costante del progetto Black Reality e rappresenta, al pari del corpo e della parola, una produttiva fonte per la scrittura scenica. Negli anni quasi tutti gli spettacoli di Bonanni e di Gianluca Riggi, anch'egli regista per il progetto Black Reality, hanno rappresentato qualcosa delle vite degli attori. Tuttavia non è stata mai una semplice esposizione di esperienze personali. Anche nelle scene che rappresentano il viaggio in mare di questi attori-migranti si tratta l'argomento con ironia, o con delicatezza, comunque con una certa distanza. È quella distanza estetica descritta nel primo capitolo e rivolta a proteggere l'attore da un eccessivo coinvolgimento emotivo con quanto avviene sulla scena.

Nel caso di *Occhio per Occhio* si è deciso di lavorare sulle biografie solo in sede di prove, pertanto in nessuna scena, con un'unica eccezione, si assiste a qualcosa che realmente è accaduto agli attori. Ciò perché lo spettacolo è rivolto anche ad un pubblico giovane, di bambini in età scolare, e si è ritenuto sconveniente mostrare fatti o storie troppo terribili, le quali devono essere filtrate. Si è lavorato sui temi del conflitto, della rabbia, dell'odio, della violenza. Ciascun attore ha contribuito

¹⁰⁶ Attore e regista contemporaneo che lavora molto su voci effettate, registrate e in diretta, è Roberto Latini. Un ottimo esempio è lo spettacolo del 2014 *I giganti della montagna*, tratto da Pirandello.

alla raccolta del materiale riferendo le proprie esperienze sotto forma di storie e «queste storie sono state trasformate, mediate e lavorate. Sublimate in coreografie, movimenti mimici, in altri linguaggi.»¹⁰⁷

La scena in cui la biografia personale emerge maggiormente è quella della danza di Mohammed. La storia che si nasconde dietro questa performance è stata spontaneamente offerta dall'attore. Kamarà viene dalla Sierra Leone, paese dilaniato dalla guerra civile. Dopo che dei ribelli oppositori al governo hanno preso il potere in molte regioni del Paese, centinaia di migliaia di persone sono dovute fuggire. In uno di questi villaggi conquistati dai ribelli si trovava parte della famiglia di Kamarà. Sequestrati tutti i presenti, gli oppositori li hanno costretti a una danza gioiosa. A turno ogni prigioniero doveva improvvisare un assolo di danza e raccogliere da terra un foglio a caso, su tanti. Sul foglio era indicato il destino del malcapitato. I più fortunati erano liberi, gli altri subivano mutilazioni varie o venivano condannati a morte. Solo l'intervento di un prigioniero anziano, che con la forza del linguaggio e del riso ha convinto il capo dei ribelli a concedere a tutti la libertà, ha potuto rompere il malefico gioco. La danza in cui si lancia Kamarà in *Occhio per Occhio* altro non è che il ricordo di questa terribile esperienza.

La danza di Mohammed, accompagnata dai suoi suoni e dal suo canto, è allegra, spensierata, coinvolgente. Già questo può sembrare un modo per attivare quella distanza estetica che è

¹⁰⁷ Bonanni, intervista. Appendice, p. 115.

forse l'obiettivo ultimo del teatro sociale: come posso parlare agli altri della mia condizione e delle mie sofferenze senza cadere nel vortice del pietismo, o dell'autocommiserazione? Come posso dal mio dolore e dal mio disagio affrontare la vita, relazionarmi con il prossimo? Dal punto di vista estetico, compositivo e drammaturgico *Occhio per Occhio* risponde a queste domande ricorrendo a tutti quei linguaggi rivolti a sdrammatizzare e alleviare toni e sofferenze del racconto. I codici fisici del mimo e del clownesco, o il *grammelot* e l'italiano decontestualizzato si prefiggono lo scopo di raccontare delle storie e una tematica, quella del conflitto e dell'odio, con una visione nuova e distaccata, che invita lo spettatore a riflettere su quanto viene mostrato. È un procedimento molto simile all'effetto di straniamento porposto da Bertolt Brecht per il quale

ciò che si svolge sulla scena non riempie più per intero la rappresentazione. [...] La vicenda è ora oggetto di narrazione dal palcoscenico [...]. E lo spettatore non è escluso dalla vicenda, ma neppure viene trascinato in essa per suggestione fino al punto di cessare di essere spettatore; ma viene posto di fronte alla vicenda in qualità di spettatore, ed essa gli viene presentata come materia di riflessione.¹⁰⁸

Secondo Brecht l'attore deve distaccarsi dal personaggio interpretato, commentandone il comportamento. Ciò implica

¹⁰⁸ Aleksandra Jovicevic, *L'espressionismo tedesco*, dispensa (cfr. http://dasservizi.uniroma1.it/pdf/dispense/jovicevic_1112/8.pdf consultato il 26/7/2016).

che l'attore non ricorre all'immedesimazione nel personaggio, bensì ha lo scopo di «ricordare allo spettatore che si trova in un teatro e non nel mondo reale.»¹⁰⁹ Solo così lo spettatore ha l'opportunità di riflettere su quanto gli è stato mostrato, di cogliere la realtà del mondo e di aprirsi all'azione. Sebbene il lavoro di Bonanni non si prefigga l'obiettivo di condurre lo spettatore all'azione civile e politica possiamo comunque trovare degli elementi comuni.

Lo straniamento in *Occhio per Occhio* si manifesta in due occasioni. La prima durante il prologo: Eddie rompe la quarta parete e introduce i temi dello spettacolo, parlando di razzismo, di conflitto, di odio. È l'attore in carne ed ossa che si rivolge al pubblico e chiede a sé stesso, agli altri attori e a tutti gli spettatori perché gli uomini, da bambini, da adulti e da anziani, litighino. La domanda ovviamente è retorica, non può ottenere una risposta ed Eddie torna personaggio e su quel «Perché?» intona un rap con i suoi compagni. Il secondo momento di straniamento avviene al termine della scena delle bandiere, con il discorso simultaneo di Eddie e Boutros. Ancora una volta gli attori escono dai personaggi e commentano quanto avvenuto, cercando nello spettatore un interlocutore partecipe e attivo.

Anche Eddie è stato molto propositivo in tema di esperienze personali e ha più volte raccontato la sua infanzia a Bahia, trascorsa a far la guerra con gli aquiloni, tanto da portarne alcuni costruiti a mano con pezzi di legno e fogli di quaderno o

¹⁰⁹ Landy, 1999, pp. 110-111.

di giornale. Una prova è dunque trascorsa lavorando con gli aquiloni di Eddie. Scopo del gioco è abbattere l'aquilone avversario e distruggerlo. Questa esperienza è confluita nella scena delle bandiere, nella quale due giovani lottano tra loro per meglio mostrare al pubblico i relativi standardi. Quello che appare all'inizio un innocuo gioco (mostrare la bandiera, farla sventolare con più eleganza o con più rumore, alzarla più in alto) diventa ben presto un duro scontro fisico nel quale non solo le bandiere vengono distrutte, ma le aste si trasformano in fucili puntati alle tempie.

Sul tema della catarsi Bonanni ha dichiarato, durante l'incontro intervista, di non averci mai riflettuto abbastanza. Tuttavia ha approfittato dell'occasione per elaborare una sua teoria. Si riporta il suo ragionamento, tanto spontaneo, quanto logico e coerente:

Credo ci siano diversi momenti catartici in *Occhio per Occhio* [...]. Penso alla battuta comica particolarmente efficace e potente che mette lo spettatore nella situazione di shock. [Inoltre] lo spettacolo ha di per sé un linguaggio trasversale e una storia universale: parla dell'essenza dell'essere umano. [...] Lo spettatore ha un gradino in più di consapevolezza perché ha di fronte degli attori migranti e presume abbiano fatto un viaggio, immagina le loro sofferenze. Gli spettatori si mettono in un livello di comprensione e di attenzione altra. Avviene uno scarto nello spettatore riguardo il modo di porsi in relazione con l'attore. La comicità, lo stupore e questa consapevolezza possono portare alla catarsi. [...] Prendiamo ad esempio le scene delle mutilazioni e

della guerra. Alcuni spettatori lì per lì non capiscono cosa sta accadendo. Si ritrovano all'improvviso coinvolti nella guerra. La guerra può scoppiare all'improvviso e coinvolgere tutti. Questo shock di non comprensione può portare alla catarsi nel momento in cui lo spettatore capisce dove sta andando. È questa la bellezza di lavorare con attori migranti: lo spettatore attua uno spostamento d'animo mettendosi in condizione di maggiore ascolto verso questi attori.¹¹⁰

In Baldassari biografia personale e catarsi sono due elementi pressoché assenti. Tuttavia si possono scorgere alcuni elementi di riflessione:

Se il senso del percorso è la scoperta di sé e dell'altro, anche l'affidamento dei ruoli deve poter permettere tale scoperta. Le esperienze di vita possono intervenire nella comprensione del testo ("Egli fa come quando io feci..."), nella individuazione di modalità attraverso le quali risolvere una scena ("Questo momento si potrebbe rappresentare come quando a me successe...")¹¹¹

Per Baldassari la biografia personale non è fonte primaria di scrittura scenica, non fornisce materiale compositivo e drammaturgico, bensì è uno strumento di ricerca interiore. Scavo nel mio passato per trovare quelle esperienze che, come indicato da Stanislavskij, sono simili a quanto mi si chiede per interpretare questa scena.

¹¹⁰ Bonanni, intervista. Appendice, pp. 120-121.

¹¹¹ Baldassari, intervista. Appendice, p. 108.

Negli spettacoli della Compagnia Persona non si assiste ad una purificazione da qualcosa, come afferma Boal, né vengono tematizzate problematiche o difficoltà degli attori. Scopo del laboratorio è offrire uno spazio e un tempo altri a un'utenza specifica e sollecitare, col teatro, l'utilizzo di determinate abilità espressive. Non si tratta quindi nemmeno di una terapia, in quanto né si prescrivono medicinali né si cerca una soluzione ad un disagio fisico o cognitivo. Dal confronto tra persone disabili e normodotate appare addirittura evidente come talvolta le difficoltà siano trasversali alle categorie e che certi esercizi, sull'ascolto, sulla fiducia, anche sull'uso del corpo, siano di più immediata comprensione ed esecuzione per una persona ritenuta, a torto, meno abile di un'altra.

Forse la catarsi si manifesta nello spettatore che viene a vedere gli spettacoli, nei familiari dei ragazzi con disabilità. Vedere i propri cari capaci di dire battute, di cantare, di ballare può forse essere un momento di purificazione e liberazione, liberazione da quei pregiudizi e luoghi comuni con i quali ci si è scontrati per anni a scuola, nei circoli sportivi, al catechismo («vostro figlio/a non è in grado di...»). Si tratta di una catarsi tragica al contrario: lo spettatore greco sapeva tutto di Edipo e attendeva la fine della tragedia per liberarsi da questo peso; lo spettatore del teatro integrato con disabili non sa nulla delle capacità dell'attore (amico e familiare) e si libera dell'angoscia della sofferenza vedendolo agire e aprirsi sul palcoscenico.

3. Esempi di drammaturgia sociale nei contesti migrazione e detentivo

Quest'ultimo capitolo vuole indagare il tema della drammaturgia sociale analizzando più esempi di laboratori ed esperienze in due specifici contesti: quello della migrazione, con le esperienze di Gianluca Riggi per il Progetto Black Reality, del Teatro delle Albe di Ravenna, della Compagnia Teatro del Sole di Milano e del Gruppo Purtiduzzo di Palermo, e quello detentivo, con le esperienze di Armando Punzo presso il carcere di Volterra e di Valentina Esposito con i detenuti e gli ex detenuti del carcere di Rebibbia, di Roma.

3.1 Il progetto Black Reality: attualità e drammaturgia sociale per Gianluca Riggi

Il progetto Black Reality, presentato nel secondo capitolo, ha prodotto molti spettacoli con le regie, talvolta congiunte, di Valerio Bonanni e Gianluca Riggi. Importante distinzione nel loro modo di lavorare riguarda l'utilizzo dell'elemento biografico. Se Bonanni tende a sfruttare la biografia degli attori come materiale di lavoro per le prove, da cui elaborare scene e partiture nuove, Riggi preferisce inserire nello spettacolo anche eventi realmente accaduti, parlandone o mostrandoli direttamente. Ovviamente Riggi attua una mediazione, imposta un filtro per il quale l'evento narrato è sì realmente accaduto, ma è ricordato e rivissuto dagli attori con un occhio esterno. È il caso degli spettacoli *Il viaggio di Enea*, del 2015, e

The Black is the new Black (Il nero sta bene su tutto), del 2016.¹¹²

Il viaggio di Enea è lo spettacolo che ha concluso il laboratorio integrato tra migranti e cittadini romani tenutosi presso il Teatro Quarticciolo nella primavera del 2015. La prima scena rappresenta il viaggio in barca che i migranti hanno affrontato per venire in Italia. Alcuni attori irrompono nel foyer del teatro e invitano minacciosi gli spettatori a entrare in sala. Una volta entrati gli spettatori vengono accompagnati sul palco, divenuto per l'occasione la barca con cui affrontare il viaggio. Qui vengono fatti sedere a terra, con le gambe incrociate al petto e le spalle addossate al muro. Terminata la prima fila di spettatori ne comincia una seconda, poi una terza, una quarta... Le posizioni sono scomode, bastano pochi minuti per sentire fastidio alle ginocchia, alle gambe. Quando anche l'ultimo spettatore è seduto a terra i migranti attori si dispongono in semicerchio, a circondare il pubblico. Uno di loro ha una bottiglia d'acqua e la getta sui passeggeri: «La barca sta per partire. Fatevela bastare.»¹¹³ Un altro attore prende di mira uno spettatore e lo trascina fuori dalla barca: non ha pagato allo scafista l'intera quota per il viaggio e deve rimanere a terra. Le luci si spengono. Gli spettatori, ormai in mare aperto, sono in balia delle onde e ascoltano i racconti degli attori che parlano contemporaneamente, cantano, producono suoni o versi marittimi. Pian piano l'atmosfera

¹¹² Il sottotitolo in italiano è volutamente tradotto dall'inglese in maniera erronea.

¹¹³ Le battute riportate sono estratte dallo spettacolo *Il viaggio di Enea*, regia di Gianluca Riggi.

sonora si placa. Le luci si riaccendono. Il viaggio è terminato e i migranti attori accolgono con un abbraccio gli spettatori clandestini appena sbarcati a teatro.

È notevole la strategia che usa Riggi per descrivere il viaggio dei migranti: si assiste a una totale inversione dei ruoli. I migranti si trasformano negli occidentali che assistono al dramma dell'immigrazione, e gli italiani occidentali diventano migranti in fuga, ammassati su una carretta nel Mediterraneo. Allo stesso modo lo spettatore diviene, suo malgrado, attore della scena e l'attore si trasforma in spettatore-regista capriccioso che dispone degli attori a proprio gusto e piacimento. Con questo espediente, Riggi permette contemporaneamente al migrante attore di allontanarsi dal proprio dramma (dall'ipodistanza alla distanza estetica) e allo spettatore di avvicinarsi al problema (dall'iperdistanza alla distanza estetica).

Nelle scene il pubblico è sempre coinvolto a partecipare: a coppie un migrante e un italiano, sul palco, devono trovare un argomento di discussione e approfondirlo. L'ostacolo? La lingua. Le coppie vengono create in maniera tale che nessuno dei due comprenda le lingue dell'altro. Così il migrante afghano che parla soltanto in pashtun si confronterà con lo studente che pur conoscendo tre o quattro lingue non riuscirà a capirlo in nessun modo, mentre la signora pensionata che non conosce alcuna lingua straniera incontra il migrante che parla arabo, francese e inglese. La poliglossia, che non ricorre mai al *grammelot*, è dunque in questo caso declinata in funzione

dell'attualità. L'uso della parola è rivolto a sottolineare le difficoltà del migrante in un paese nel quale è tutto diverso: lingua, religione, modi di pensare, abitudini alimentari, consuetudini di abbigliamento ...

Si discute di attualità fino all'ultima scena dello spettacolo, nella quale gli spettatori vengono travolti dalle domande degli attori, poste in un italiano non sempre comprensibile: «Perché non ci volete?», «Cosa vi aspettate da noi?», «Sapete cosa noi pensiamo di voi?».

Il reale, l'attualità, la biografia personale entrano in maniera prepotente in questo spettacolo di Riggi. Tuttavia se ne parla come in una discussione aperta, non c'è più l'attore su un palco, in un'altra dimensione, a raccontare qualcosa di sé a un pubblico distante e indifferente. Non è una soluzione brechtiana, in quanto l'attore non mostra nulla e la riflessione dello spettatore si avvia non dalla visione di uno spettacolo, ma dal confronto a viso aperto con un altro essere umano. Non è nemmeno Teatro dell'Oppresso, sebbene lo spettatore diventi attore e spett-attore, perché non può scegliere se agire e come: allo spett-attore de *Il viaggio di Enea* viene imposto di interpretare il ruolo del migrante clandestino. Questa sembra essere una scelta nuova all'interno del panorama del teatro sociale.¹¹⁴

¹¹⁴ Un'esperienza simile, riguardante il coinvolgimento del pubblico, è quella del gruppo Teatro degli Incontri, diretto da Gigi Gherzi, che lavora con attori migranti a Milano. Il gruppo attua una riflessione sullo spettatore e si pone l'obiettivo di "riconoscere allo spettatore non solo il ruolo di un interlocutore attivo e centrale, ma anche un ruolo drammaturgico." Vengono inoltre proposte alcune possibili "identità" del pubblico: il pubblico come comunità culturale e politica nella quale ogni spettatore espone proprie domande e questioni sociali; il pubblico come interlocutore

L'altro spettacolo di Riggi in cui attualità e biografia personale emergono fortemente è *The Black is the new Black*. Realizzato nel 2016, è interamente recitato da attori stranieri. Riggi ha diretto un gruppo di africani (uomini e donne provenienti da Ghana, Mali e Nigeria) del Centro di Accoglienza per Richiedenti Asilo di via Staderini di Roma:

Nella nostra città sembra essersi sopita l'emergenza immigrazione, che appena un anno fa riempiva le pagine dei maggiori quotidiani locali e nazionali. In realtà le genti migranti sono tornate ad essere una presenza silenziosa e nascosta, invisibili ma presenti continuano ad essere oggetto di spostamenti continui da uno Sprar a un centro di accoglienza.¹¹⁵

Riggi elabora la metafora del pacco. Questi rifugiati, divenuti per l'appunto oggetto di spostamenti, diventano nello spettacolo pacchi umani, avvolti da sacchi della spazzatura e gettati a terra. Il gruppo di migranti usa dunque il teatro per parlare della propria condizione di disagio. Si manifesta quella drammaturgia sociale di cui parla Rossi Ghiglione:

Drammaturgia è, nell'ambito del teatro sociale, l'azione che si occupa del dire drammatico della comunità: crea le condizioni perchè la comunità possa compiere delle azioni di espressione-

creativo, in cui gli spettatori possono interagire con gli attori. Tuttavia in questi casi lo spettatore dispone sempre della libertà di scegliere se agire o meno, non è mai coinvolto sul palco dall'attore (cfr. <http://www.gigigherzi.org/sul-teatro-dello-spettatore/per-un-teatro-dello-spettatore> consultato il 20/8/2016).

¹¹⁵ Dalla presentazione on-line dello spettacolo <http://www.culturiamo.com/the-black-is-the-new-black-roma/> consultato il 27/7/2016.

comunicazione [e] ne coglie la specificità teatrale sul piano della performatività.¹¹⁶

Ciò accade sia nello spettacolo di Riggi, *The Black is the new Black*, sia nel prologo di *Donna Rosita sposa*, di Baldassari, già descritto nel secondo capitolo. In entrambi i casi la piccola comunità (i rifugiati del Centro di Accoglienza, la compagnia integrata della periferia romana) utilizza il teatro per denunciare al mondo esterno le proprie difficoltà nella società: il continuo spostamento da un Centro a un altro o la chiusura del proprio teatro e lo sfratto dalla sala prove.

3. 2 Teatro e migranti: approcci

Monica Dragone, studiosa e critica di teatro sociale, si riferisce al teatro nel contesto migrante riconoscendo due principali approcci d'intervento: uno legato al terzo teatro, che utilizza ampiamente le tecniche teatrali orientali;¹¹⁷ l'altro, più innovativo, fa leva sullo scambio interculturale.¹¹⁸

¹¹⁶ Rossi Ghiglione, 2005, p. 139.

¹¹⁷ Il terzo teatro nasce negli anni Settanta del Novecento, dalla teorizzazione di uomini di teatro quali Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Augusto Boal e Peter Brook. Il terzo teatro non si riconosce né nel teatro convenzionale ed istituzionale, né nel teatro d'avanguardia e di ricerca. Scopi di questi artisti, che spesso non si sono formati nelle accademie e che hanno raggiunto il professionismo teatrale passando per il dilettantismo, sono il lavoro sull'attore e il contatto tra culture teatrali differenti. Ulteriore attenzione del terzo teatro è rivolta alle potenzialità sociali del fare teatrale. Eugenio Barba osserva: "Un teatro non può giustificare la sua esistenza se non è cosciente della sua missione sociale." Cfr.

<http://www.teatrofragile.it/Chi%20siamo/Il%20manifesto%20del%20Terzo%20Teatro.htm>
(consultato il 1/9/2016)

¹¹⁸ Dragone Monica, "Esperienze di teatro sociale in Italia", in *I fuoriscena. Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, a cura di Bernardi Claudio, Cuminetti Benvenuto, Dalla Palma Sisto, Euresis, Milano, 2000, p. 101.

Al metodo legato al terzo teatro aderisce, già nel 1971, la Compagnia milanese Teatro del Sole, tanto da divenire un valido riferimento riconosciuto a livello europeo. A caratterizzare il lavoro di questo gruppo è la «costante ricerca condotta sul campo rivolta alle maschere, alle tradizioni orali, alle danze, ai ritmi, alle mimiche e ai training di concentrazione.»¹¹⁹ Un esempio di spettacolo, rappresentato a Milano agli esordi della Compagnia Teatro del Sole, è *Mask*, dedicato alle maschere della tradizione teatrale balinese e indonesiana. Questo spettacolo è stato realizzato dopo una serie di viaggi studio nel sud est asiatico.¹²⁰ Altro importante progetto della Compagnia è *Il grande viaggio*, realizzato a partire dal 1990 e basato sullo studio delle tradizioni orali africane: i numerosi incontri con artisti africani, tra cui Sotigui Kouyate, attore di Peter Brook, e suo figlio Dani, regista teatrale, hanno portato a laboratori sulla danza tribale, sulla musica e sulla danza africana, a seminari e incontri nelle scuole per studenti e insegnanti, a spettacoli teatrali, a esposizioni di artigianato etnico.¹²¹

Esempi di teatro migrante con approccio prettamente interculturale sono il Teatro delle Albe, di Ravenna Teatro, e il gruppo palermitano Purtiduzzu. In entrambi i casi la composizione della compagnia è mista, integrata, tra italiani e stranieri.

¹¹⁹ Dragone, 2000, p. 105.

¹²⁰ Cfr. Dragone, 2000, p. 105.

¹²¹ Cfr. Dragone, 2000, pp. 105-106.

Il Teatro delle Albe esordisce nel 1987 con lo spettacolo *Rub. Romagna più Africa uguale* e già in questa occasione adopera un «*meticcianto* interculturale che coniuga drammaturgia e danza, musica e dialetti, invenzione e radici, teatro occidentale e narrazione popolare». ¹²² Scopo iniziale del regista Marco Martinelli è accompagnare, mediante i linguaggi performativi, il migrante a scoprire somiglianze e differenze tra la propria cultura d'origine e quella ospitante. Tuttavia questa necessità di scoperta coinvolge anche la componente italiana della compagnia, tanto che nel 1990 il gruppo compie un viaggio in Senegal (paese d'origine di molti attori del Teatro delle Albe) e nel 1997 si inaugura nel villaggio di Diol Kadd una casa del teatro. ¹²³

Il gruppo Purtiduzzo invece realizza, tra il 1996 e il 1998, il progetto *Arte del narrare, arte del convivere*, basato sul concetto di educazione interculturale. Franco Lorenzoni, regista e anima del gruppo siciliano incontra inizialmente degli insegnanti, impegnati in un corso di aggiornamento sul tema dell'intercultura, e con questi si interroga sul vivere umano. Ne escono fuori numerosi racconti, dapprima autobiografici e narrati dagli autori e successivamente ridistribuiti tra i membri del gruppo e nuovamente narrati. I racconti iniziali si sviluppano, si intrecciano, si amalgamano tra loro e permettono al regista di giungere ad una vera e propria rivelazione:

¹²² Dragone, 2000, p. 101.

¹²³ Cfr. Dragone, 2000, pp. 101-103.

Al mattino seguente ci domandavamo ad esempio: di chi è la storia? Quanto il narratore che ha ascoltato ci ha aggiunto del suo? Quanto ha dimenticato? Quanto il passaggio di bocca in bocca arricchisce il racconto? Quanto lo tradisce? Questa lunga pratica di intreccio di storie ci pose più volte una domanda ancor più intima e radicale: si può dar corpo e voce alla storia di un altro? Ecco, con questa domanda irrisolta nella testa, che è domanda ben conosciuta a chi pratica il teatro, mi è sorto il desiderio di proporre l'oralità come terreno d'incontro con l'altro, in quella particolare situazione in cui l'altro è non solo estraneo e sconosciuto, ma anche straniero, cioè proveniente da altre terre e con altre memorie alle spalle.¹²⁴

Questo desiderio spinge Lorenzoni a proseguire l'esperienza e durante il secondo anno di lavoro si reca nelle scuole elementari di Palermo per raccogliere le storie di bambini che vivono situazioni di degrade, sia migranti sia italiani. Il modo di lavorare è il medesimo affrontato con gli insegnanti, ai quali verrà affidato il lavoro di conduzione nel terzo ed ultimo anno del progetto. L'esperienza nelle scuole prevede inoltre l'esposizione pubblica dei racconti e la promozione di un convegno che parli di arte, scuola e interculturale.¹²⁵

Guppi appartenenti allo stesso approccio interculturale possono dunque differire nei modi e nelle forme di ricerca, tanto da spaziare da una compagnia che utilizza i più disparati linguaggi performativi (musica, danza, performing acts...),

¹²⁴ Lorenzoni Franco, Martinelli Marco, *Saltatori di muri. Esperienze interculturali fra stranieri e italiani, nella scuola e nel teatro*, Macro Edizioni, Cesena, 1998, p. 20.

¹²⁵ Cfr. Dragone, 2000, pp. 103-104.

ponendosi forse a metà strada tra questo metodo e quello del terzo teatro, ad un'altra dedita ad un lavoro drammaturgico prettamente narrativo ed orale.

3.3 Il Teatro delle Albe e il progetto Suburbia: attualità e comunità sociale con gli adolescenti.

Andrea Porcheddu descrive il lavoro del Teatro delle Albe, soffermandosi nello specifico sul progetto Suburbia, incentrato sull'*Ubu Re* di Alfred Jarry.¹²⁶ Il regista Marco Martinelli decide di lavorare con gli adolescenti in tre diversi luoghi e contesti, allestendo tre differenti spettacoli: a Dioll Kadd, in Senegal, con i ragazzi della scuola di teatro; a Chicago con gli studenti afro-americi di un istituto superiore; a Scampia in una scuola media. Martinelli si relaziona con contesti fortemente asociali, talvolta considerati rischiosi, ponendosi l'obiettivo di fare del teatro artisticamente bello. Per riuscirci deve sfruttare al meglio le condizioni personali, sociali e culturali dei ragazzi che ha di fronte.

Ma perché scegliere Ubu? Perché Jarry inventò il personaggio al liceo, come caricatura dei suoi insegnanti; perché Ubu è folle, eversivo, dirompente; perché il mondo di Ubu è un mondo corrotto, razzista, violento. Martinelli trova in Ubu temi e spunti di riflessione che si adattano perfettamente non solo all'adolescenza, ma anche all'attualità storica e alle condizioni sociali delle comunità coinvolte.

¹²⁶ Appunti personali dalla lezione di Andrea Porcheddu del 15/7/2016.

Il primo spettacolo del progetto Suburbia, realizzato in Senegal nei primi anni 2000, è *Ubu Buur*. Gli attori sono gli adolescenti del villaggio, accompagnati dagli attori Mandiaye N'diaye e Ermanna Montanari. I ragazzi interpretano i pallottini (i soldati di Ubu), che in Africa diventano spietati bambini soldato, mentre Padre Ubu e Madre Ubu, interpretati da N'diaye e Montanari, diventano politici dittatoriali e corrotti. Mandiaye riconosce che «la gente ha saputo adattare la storia di Ubu alla realtà attuale. È un testo che parla di dittatura e anche i ragazzi più giovani hanno compreso questo passaggio.»¹²⁷ Inoltre si ricorre spesso alla poliglossia: al francese e al wulof, la lingua locale, si affiancano l'italiano e il dialetto romagnolo.

Mighty mighty Ubu è lo spettacolo realizzato a Chicago, nel 2004. I pallottini sono adesso gli studenti di origine africana. Alcuni sono negli States da pochi mesi, ancora non conoscono bene la lingua; altri sono figli di migranti di seconda o terza generazione. Mutano, rispetto all'esperienza in Senegal, i riferimenti storici e politici: la segregazione razziale, il razzismo e la paura del diverso (nero, islamico, povero), l'11 settembre, il terrorismo, le guerre di Bush in Iraq ed Afghanistan.

Ultimo spettacolo del progetto Suburbia è *Ubu sottotiro*, realizzato a Scampia nel 2007 con il progetto *Arrevuoto*, autonomamente sopravvissuto fino ad oggi.¹²⁸ Martinelli con

¹²⁷ Intervista all'attore Mandiaye N'diaye, <https://www.youtube.com/watch?v=0A3GbrSsAN8> (consultato il 2/8/2016).

¹²⁸ Il Progetto Arrevuoto nasce nel 2005 per volontà del Teatro Stabile di Napoli. Le prime tre edizioni hanno avuto la regia di Marco Martinelli, mentre dal 2008 conduzione e regia sono collettive. Ulteriori informazioni in <http://www.arrevuoto.org/chi-siamo/> (consultato il 5/8/2016).

questo progetto riesce a creare, in un quartiere ritenuto difficile - dove chi vi abita è considerato dalla società sana un criminale e un camorrista a prescindere - una realtà stabile di confronto tra famiglie, ragazzi disagiati e istituzioni. Le associazioni e le amministrazioni locali riconoscono la validità del progetto, valorizzandolo, finanziandolo, consentendogli di proseguire l'attività. In pochi anni i ragazzi coinvolti in *Arrevuoto* passano da 75 a 500.

In tutti e tre i casi Martinelli lavora con bisogni e necessità della comunità che ha di fronte. Il lavoro del regista permette alla comunità locale di esprimersi al mondo esterno, alla «comunità di massa», come la chiama Norma de Piccoli, senza venirne sopraffatta.¹²⁹ Ulteriore aspetto, individuato sempre dalla de Piccoli che contraddistingue il progetto Suburbia, riguarda la relazione interpersonale, che assume forza mediante la partecipazione. Gli adolescenti, partecipando a questi laboratori, hanno l'opportunità di scambiare idee con i compagni e con il mondo esterno e di

riavvicinare la sfera private a quella pubblica, gli interessi individuali a quelli collettivi. [...] È a questo livello che si sviluppano quei processi di identificazione, di appartenenza, di connessione emotive [...] attraverso i quali si costruisce il rapporto complesso e articolato tra l'individuo e la comunità.¹³⁰

¹²⁹ De Piccoli, 2005, p. 101.

¹³⁰ De Piccoli, 2005, pp. 104-105.

3.4 Il teatro in carcere nell'esperienza di Armando Punzo: l'uso del corpo e il rapporto tra testo e contesto.

Un'importante compagnia di teatro sociale che opera nel contesto detentivo è la Compagnia della Fortezza, diretta dal 1988 da Armando Punzo e composta dai detenuti attori del carcere di Volterra.¹³¹

Relativamente all'esperienza di Punzo il primo elemento indagato riguarda l'uso del corpo. Il regista non ha mai svolto un training separato dallo spettacolo e spesso esercizi di training sono confluiti in alcune scene degli spettacoli. È accaduto nel 1994, con *La prigioniera*, spettacolo tratto da *The Brig*, l'opera teatrale autobiografica dello scrittore ed ex marine Kenneth Brown.¹³² Per allestire questo spettacolo è stato necessario, da parte degli attori, un duro allenamento: l'addestramento punitivo, spossante e violento, descritto è reso con azioni continue, corse, salite, flessioni, saltelli sul posto.¹³³

Ulteriore questione riguardante l'uso del corpo negli spettacoli di Punzo consiste nel fatto che questi si basano sull'espressività fisica e corporea dei detenuti attori e non sull'interpretazione psicologica dei personaggi. Ne è un esempio il *Marat-Sade*,

¹³¹ Regista della compagnia, che è attiva dal 1988, è stato ininterrottamente Armando Punzo. Numerosi sono i premi e i riconoscimenti teatrali conseguiti dalla compagnia (cfr. <http://www.compagniadellafortezza.org/new/> consultato il 6/8/2016).

¹³² In questa opera Kenneth Brown descrive la sua prigionia in un campo militare giapponese dopo la fine della seconda guerra mondiale.

¹³³ Cfr. Bernazza Letizia, "Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza", in Bernazza Letizia, Valentini Valentina, a cura di, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Catanzaro, 1998a, pp. 98-99.

spettacolo del 1992 tratto da Peter Weiss, nel quale gli attori erigono un muro di sbarre sul boccascena, si lanciano su muri e cancelli, suonano piatti e bicchieri: «le azioni contano più delle parole, la psicologia» dice Punzo «l'ho sempre considerata una complicazione o un dato negativo.»¹³⁴

Tecniche corporee utilizzate da Punzo sono quelle del rallenty e della frammentazione. In *I negri*, spettacolo del 1996, tratto dall'omonimo dramma teatrale di Jean Genet, le azioni sono rallentate e compresse all'interno del corpo dell'attore che si fa marionetta: i corpi dei detenuti vengono manipolati, segmentati, frammentati e scomposti. Il lungo lavoro di training svolto durante le prove si riflette nello spettacolo a punto tale che «l'agire estremamente pacato [degli attori] tematizza lo stato di abbandono dei detenuti».¹³⁵

Riguardo l'uso del testo Punzo ricorda che, entrando nel carcere di Volterra nel 1988, ha incontrato un gruppo di detenuti composto quasi esclusivamente da napoletani, trovandosi dunque di fronte una piccola comunità partenopea rinchiusa in un carcere toscano. Questa situazione ha fatto sì che i primi spettacoli, recitati per lo più in dialetto, fossero di autori napoletani: *La gatta Cenerentola* (1989), di Roberto de Simone e *Masaniello* (1990), di Elvio Porta e Armando Pugliese. Il regista utilizza «il testo originale come un'intelaiatura e mai seguendolo dall'inizio alla fine, parola per parola», e riadatta un'opera relativamente al contesto, alle persone, alle

¹³⁴ Bernazza, 1998a, p. 97.

¹³⁵ Bernazza, 1998a, p. 99.

situazioni.¹³⁶ Si elide ciò che è superfluo e si introducono «associazioni, immagini, suggestioni che appartengono alla compagnia e al percorso fatto in questi anni.»¹³⁷

La scelta del testo per Punzo è dunque influenzata dal ruolo e dall'identità sociale del detenuto: il gruppo rappresenta una comunità ben precisa e i suoi interessi, i suoi bisogni, il suo desiderio di parlare al mondo esterno deve essere rispettato. Pertanto il regista afferma che è

un grande errore non seguire in teatro le dinamiche interne di un gruppo. Se si porta in scena uno spettacolo volendo rispettare a tutti i costi il testo, si finisce per non rispettare né il testo né l'autore, che appariranno terribilmente noiosi e vuoti.¹³⁸

Anche la biografia personale ha talvolta caratterizzato gli spettacoli di Punzo, come nel caso de *La prigioniera*. Nella prima scena dello spettacolo ciascun attore lascia il palco e, avvicinandosi ad un piccolo gruppo di spettatori, racconta alcuni episodi drammatici della propria vita, mentre nell'epilogo gli attori pronunciano i propri nomi al pubblico e pongono su un telo bianco un piccolo oggetto cui sono affezionati.¹³⁹ La Bernazza e la Valentini osservano che «senza cadere nel sentimentalismo *La prigioniera* compie la sua missione

¹³⁶ Cfr. Bernazza, "Il rischio come strumento di perfezione, Conversazione con Armando Punzo", in Bernazza Letizia, Valentini Valentina, a cura di, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Catanzaro, 1998b, p. 32.

¹³⁷ Bernazza, 1998b, p. 33.

¹³⁸ Bernazza, 1998b, p. 34.

¹³⁹ Cfr. Bernazza, 1998a, pp. 90-91.

catartica raggiungendo la saldatura profonda tra realtà e finzione.»¹⁴⁰

Non condividiamo questa visione. La biografia personale, descritta tale e quale per come si è svolta la vita, non è mediata in alcun modo da filtri artistici, non interviene la distanza estetica. Non si raggiunge la catarsi, perché all'attore non è dato modo di riflettere sulla propria condizione. In *La prigionia* si assiste a uno sciorinamento di fatti personali rivolti a colpire il pubblico sul piano emotivo, a tradirlo col racconto gratuito di fatti violenti. Questa pratica sembra allontanarsi dal teatro sociale, il cui obiettivo è comunicare disagi, bisogni e necessità di una comunità al mondo esterno.

Un procedimento catartico si manifesta invece nel *Marat Sade* e in *I negri*, spettacoli nei quali alcuni personaggi clowneschi e umoristici «hanno la funzione di alleggerire la funzione drammatica».¹⁴¹ Questo alleggerimento, questa liberazione catartica è utile per lo spettatore. In entrambi gli spettacoli vi è un narratore onnisciente, l'io epico, che descrive i fatti in chiave comica e grottesca. Si fa ricorso ad una comicità verbale, ricca di non-sense, doppi sensi e falsetti, e ad una recitazione corporea macchiettistica, caratterizzata da piccole gag, giochi fisici, scherzi e pantomime.

¹⁴⁰ Bernazza, Valentini, "Teatrografia ragionata", in Bernazza Letizia, Valentini Valentina, a cura di, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino, Catanzaro, 1998c, p. 136.

¹⁴¹ Bernazza, 1998a, p. 96.

3.5 Il teatro in carcere: l'esperienza di Valentina Esposito tra biografia personale e catarsi

Valentina Esposito lavora dal 2010 nel carcere di Rebibbia di Roma, con l'associazione Centro Studi Enrico Maria Salerno.¹⁴²

Ha fondato nel 2014 il primo gruppo teatrale integrato italiano formato da studenti universitari e da ex detenuti e detenuti in misura alternativa: la Compagnia Fort Apache.

La Esposito rifiuta a prescindere il lavoro sul corpo, rinunciando a qualunque tipologia di training. Questo perché la regista ritiene che il corpo di un detenuto, tatuato, atletico e muscoloso, sia già di per sé comunicativo e non ha bisogno di ulteriori stimoli. Altra motivazione riguarda l'età non più giovanissima di alcuni attori. La regista concentra il proprio percorso drammaturgico su biografia personale, composizione testuale e catarsi.

Riguardo la biografia personale la Esposito afferma che si tratta di un materiale che gli attori possono decidere se mettere in campo. Questo materiale biografico viene raccolto dalla regista e collettivizzato a tutto il gruppo, viene dunque universalizzato con il fine di creare una memoria comune a tutti gli attori. Questo modo di lavorare è tipico per la Esposito e viene proposto in numerose improvvisazioni ed esercizi. Un'esempio è l'esercizio della valigia, presentato agli attori della Compagnia Fort Apache durante le prove dello spettacolo *Tempo Binario*, che ha esordito a Roma presso il Teatro Nuovo Cinema Palazzo nel maggio del 2015. La regista ha portato una valigia piena di

¹⁴² Cfr. <http://enicomariasalerno.it/home.htm> (consultato il 6/8/2016).

oggetti, tra cui un libro, un disco, delle fotografie, un disegno fatto da un bambino. Sono tutti oggetti neutri ed universali che possono avere una risonanza su chi li osserva, e non a caso le fotografie, ad esempio, non ritraggono persone, bensì presentano paesaggi vari, la facciata di una chiesa o l'interno di una casa o un animale domestico. Sono dunque fotografie in grado di suscitare pensieri e ricordi concreti e reali nell'attore che li osserva. In un primo momento la Esposito ha chiesto a tutti i suoi attori di scegliere, a turno, un oggetto estratto dalla valigia e, mostrandolo al gruppo, di parlarne con fatti veri o inventati. Successivamente la valigia è stata riempita da ciascun attore con tre propri oggetti, reali o immaginari, ritenuti importanti. In questo modo l'attore è portato a parlare di sé, dei propri ricordi e delle proprie esperienze. Parlare del cane che si aveva da bambini aiuta a raccontare qualcosa della propria infanzia, così come descrivere il disegno di un bambino può farci pensare al rapporto con i nostri figli, o fratelli. I numerosi aneddoti degli attori sono raccolti dalla regista e ricomposti in scene teatrali. Le esperienze e i ricordi del singolo si uniscono alle esperienze degli altri e si crea pertanto un universo immaginario collettivo nel quale non è più possibile isolare i singoli elementi narrativi. Questo esercizio ha portato alla prima scena di *Tempo Binario*, nella quale l'attore Romolo estrae da una valigia un vecchio orologio, una fede nuziale, delle fotografie. Ad ogni oggetto corrispondono una piccola storia o un aneddoto che, nella finzione teatrale, appartengono al personaggio interpretato da Romolo. Nella

realtà questi aneddoti sono esperienze personali di tutti i membri del gruppo.

La Esposito inoltre non sceglie un testo di partenza, bensì sceglie un tema: un nodo conflittuale, una relazione fondamentale, un argomento da analizzare. La scelta del tema è in genere proposta dal contesto stesso, dalle esigenze e dalle necessità specifiche del gruppo. La regista riconosce che «il carcere è un contesto estremo» in quanto sia è il luogo dove il conflitto è sempre presente, sia è il luogo che più di ogni altro è precluso all'esterno.¹⁴³ Ciò rende facilmente riconoscibili le questioni fondamentali di una comunità di detenuti. Tra queste vi sono: la condivisione degli spazi e degli orari, la convivenza coatta, la separazione e l'alienazione dal mondo esterno, la paura del giudizio dell'autorità e di chi vive fuori, il passato criminale.

In breve tempo, spesso è sufficiente il primo incontro, la Esposito trova il tema comune ai membri del gruppo. Di anno in anno questi temi sono stati: l'isolamento affettivo, che ha portato nel 2010 allo spettacolo *Viaggio all'isola di Sakhalin* con testi di Cechov, Saramago e Sartre; la crisi e la perdita d'identità in *Fitzcarraldo*, dall'omonimo film di Herzog, rappresentato nel 2011 e ripreso nel 2015; la bellezza, il sogno, la nostalgia, con *Exodus*, nel 2012; i figli lontani in *La Festa*, del 2013; il tempo perduto e la morte con *Tempo Binario*, del 2015, ispirato da Proust. Quest'ultimo è il primo lavoro della

¹⁴³ Appunti personali dalla lezione di Valentina Esposito del 19/9/2015.

Compagnia Fort Apache. Tema di base, comune a tutti gli spettacoli, è il concetto di carcere come mondo nel mondo.

All'individuazione del tema, segue la ricerca di testi, opere teatrali, romanzi, passi poetici o letterari di grandi autori di ogni epoca inerenti il tema stesso. Si crea un repertorio di materiali comuni alla regista e agli attori. La Esposito, tramite improvvisazioni basate sul linguaggio verbale nelle quali gli attori discutono dei temi dello spettacolo, elabora e compone un testo scritto – un copione – nuovo e originale nel quale confluiscono, opportunamente elaborati e filtrati, elementi biografici degli attori e testi di grandi autori.

Tuttavia questi temi hanno bisogno di essere filtrati, di essere recepiti e fatti propri dall'attore detenuto. Ciò avviene mediante l'uso della metafora, quel procedimento che a teatro consente «uno spostamento nello spazio e nel tempo che conduce all'altrove. Si creano delle maschere che non coincidono con il personaggio. Queste maschere sono il filtro che l'attore usa per parlare di sé.»¹⁴⁴

La Esposito individua delle conseguenze ben precise di questa metodologia, sia su chi agisce, sia su chi osserva, ed introduce l'analisi dell'elemento catartico. In primo luogo vi è la catarsi per l'attore. Si porta l'esempio dello spettacolo *Fitzcarraldo*, basato sulla storia di un uomo che vuole costruire un teatro lirico nella foresta Amazzonica.¹⁴⁵ Immediatamente si osserva

¹⁴⁴ Appunti personali dalla lezione di Valentina Esposito del 19/9/2015.

¹⁴⁵ Lo spettacolo, rappresentato nel 2011 e nel 2015 presso il Teatro del carcere di Rebibbia, è stato replicato a Roma presso il Teatro Quirino, nel settembre 2011, e presso il Teatro Argentina, nel dicembre 2015.

un'analogia tra vita reale e immaginaria: i detenuti che intendono portare lo spettacolo fuori dal carcere si trasformano nei marinai di Fitzcarraldo in viaggio verso il Sud America, perdendo le proprie identità e condizione. Questa analogia è la questione tematica proposta dalla regista, la quale osserva che il detenuto «fa propria la tematica universale. È il grande tema a lavorare su di lui, non il contrario.»¹⁴⁶

Sullo spettatore che osserva agisce un secondo meccanismo, anch'esso catartico. Lo spettatore è consapevole della metafora, sa che quel che vede è finto e che ha di fronte dei detenuti. Come nella tragedia greca lo spettatore è a conoscenza di più cose di quante ne sappiano i personaggi, o di quanto mostri la situazione. Così come il cittadino ateniese sa che l'inconsapevole Edipo ucciderà il padre e sposerà la madre, lo spettatore di *Rebibbia* sa che quei coraggiosi avventurieri non potranno mai lasciare quelle mura. Lo spettatore soffre nel sapere questo e si libera solamente quando Edipo raggiunge l'agnizione, o quando i detenuti, terminato lo spettacolo, tornano consci del fatto di essere rinchiusi. Per questo, sottolinea la Esposito, è importante sdrammatizzare e scaricare la tensione, ricorrendo a piccoli espedienti drammaturgici, quali l'inserimento di riferimenti reali da seminare nel testo, con effetti anche tragicomici. «Allora vai, sei libero» dice un

¹⁴⁶ Appunti personali dalla lezione di Valentina Esposito del 19/9/2015.

marinaio detenuto nello spettacolo *Fitzcarraldo*, «Libero un cazzo» risponde il detenuto marinaio.¹⁴⁷

¹⁴⁷ Le battute riportate sono tratte dal copione dello spettacolo *Fitzcarraldo*, regia di Valentina Esposito.

Conclusioni

Questa tesi ha mostrato come si elabora la composizione drammaturgica in alcuni esempi di teatro sociale. Si è definita la drammaturgia sociale, strettamente legata al concetto di comunità, e si è visto come questa si sviluppi dalle esperienze teatrali del Novecento: dalle rivoluzioni dei maestri pedagoghi del secolo scorso allo studio di Hans-Thies Lehmann sui segni del teatro post-drammatico.

Nel primo capitolo si sono gettate le basi, storiche e teoriche, per la discussione riguardante le esperienze di tirocinio. Sono dunque stati studiati, oltre ai segni teatrali di Lehmann, il concetto di drammaturgia, le possibilità della scrittura scenica, ed elementi teatrali quali l'uso del corpo, l'uso della parola, la biografia personale e la catarsi.

Nel secondo capitolo si sono analizzate le esperienze di tirocinio. L'esperienza del Laboratorio Integrato Persona, composto e frequentato da giovani disabili e studenti universitari e che ha portato nel 2016 allo spettacolo *Donna Rosita Sposa*, gode di un approccio immedesimativo alla recitazione, di stampo stanislavskijano. Obiettivo del regista Roberto Baldassari è condurre i ragazzi, mediante il training, a stimolare emozioni, riflessioni e sentimenti riguardo una data azione o una data scena da interpretare. La mia esperienza con la Compagnia, che dura ormai da quattro anni, è sempre stata legata alla componente attoriale. Tuttavia, con il passare del tempo, si sono fatti sempre più numerosi i confronti con il regista Roberto e con i musicisti Tullio e Francesco riguardo la

composizione di scene, l'osservazione delle prove, i consigli agli attori. La lunga permanenza nella Compagnia ha fatto sì che il mio contributo si evolvesse: da semplice attore nei primi anni ad assistente nelle ultime edizioni del laboratorio.

L'esperienza di Black Reality, analizzata anch'essa nel secondo capitolo e che nel 2016 ha portato allo spettacolo *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco*, recitato da tre attori migranti e diretto da Valerio Bonanni, si basa sul lavoro sul corpo e sull'intercultura. Riferimenti per il gruppo sono l'antropologia teatrale e il terzo teatro. In questo caso il mio coinvolgimento è stato maggiore, rispetto all'esperienza con la Compagnia Persona, più professionale e formativo. Sin da subito noi tirocinanti, oltre a me ci sono Azzurra Lochi, collega del Master in Teatro Sociale e Francesca de Magistris, studentessa del Corso per Operatori di Teatro Sociale di Roma, organizzato dall'Associazione Oltre le Parole Onlus, abbiamo condotto sessioni di training e interagito con gli attori nelle improvvisazioni come sparring partners, abbiamo condotto gli incontri e le prove quando Valerio è stato malato assumendo il ruolo di aiuto registi. Ulteriore soddisfazione ed elemento di crescita professionale è stata la tournée svoltasi tra il 24 e il 30 agosto nel Sud Italia: lo spettacolo *Occhio per Occhio* è stato rappresentato in diversi paesi di Puglia, Basilicata e Calabria e, con l'aiuto di Francesca per le primissime date del tour, ho svolto il ruolo di regista e di tecnico luci e suono. Questo perché Eddie, impegnato in altre occupazioni, non ha potuto partecipare alla tournée e Valerio ha dovuto sostituirlo sulla

scena. Il tirocinio con il progetto Black Reality è dunque stato un ottimo allenamento formativo e professionale.

Il terzo capitolo analizza diverse esperienze di teatro sociale relative a due differenti contesti: quello dell'immigrazione e quello detentivo. Riguardo il contesto dell'immigrazione si riconoscono differenti approcci, uno legato al terzo teatro e all'incontro tra pratiche e tecniche culturali, l'altro di stampo interculturale. È interessante osservare come, anche all'interno dello stesso approccio, registi e operatori teatrali lavorino nelle più disparate maniere: Marco Martinelli, regista del Teatro delle Albe, lavora sulla trasposizione e sul riadattamento di testi in differenti contesti (come nel caso dell'*Ubu Re* di Jarry, proposto come spettacolo in un villaggio del Senegal, in una scuola di Chicago dove è forte la presenza di studenti afroamericani e in una scuola di Napoli); il Gruppo Purtiduzzo ha lavorato sul racconto di storie; Valerio Bonanni ha prediletto il lavoro sul corpo e sul linguaggio; Gianluca Riggi, regista anch'egli nel Progetto Black Reality, basa il proprio lavoro sull'attualità storica e sul coinvolgimento del pubblico.

Anche i registi e gli autori di teatro in carcere elaborano differenti strategie drammaturgiche. È il caso di Armando Punzo, regista della Compagnia della Fortezza, e di Valentina Esposito, regista della compagnia di Rebibbia e della Compagnia Fort Apache. Se Punzo basa il suo lavoro sull'uso del corpo e sul riadattamento di testi al contesto, la Esposito lavora sulla biografia personale e su tematiche universali con il fine di produrre un testo drammatico nuovo e originale.

In breve può ritenersi che il teatro sociale attui le più svariate strategie compositive per giungere alla drammaturgia sociale, ossia quella forma di composizione drammaturgica e scrittura scenica rivolta a far esprimere una comunità, a farle esporre i propri problemi, bisogni, desideri e necessità al mondo esterno. Inoltre si osserva che molte esperienze di teatro nel sociale si avvicinano alle pratiche del teatro contemporaneo e post-drammatico. Ciò fa sì che il teatro sociale entri di diritto nel panorama e nell'offerta culturale del ventunesimo secolo.

Appendice

Intervista a Roberto Baldassari, 30 agosto 2015¹⁴⁸

- 1) *Come viene scelto il testo da presentare al gruppo?* La scelta di un testo in quanto momento finale di un laboratorio deve poter rispondere a particolari requisiti; nel mio lavoro sono portato a scegliere storie che privilegino l'aspetto corale e la giusta distribuzione tra ruoli maschili e femminili e più in generale la tipologia dei componenti il gruppo; inoltre preferisco lavorare attorno a testi "rodati", testi cioè che per esperienza si sa che funzionano perché la loro storia lo dimostra: i classici greci, Shakespeare, Moliere, Goldoni ecc.
- 2) *Come viene presentato il tema al gruppo?* Il testo viene presentato al gruppo dopo circa due mesi di lavoro: il laboratorio inizia concentrandosi attorno alla formazione del gruppo, alla conoscenza di sé e dell'altro, della propria voce, del gesto, delle proprie capacità espressive; solo dopo questo primo approccio e solo dopo aver svolto improvvisazioni intorno ai temi dello spettacolo e all'insaputa dei partecipanti, viene presentato il titolo del lavoro che si intenderà portare in scena. La presentazione avviene attraverso il semplice racconto fatto in cerchio; la storia narrata diviene patrimonio del gruppo; il gruppo comincia a raccontarla e a utilizzarla come materia di improvvisazione e perciò a "familiarizzare" con l'intreccio, i personaggi, i temi. Si costituiscono sottogruppi

¹⁴⁸ Baldassari ha riposte all'intervista tramite mail del 30 agosto 2015.

di partecipanti che costruiscono e agiscono i momenti salienti della storia, presentano i personaggi, immaginano possibili cambiamenti, propongono idee di rappresentazione.

- 3) *Che rapporto c'è tra le attività svolte durante il laboratorio e il testo?* Il processo laboratoriale influisce in maniera determinante sulla stesura del testo e la messa in scena dello spettacolo; esso è l'atto conclusivo e il contenitore del lavoro svolto durante il laboratorio. Laddove occorra rappresentare un drago o costruire una scena di battaglia, dar vita ad una foresta o al volo di uno scarafaggio, non si ricorre mai ad una idea registica preconfezionata ma alla ricerca delegata al gruppo e ai suoi sottogruppi. Sarà compito del regista scegliere, indirizzare, perfezionare, le proposte scaturite dal laboratorio e declinarle secondo il linguaggio teatrale e lo stile scelto per la messa in scena. Questo lavoro ha ricadute dirette prima sul testo e poi sulla sua messa in scena.
- 4) *Quale importanza assume la presenza di un musicista professionista ai fini della produzione drammaturgica e spettacolare?* La presenza del musicista è determinante rispetto allo spettacolo finale ma ancor più rispetto alla buona riuscita del laboratorio. Nella mia esperienza ho potuto confrontarmi con diversi musicisti, per scoprire che il percorso di un gruppo può subire profonde modifiche proprio in rapporto al tipo di musicista che lo accompagna, alla sua capacità di creare e suscitare energia e ritmo; per rimanere al testo e allo spettacolo finale posso dire che la presenza e l'importanza della musica all'interno dello spettacolo è

proporzionata alla capacità del musicista di saper interagire con il gruppo, non per fornire spartiti o richiedere particolari interpretazioni canore, ma per poter sviscerare energia vocale, ritmo, suoni inaspettati capaci di suscitare emozioni profonde. Il lavoro di improvvisazione e di ricerca sonora, i giochi e gli esercizi sul ritmo e sulla coralità intervengono sul testo e sulla messa in scena divenendo spesso parte dello spettacolo.

- 5) *In quale misura si ricorre alla biografia personale come elemento di composizione drammaturgica?* La scelta del testo considera inevitabilmente la tipologia delle persone che costituiscono il gruppo; l'affidamento dei ruoli è imprescindibile dalle caratteristiche dei componenti, ma ciò non significa che vi debba essere solo similitudine tra caratteristiche proprie ed esperienza vissuta e finzione del personaggio rappresentato; spesso, quasi sempre, si gioca a invertire gli schemi "scontati", quelli secondo cui la principessa deve essere interpretata esclusivamente dalla più carina e il principe dal più aitante fra i partecipanti. Se il senso del percorso è la scoperta di sé e dell'altro, anche l'affidamento dei ruoli deve poter permettere tale scoperta. Le esperienze di vita possono intervenire nella comprensione del testo (Egli fa come quando io feci...), nella individuazione di modalità attraverso le quali risolvere una scena (Questo momento si potrebbe rappresentare come quando a me successe ...)
- 6) *La situazione sociale, culturale, politica contemporanea entra nello spettacolo?* Il testo può diventare metafora di situazioni o accadimenti contemporanei; spesso attraverso

l'improvvisazione iniziale delle scene si possono trovare inaspettati collegamenti alla realtà attuale, allora la declinazione del testo alla realtà storica e sociale dei partecipanti può divenire la cifra registica dello spettacolo. Nell'esperienza del Lab. Persona ciò è accaduto almeno tre volte: il primo caso risale al 2011, con *Le donne al parlamento*, tratto da Aristofane, in cui la critica alla classe politica dell'antica Grecia trova imbarazzanti parallelismi con la realtà politica italiana; successivamente in *La pace*, del 2012, sempre da Aristofane, la missione dei greci presso il Dio della guerra per implorare la pace è divenuta la missione dei Greci presso il dio Merkele per implorare minor rigore e il ritorno alla prosperità, con riferimento alla devastante crisi economica greca; infine nell'*Ispettore Generale*, del 2013, da Gogol, i politici di periferia ritratti dall'autore russo diventano i prototipi per i nostri attuali governanti ed affini."

- 7) *Come interagiscono i partecipanti al laboratorio alla stesura dello spettacolo?* La stesura di una scena diviene definitiva solo dopo essere passata al vaglio dei partecipanti; la scena viene proposta in prima stesura dal regista, letta assieme ai ragazzi, modificata in rapporto alle proposte e alle difficoltà registrate (comprensione e pronuncia); dopo questa prima fase a "tavolino" si provvede a mettere in piedi il testo scritto; anche in questa fase il testo può subire ulteriori cambiamenti prima di approdare alla forma definitiva; con una metafora si potrebbe parlare di scrittura "sartoriale", dove il sarto

confeziona l'abito attraverso prove successive e sulle caratteristiche del cliente che indosserà l'abito.

- 8) *Il testo che si porta in scena tende ad essere preventivo o consuntivo?* Il testo finale è il contenitore delle esperienze, delle relazioni, delle sensazioni che sono state vissute dai partecipanti e per questo credo che si possa parlare di testo come consuntivo di un percorso.
- 9) *Il testo può dirsi concluso?* Probabilmente qualora si dovesse riproporre l'occasione per presentare nuovamente lo spettacolo si attuerebbero ulteriori modifiche più per perfezionare, migliorare, dare maggior peso a determinati passaggi, nella consapevolezza però che il risultato raggiunto raccoglie il percorso, ne è testimonianza e quindi racconta una forma, una scelta tra le tante possibili.
- 10) *Quale rapporto si instaura con il pubblico?* Il pubblico degli spettacoli finali del Laboratorio è il più delle volte parte in causa; spesso è composto quasi esclusivamente da parenti ed amici degli attori, spesso, data la presenza di ragazzi portatori d'handicap, osserva e partecipa allo spettacolo con la stessa apprensione, ansia, attesa con la quale si partecipa agli spettacoli del circo: l'equilibrista potrebbe in ogni istante cadere dal filo, il domatore essere sopraffatto dal proprio animale, così come il giovane ed inesperto attore potrebbe in ogni istante stonare, dimenticare una battuta o inciampare in un suo stesso gesto; tutto ciò aumenta esponenzialmente il grado di partecipazione. Spesso anche la stesura del testo mira a valorizzare la partecipazione del pubblico perché lo chiama in

causa: un attore si aggira tra il pubblico alla ricerca di un compare, o un pallone gonfiabile rotea sulle loro teste, nell'intento di trasformare il rito del teatro, sempre più spesso ridotto a stanca e noiosa routine, in una festa partecipata in cui godere, pensare, condividere e immaginare nuovi e possibili modi di leggere l'altro e di viverci assieme.

Intervista a Valerio Bonanni, 3 luglio 2016¹⁴⁹

1) *Come viene scelto il testo, o il tema, da presentare al gruppo?*

Preferisco lavorare su un tema. Black Reality è un percorso che dura ormai da cinque anni. Ogni anno si è trattato un tema diverso: nel primo anno si è vista la migrazione come un reality televisivo; nel secondo anno si è parlato del viaggio e dell'attesa; nel terzo anno si è provati a pensare ad una cultura diversa, ad immaginare un altro paese e la sua cultura; il quarto anno è stato caratterizzato dall'esperimento sui video tutorial per migranti; quest'anno si è pensato a qualcosa per i bambini: il teatro-ragazzi. Il tema della diversità ci è sembrato un tema che i bambini hanno già in sé in maniera naturale. Quindi abbiamo iniziato a pensare, io e Gianluca Riggi, a quale fosse il tema adatto per dei bambini che parlasse di diversità, lavorando con degli attori migranti. Abbiamo scelto il tema

¹⁴⁹ Bonanni ha risposto oralmente all'intervista, in un incontro avvenuto il 3 luglio 2016 nella sala prove dove si è svolto il tirocinio, presso lo Spin Time Labs, a Roma, in via Santa Croce in Gerusalemme 59.

della rabbia, della violenza, dell'odio, del conflitto e di come si può risolvere.

- 2) *Come viene presentato il tema al gruppo?* Abbiamo lavorato sul seguente tema: la catena dell'odio che genera il conflitto, come provare a risolverlo. Il mio modo di lavorare è quello di mettere in mezzo al gruppo la visione, il tema, delle immagini e poi con gli attori lavorare su questo con improvvisazioni usando anche il loro materiale. C'è una visione iniziale data in pasto al gruppo e questa visione, se assume senso e funziona, inizia a crescere. Preferisco alla scrittura di un testo la scrittura scenica.
- 3) *Qual è il tuo modo di intendere la scrittura scenica?* Con scrittura scenica intendo un testo o una coreografia o un materiale di lavoro che nasce dalla scena, dalle improvvisazioni, da materiali che vengono portati dagli attori, dal materiale che propone il regista, da qualsiasi influenza esterna o interna che possa influire sul lavoro e che va a creare lo spettacolo. È quindi una scrittura-non scrittura; per scrittura scenica intendo quel processo che non necessariamente porta a un testo ma che comunque porta ad uno spettacolo, ad una performance. Quindi la scrittura scenica è qualcosa di molto labile, di molto variabile perché la si può cambiare nel tempo e porta alla fine ad una partitura, come nel caso di *Occhio per Occhio e il mondo diventa cieco*.
- 4) *Quanto influisce il processo laboratoriale sulla creazione drammaturgica dello spettacolo?* Di solito gli altri anni si faceva un vero e proprio laboratorio con i ragazzi, quest'anno invece

si sono fatte delle prove lunghe, accompagnate da un laboratorio lungo, con lo scopo di creare uno spettacolo sin da subito. La prima parte delle prove è stata in autunno il laboratorio al Teatro Quarticciolo (dove abbiamo conosciuto Boutros, divenuto ben presto attore della compagnia), a novembre il laboratorio con Jacob Olesen. Un primo momento formativo importante, un vero anticipo delle prove, è stato il laboratorio con Jacob Olesen. Si è trattato di un laboratorio sulle tecniche della comicità, sulla precisione del gesto, sulla cura del dettaglio, sulla creazione di gag, sketches, sulla clownerie in generale. La sessione delle prove e del laboratorio ha visto lo sviluppo degli esercizi e dei giochi utili agli attori per aumentare la confidenza di sé. Tuttavia già queste prime improvvisazioni tendevano allo spettacolo e servivano non solo a creare il gruppo, ma anche ad entrare nel tema prescelto. Il lavoro è stato essenzialmente di esercizi, giochi, racconto di storie, molto training corporeo, sulle forme del gioco e sulla competizione nel gioco (si è giocato ai Quattro Cantoni, a Un Due Tre Stella). Interessante anche il lavoro legato al web, il gruppo Facebook ha permesso di condividere materiali, video, piccole storie o dispense utili al lavoro. Parte del lavoro è stata anche la visione di due spettacoli: *l'Ubu Re* di Roberto Latini (a febbraio, presso il Teatro Vascello) e *What goes up must come down* di Anthony Trahair (a febbraio, presso il Teatro Furio Camillo). Sono stati letti alcuni racconti, od estratti di libro, insieme. Ci sono state proposte da parte degli attori, con racconti della propria infanzia. Ha fatto anche parte del lavoro

un litigio avvenuto tra due attori: il tema del conflitto è divenuto così non solo un qualcosa di astratto e generico, ma ha attinto da una situazione realmente avvenuta tra le persone partecipanti al progetto. Ogni situazione della vita pratica si è riportata alla creazione dello spettacolo.

- 5) *Parliamo del tema della musica e della musicalità.* Due cose sono importanti per me: la prima è che il linguaggio teatrale a volte non basta. Sento la necessità di accompagnare il tutto ad altri linguaggi, come quello musicale. La musica è sempre presente nel training e nelle improvvisazioni. Per me è molto interessante usare la musica classica, perché dà una forza ed un'epica diverse. Crea un piano più astratto. Il secondo aspetto è legato alla grande musicalità degli attori, che è stata usata nello spettacolo. Abbiamo utilizzato maggiormente la loro musicalità vocale, un po' meno la loro capacità ritmica strumentale. Ha partecipato alla formazione musicale una cantante e trainer vocale: Elisa Zedda, insegnante di Jazz e Scat. La musicalità degli attori è molto importante perché rappresenta un modo di comunicare proprio degli attori. Non è quindi un caso che Kamarà, in maniera assolutamente spontanea, abbia portato in una scena una danza e una musica del proprio paese. A me personalmente piace sempre indagare musiche diverse, non fermarmi solo su un genere. Ci sono varietà di colori tra stili e generi. È vero che spettacolo usa il linguaggio della clownerie, ma ogni scena rappresenta situazioni ed età diverse dell'uomo, quindi musiche diverse aiutano e parlano diversamente in diverse scene.

6) *In quale misura si ricorre alla biografia personale come elemento di composizione drammaturgica?* Black reality negli anni passati ha sempre parlato delle biografie degli attori, ma non era mai il solo racconto di storie. Storie drammatiche le conosciamo tutti e raccontarle, nude e crude, non serve a nulla. Parto sempre però dalle loro esperienze. Ad esempio ho chiesto loro di situazioni di conflitto, rabbia, odio, violenza che hanno vissuto e queste storie sono state trasformate, mediate e lavorate. Sublimate in coreografie, movimenti mimici, in altri linguaggi. Ciò per attenzione anche al pubblico di riferimento: alcune storie sono troppo terribili per essere presentate a bambini. Storie troppo cruente devono essere filtrate, faccio sempre riferimento alla danza di Kamarà. Trovo sempre essenziale partire dalle biografie e dai corpi degli attori. Il regista può avere una visione ma se Boutros sta imparando a usare le palline è proprio giusto che in qualche modo questo materiale come un ingrediente entri dentro lo spettacolo. Fa proprio parte della scrittura scenica il continuo dialogo con l'attore e il suo corpo. Eddie e Kamarà hanno un corpo molto atletico e quindi in maniera naturale i loro corpi sono stati inseriti nello spettacolo. Eddie ha proposto molti aneddoti, molte storie e parte di questo materiale è stato inserito nello spettacolo, ha creato suggestioni, nuovi punti di vista, fornito immagini o spunti di riflessione. La scrittura scenica si fa con gli attori, con i materiali che ci sono. Le difficoltà maggiori si hanno nel caso di attori ancora inesperti, che mostrano difficilmente qualcosa di sé e hanno meno relazione con il

corpo. È l'esempio di Boutros ed il suo incontro al Quarticciolo fu per noi molto fortunato. In maniera naturale lui tende al clownesco ed è stato perciò molto prolifico per la sua spontaneità, sebbene non avesse esperienza teatrale: il suo corpo è ottimo per il tema dello spettacolo.

- 7) *La situazione sociale, culturale, politica contemporanea entra nello spettacolo?* Questo spettacolo è un tema antropologico universale e si è scelto di non rappresentarlo con elementi storici caratterizzanti del presente. È più un continuum, una costante antropologica per la quale l'uomo si pone in conflitto con gli altri uomini scatenando guerre. Non c'è quindi un vero riferimento al presente. È forte il riferimento al presente durante le prove, in quanto è forte il riferimento alle vite degli attori che riportano le loro esperienze di vita: storie di guerra, di mutilazioni, conflitti e giochi crudeli tra adolescenti. Proprio perché lo spettacolo è una costante antropologica non è giusto dare riferimenti storici a quello che avviene sul palco. Il fatto storico viene sublimato, trasformato: gli vengono tagliati tutti quegli elementi che possono dargli storicità e forse così diventa ancora più universale, perché è molto chiaro il riferimento alle proprie vite quando si vede qualcosa in cui ci si può immedesimare.
- 8) *Il testo che si porta in scena tende ad essere preventivo o consuntivo?* C'è un'idea preventiva, una visione che ti porta verso una direzione e questa direzione può cambiare. Non c'è un testo che viene scritto prima, c'è una freccia lanciata verso una direzione. Importante è come si lancia la freccia, e come la

si osserva e la si segue. Lì c'è il processo di fermentazione dello spettacolo.

9) *Lo spettacolo può dirsi concluso?* Ho spesso riluttanza a riaprire uno spettacolo, ma in questo caso sto scoprendo una voglia diversa. Questo perché *Occhio per Occhio* è uno spettacolo molto flessibile: può farsi in diversi luoghi, nel teatro classico, nelle scuole, in strada, e siccome questo testo è una partitura si possono modificare, aggiungere o sottrarre elementi. Proprio perché è una serie di numeri, e perché è una storia basilare che rappresenta tre epoche della vita dell'essere umano, che si possono aggiungere nuovi elementi. Anzi è divertente ed auspicabile che ciò avvenga per arricchire lo spettacolo e per emanciparsi da quello che si è prodotto. Fanno proprio parte della scrittura scenica il non innamorarsi delle proprie idee e la ricerca continua di nuovi spunti e possibilità. Ad esempio mi ha ultimamente ispirato uno spettacolo di Virgilio Sieni e già sto pensando ad una nuova probabile scena, sotto forma di gag, da inserire in *Occhio per occhio*.

10) *Quale rapporto si instaura con il pubblico?* Lo spettacolo è ancora molto giovane, è presto per pronunciarsi a riguardo. Sicuramente è uno spettacolo che ha molto bisogno del pubblico sia perché ha situazioni comiche, sia perché ha buon ritmo e necessita quindi di risposte e stimoli del pubblico. Inoltre essendo pensato per un pubblico giovane ha bisogno del dialogo con lo spettatore. Anche gli attori hanno bisogno del pubblico. Vale l'esempio del prologo, nel quale Boutros lancia le palle al pubblico e bisogna lavorare sulla reazione

dei ragazzi per spiegare come, ad esempio, il conflitto nasca già da questa semplice azione. È anche parte del mio modo di lavorare: valutare le reazioni del pubblico rispetto a situazioni, scene e gag. Non deve esserci l'ossessione del "sarà capito o non sarà capito?", ma bisogna piuttosto porsi la domanda: "dove si porta il pubblico? Si divide, oppure è unito?". Alcune cose di *Occhio per occhio* non sono ancora molto chiare, devono essere testate con il pubblico.

- 11) *Quale uso della lingua si è praticato per lo spettacolo?* La difficoltà di questi attori è la lingua italiana, sebbene due attori su tre siano in Italia da molto tempo e la lingua la padroneggiano abbastanza bene. Usando questa loro non totale padronanza, e volendo andare verso lo stile della clownerie, la voglia è stata quella di non usare la loro lingua e nemmeno l'italiano. Si è provato a lavorare su tutti gli altri possibili linguaggi, anche inventati. È vero che c'è un prologo iniziale in italiano, ma le lingue usate sono la musica, il corpo, la pantomima, l'italiano decontestualizzato, il *grammelot*, il linguaggio dei bambini o degli anziani. A questi ultimi due linguaggi, dei bambini e degli anziani, si toglie tutto l'elemento di significante, ma viene lasciato solo il suono come significato. Quindi se i bambini e gli anziani fanno una serie di suoni per esprimere il loro disappunto, gioia, felicità, lo abbiamo portato sino alle estreme conseguenze. Con gli anziani abbiamo lavorato sullo stesso piano: abbiamo tolto tutto ciò che è significante e abbiamo lasciato i versi, i respiri, le intonazioni, le malattie, il loro stupore. In qualche modo si è tolta la lingua

corrente per riassegnare lingue altrettanto importanti: corpo, musica, lingua inventata e giocosa. A volte diamo troppa importanza al logos. Invece nella possibilità di comprendersi sento molto l'esigenza di capirsi mediante sguardi, gesti, o tramite suono senza significante ma con significato.

12) *Parliamo di uso del corpo e training fisico.* Il corpo è stato il perno dello spettacolo. È mancato però un trainer più formato di me sull'atleticità. Questa mancanza è stata rimpiazzata dall'uso molto giocoso che abbiamo fatto del corpo, del quale abbiamo analizzato ogni aspetto: il lavoro mimico, la precisione, la scomposizione ritmica, la scomposizione delle parti, la frammentazione, il punto fisso. Tutti lavori svolti con Jacob. Bisogna saper portare allo stesso modo l'attenzione del corpo su singole sue parti, o su un singolo dettaglio, o sulla sua interezza. Dario Fo parlava dell'occhio dello spettatore come una telecamera. Un altro lavoro fondamentale è stato sulla precisione dei corpi nello spazio: dov'è il mio corpo in una certa scena? Perché alzo la mano, o il dito? Perché mi sdraio? Una maggiore consapevolezza del proprio corpo nello spazio porta al racconto, porta alla storia. Dall'altra parte, come per il linguaggio, mettersi in situazione di difficoltà, di inciampo, di legarsi o togliersi una parte di sé obbliga l'attore a fare un lavoro maggiore, anche di introspezione, su sé stessi e sul come si deve comunicare. Perdere la lingua o riflettere sul corpo aiuta difatti l'efficacia della comunicazione: con strumenti apparentemente depotenziati devo trovare un modo per farmi capire, per comunicare qualcosa. Un sordo potenzia i

suoi occhi, che riescono a vedere meglio, aumenta la percezione delle vibrazioni. Così l'attore quando toglie qualcosa di sé, la lingua, potenzia il proprio sesto senso, assume sguardi diversi e comprende posture e sguardi altrui in altro modo.

- 13) *È prevista una catarsi nel tuo modo di lavorare?* Probabilmente la catarsi è una cosa che non ho mai indagato abbastanza. Non è stata mai un mio punto di riferimento. Credo ci siano diversi momenti catartici in *Occhio per Occhio*, legati alla comicità o alla singola scena in cui lo spettatore riesce ad immedesimarsi. Penso alla battuta comica particolarmente efficace e potente che mette lo spettatore nella situazione di shock. D'altra parte lo spettacolo ha di per sé un linguaggio trasversale, una storia universale: parla dell'essenza dell'essere umano e non so se avviene la catarsi, ma sicuramente ci sono dei momenti immedesimativi. In questi momenti immedesimativi lo spettatore può raggiungere la catarsi, oppure semplicemente non avviene e lo spettatore assiste a un bel carillon di immagini e scene, cui partecipa e assiste prendendo il tutto come un dato di fatto. Lo spettatore ha un gradino in più di consapevolezza perché ha di fronte degli attori migranti e presume abbiano fatto un viaggio, immagina la loro sofferenza. Gli spettatori si mettono in un livello di comprensione e di attenzione altra. Avviene uno scarto nello spettatore riguardo il modo di porsi in relazione con l'attore. La comicità, lo stupore e questa consapevolezza possono portare alla catarsi. Forse è banale ma ciò che è scioccante è catartico. Alcune

scene sono volutamente scioccanti, non di immediata comprensione, e pongono lo spettatore ad una attenzione maggior. Prendiamo ad esempio le scene delle mutilazioni e della guerra. Alcuni spettatori lì per lì non capiscono cosa sta accadendo. Si ritrovano all'improvviso coinvolti nella guerra. La guerra può scoppiare all'improvviso e coinvolgere tutti. Questo shock di non comprensione può portare alla catarsi nel momento in cui lo spettatore capisce dove sta andando. È questa la bellezza di lavorare con attori migranti: lo spettatore attua uno spostamento d'animo mettendosi in condizione di maggiore ascolto verso questi attori.

Bibliografia citata

- Allegri Luigi, *Prima lezione sul teatro*, Laterza, Roma-Bari, 2012.
- Andrisano Angela Maria, a cura di, *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla drammaturgia classica all'esperienza laboratoriale contemporanea*, Carocci Editore, Roma, 2006.
- Barba Eugenio, "Prefazione", pp. 31-35, vedi Falletti (2008).
- Barba Eugenio, "Appunti per i perplessi (e per me stesso)", pp. 265-277, vedi Falletti (2008).
- Bernardi Claudio, *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma, 2004.
- Bernardi Claudio, Cuminetti Benvenuto, Dalla Palma Sisto, a cura di, *Esperienze e riflessioni sulla drammaturgia nel sociale*, Euresis, Milano, 2000.
- Bernazza Letizia, "Il rischio come strumento di perfezione, Conversazione con Armando Punzo", pp. 23-65, vedi Bernazza, Valentini (1998).
- Bernazza Letizia, "Clownerie, epicità e azioni fisiche negli spettacoli della Compagnia della Fortezza", pp. 85-106, vedi Bernazza, Valentini (1998).
- Bernazza Letizia, Valentini Valentina, "Teatrografia ragionata", pp. 125-140, vedi Bernazza, Valentini (1998).
- Bernazza Letizia, Valentini Valentina, a cura di, *La Compagnia della Fortezza*, Rubbettino Editore, Catanzaro, 1998.
- Boal Augusto, *L'arcobaleno del desiderio*, Edizioni La Meridiana, Molfetta (BA), 1994.

- Carreri Roberta, "Il viaggio dell'attore dal training allo spettacolo", pp. 193-200, vedi Falletti (2008).
- Cascetta Anna Maria, a cura di, *Scritture per la scena*, numero monografico di *Comunicazioni sociali*, XIX, 1997.
- Cavallo Michele, "Modelli e applicazioni della drammaterapia", pp. 23-62, vedi Cavallo (2007).
- Cavallo Michele, a cura di, *Artiterapie, tra clinica e ricerca*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 2007.
- Coupeau Jacques, "Riflessioni d'un attore sul 'Paradosso' di Diderot", pp. 95-102, vedi Falletti (2008).
- Dalla Palma Sisto, *La scena dei mutamenti*, Vita e pensiero, Milano, 2001.
- Decroux Étienne, "Giustificazione dell'insegnamento del mimo corporeo in una scuola d'attori", pp. 127-134, vedi Falletti (2008).
- De Marinis Marco, *Visioni della scena*, Teatro e scrittura, 1° ed. 2004, Laterza, Roma-Bari, 2011.
- De Piccoli Norma, "Comunità: un concetto, molti significati", pp. 97-121, vedi Pontremoli (2005).
- Dullin Charles, "Consigli a un giovane allievo", pp. 139-144, vedi Falletti (2008).
- Falletti Clelia, "Un'eredità ricca di storia", pp. 5-27, vedi Falletti (2008).
- Falletti Clelia, a cura di, *Il Corpo scenico*, Antigone, Roma, 2008.
- Fo Dario, *Diario minimo dell'attore*, 1° ed. 1987, Torino, Einaudi, 2001.

- Gherzi Gigi, *Per un teatro dello spettatore*,
<http://www.gigigherzi.org/sul-teatro-dello-spettatore/per-un-teatro-dello-spettatore> (consultato il 20/8/2016).
- Jovicevic Aleksandra, *L'espressionismo tedesco*, dispensa:
http://dasservizi.uniroma1.it/pdf/dispense/jovicevic_1112/8.pdf (consultato il 26/7/2016).
- Landy Robert J., *Drammaterapia. Concetti, teorie e pratica*, Edizioni Universitarie Romane, Roma, 1999.
- Lehmann Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, Routledge Taylor & Francis Group, Abingdon (UK)
- Lehmann Hans-Thies, "Segni teatrali del teatro post-drammatico", pp. 23-47, trad. di Maria Innocenza Runco, revisione di Tanja Fahrtnann, *Biblioteca Teatrale*, Bulzoni, 74-75, aprile-dicembre 2005.
- Levine Stephen K., "Il corpo espressivo: una totalità frammentata", pp. 91-101, vedi Cavallo (2007).
- Lorenzoni Franco, Martinelli Marco, *Saltatori di muri. Esperienze interculturali fra stranieri e italiani, nella scuola e nel teatro*, Macro Edizioni, Cesena, 1998.
- Mandiaye N'diaye, intervista,
<https://www.youtube.com/watch?v=0A3GbrSsAN8> (consultato il 2/8/2016).
- Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 2003.
- Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, a cura di Paolo Bosisio, trad. it. di Paola Ranzini, Bologna, Zanichelli, 1998.
- Pontremoli Alessandro, *Teoria e tecniche del teatro educativo*

e sociale, Utet Università, Torino, 2005.

- Rossi Ghiglione Alessandra, "Drammaturgia e teatro sociale.

Fondamenti storici e linee metodologiche della scrittura scenica nel lavoro teatrale di comunità", pp. 139-179, vedi Pontremoli (2005).

- Seragnoli Daniele, "Il corpo ritrovato. Riflessioni sull'esperienza di laboratorio teatrale, Il corpo teatrale fra testi e messinscena", pp. 225-245, vedi Andrisano (2006).

- Stanislavskij Konstantin S., *Il lavoro dell'attore sul personaggio*, 1° ed. 1993, Laterza, Roma-Bari, 2000.

- Tessari Roberto, *La drammaturgia da Eschilo a Goldoni*, Laterza, Roma-Bari, 2005.

- Thompson James, Schechner Richard, "Why 'Social Theatre'?", *The Drama Review*, 48 (2004): 11-16 (trad. it. di Riccardo Brunetti, "Perché 'Teatro sociale'?" in

<http://www.socialtheatre.net/materiali-didattici/perche-teatro-sociale/>, consultato il 10/7/2016).

- Visco Marco, "*The black is the new black* allo Spazio Diamante", recensione, <http://www.culturiamo.com/the-black-is-the-new-black-roma/> (consultato il 27/7/2016).

- Wethal Togeir, "Dalle improvvisazioni al Crossing", pp. 179-186, vedi Falletti (2008).

Sitografia citata

Questo elenco riporta i siti on line di registi, attori, progetti e compagnie cui si è fatto riferimento.

- Baldassari Roberto, <http://www.marte2010.net/files/cv-Roberto-Baldassari.pdf> (consultato il 24/7/2016).
- Centro Studi Enrico Maria Salerno, <http://enricomariasalerno.it/home.htm> (consultato il 6/8/2016).
- Compagnia della Fortezza, <http://www.compagniadellafortezza.org/new/> (consultato il 6/8/2016).
- Gruppo Teatro Fragile, <http://www.teatrofragile.it/Chi%20siamo/Il%20manifesto%20del%20Terzo%20Teatro.htm> (consultato il 1/9/2016).
- Odin Teatret, <http://www.odinteatret.dk/research/ista.aspx> (consultato il 5/8/2016).
- Progetto Arrevuoto, <http://www.arrevuoto.org/chi-siamo/> (consultato il 5/8/2016).
- Progetto Black Reality, <http://blackreality.it/> (consultato il 20/7/2016).
- Santalucia Francesco, <https://francescosantalucia.com/bio/> (consultato il 24/7/2016).
- Sulewic Danièle, <https://casadeiteatri.wordpress.com/2013/03/15/daniele-sulewic-bografia/> (consultato il 24/7/2016).
- Teatro Furio Camillo, <http://www.teatrofuriocamillo.it/chi->

[siamo/](#) (consultato il 27/7/2016).

- Visioli Tullio, <http://www.tulliovisioli.it/> 24 (consultato il 24/7/2016).