

Università degli Studi di Ferrara
Dipartimento di Scienze Umane



Master in:
“Tutela, diritti e protezione dei minori”
a.a. 2015/16

L'elaborazione della perdita attraverso le
tecniche del teatro educativo e sociale.

“Partire è vivere e un po' morire”

Relatore
Prof.G.Seragnoli

Lavoro di
Giovanna Enrica Costanzino

Premesse generali.

Tre anni fa come adesso ero impegnata nella stesura della tesi finale nel corso di laurea in Beni archivistici e librari, e si stava per realizzare un cambiamento significativo nella mia vita, ma io ancora lo ignoravo. Elaboravo una relazione in museologia, attorno l'identità e la cultura mediterranea, da un punto di vista antropologico, analizzando soprattutto la prospettiva di riattivare una memoria collettiva, attorno al bacino mediterraneo, considerandola come riconciliazione tra ciò che è stato e ciò che sarà, sperimentando un concept museale in una terra di mezzo, crocevia di civiltà, come la Sicilia.

Anche in museologia si affronta il tema della perdita, soprattutto quando in una dimensione storica, il lutto diventa testimonianza, e l'azione di riconoscere una grande perdita collettiva a livello storico, umano e culturale rappresenta una funzione primaria, di grande importanza per un'accezione, comprensione e rielaborazione del dramma e del dolore della perdita, in un'ottica sociale, identitaria e condivisa. Attraverso la risignificazione del dramma storico, la consapevolezza di ciò che ha significato, in una prospettiva evolutiva, si ha la possibilità di riconoscere parte della propria storia, ne viene che anche il presente può assumere nuove significazioni e l'individuo può trarre nuove considerazioni per un futuro in cui non ripetere gli errori del passato. Una rielaborazione storica che in una prospettiva museale significa

rievocare, ricontestualizzare, "resuscitare i fantasmi delle cose, che le cose le hanno abitate e vissute" (Ruggieri Tricoli M.C., *I fantasmi e le cose. La messa in scena nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, 2000, p. 13;). Nel caso di una grande perdita collettiva come quella subita dalla

popolazione ebraica, la funzione di progettazione concettuale del "*Jüdisches Museum Berlin*" ha voluto rappresentare una riconciliazione fisica e spirituale dell'Olocausto con la città di Berlino. Il Museo fu progettato da Libeskind, che ne parla così "descrive e integra, per la prima volta nella Germania del dopoguerra, la storia degli ebrei del Paese, le ripercussioni dell'Olocausto e il senso di disorientamento spirituale connesso a tutto ciò" (*Jüdisches Museum Berlin, Zwischen den Linien*, di Libeskind Daniel, Prestel, 1999). Siamo di fronte a una metafora architettonica, che in

questo caso ha impatto su un gran numero di persone, chiama moltissimi visitatori da tutta Europa, circa 4 milioni dal 2001. Di fronte a una simile necessità concettuale come si pone un ricercatore che, attraverso delle rappresentazioni, in questo caso, museali quindi iconografiche ma anche interattive, deve conferire al suo prodotto culturale, artefatto ideale, significato di accettazione, riconciliazione e rielaborazione di un passato che si riappacifica con il suo presente in una prospettiva evolutiva? Come afferma il padre della museologia D.F. Cameron "il museo è un prodotto dell'evoluzione sociale". Questa riflessione penso si possa estendere a ogni prodotto culturale e sociale risultante da una rappresentazione collettiva condivisa da un gruppo.

Il più grande ostacolo all'elaborazione del lutto non è la morte in sé e neppure l'esperienza difficile del dolore, non è il lavoro psichico dell'elaborazione ma è il disconoscimento stesso della morte a partire da quelle regole sociali che governano la nostra quotidianità (Uno sguardo al cielo, *Elaborare il lutto*, Bastianoni, Panizza, 2013, pag. 15).

Quando scrivevo sull'identità mediterranea, tre anni fa, quella dei migranti annegati in mare era già un'emergenza all'ordine del giorno. Il Mediterraneo dolorosamente per tutti noi siciliani diveniva anche il luogo della grande perdita. Anche per questo poco dopo la discussione della tesi, ho deciso di partire come volontaria in Cameroun, ispirata da una ricerca antropologica e da un desiderio culturale di cooperazione e sviluppo. Ho trascorso sei mesi in un piccolo villaggio immerso nella giungla, senza acqua ed elettricità; dove l'Ong Arcs-culture solidali in collaborazione con MAE e UE decide di co-finanziare un progetto all'interno del quadro generale di approvvigionamento dell'acqua potabile nei PVS (paesi in via di sviluppo). In questa relazione si vuole raccontare attraverso le pratiche del teatro sociale, come sia possibile educare alle relazioni, a un'osservazione consapevole delle proprie emozioni, elaborando in un'ottica intersoggettiva il dolore della perdita, educando alla comprensione della morte, accompagnando la persona o il gruppo nel percorso della sua graduale accettazione.

Una volta giunta nel villaggio di Bankondji, come volontaria, mi fu richiesto di occuparmi della sensibilizzazione della popolazione locale, soprattutto relativamente ai bambini della scuola materna. I primi che avrebbero giovato dell'allestimento dei punti d'acqua all'interno del quadro del progetto. Ma come pensare a un piano educativo e di sensibilizzazione per una comunità che pur essendo di lingua francese, parla solo dialetti autoctoni a me sconosciuti? In questo caso il dialetto in questione è chiamato Baminekè, del quale nel tempo ho appreso poche parole. Una delle quali è stata "zelè", ovvero il saluto più diffuso, un romantico modo di augurarsi una buona giornata, letteralmente "il sole si è svegliato". In Africa ci si sveglia quando sorge il sole e quando il sole tramonta si è già tutti a casa, pronti a salutare una giornata che se ne va, spesa con coraggio tra innumerevoli sfide e difficoltà. Ci si stringe attorno al fuoco, dove gli anziani raccontano le storie ai bambini esplicitando, in un circolo virtuoso della cura, una capacità che si manifesta e si realizza con grande naturalezza e rispetto dei ritmi e cicli naturali, manifestando i suoi effetti a lungo nel tempo. La difficoltà comunicativa fu presto superata attraverso gli strumenti che avevo già messo in pratica, in collaborazione ai circoli Arci di Palermo, ovvero le tecniche del teatro sociale, con particolare riferimento al Teatro dell'Oppresso. L'azione teatrale concepita come "povera" è autentica, spogliata da ogni artificio e ogni giudizio, è essenziale e intima, collegata al proprio Sè. In Africa non si muore mai da soli, al contrario di come si evince dalle statistiche condotte nel nord Europa, a tal proposito nel documentario di E. Gandini "La teoria svedese dell'amore" (2015), il sociologo Zigmunt Bauman espone bene diversi fattori a riguardo, lasciando alla nostra riflessione numerose ulteriori considerazioni sul perchè 1 su 4 degli svedesi muore da solo. Nella comunità Baminekè ho osservato come ogni funerale, rappresentando un momento condiviso dall'intera comunità è inteso come una festa per tutti, attraverso cui manifestare la sacralità che si fonda sul rito di passaggio necessario alla morte, per compiere il disegno ultimo della vita, attraverso una ritualità precisa di supporto e condivisione del dolore, anche sul piano simbolico, che coinvolge tutta la comunità, intesa in questo caso come comunità territoriale dell'intero villaggio, compresi noi stranieri, piacevolmente accolti e coinvolti ogniquale volta sopraggiungessimo. La musica e le danze che quotidianamente si udivano provenire da ogni luogo del villaggio, celebravano la perdita di un essere umano, frequente in un PVS, dove un bambino ogni 5 secondi muore per cause facilmente prevenibili (Report Save the Children, 2012, www.savethechildren.net/annualreview/#page-0). Io stessa ho contratto due volte la malaria, ed anche il tifo in forma lieve. Credo di poter affermare che questo vissuto mi ha avvicinato all'idea di un'educazione alla morte come tappa necessaria alla consapevolezza della vita, di cui la stessa comprensione ne diviene un aspetto fondamentale, una risorsa interiore, una rinnovata linfa vitale nutrita di uno spazio vuoto che se accettato e compreso può svelare il suo motivo di continuità. In Africa si è abituati a danzare con la morte, perchè la si intende come aspetto integrato alla vita, alla quale si svela quotidianamente. Chi più soffre, danza più forte, al ritmo incessante del suono circolare dei tamburi, circoscritti all'interno dello spazio simbolico del cerchio che delimita e protegge. Ho scelto il mezzo del teatro sociale, ancora una volta, per entrare in relazione con i minori non accompagnati del c.p.a. Don Bosco 2000 di Catania, sede del tirocinio. Esperienza alla quale farò riferimento in maniera costante, lungo questo excursus, perchè con questi minori ho potuto sondare, durante i nostri laboratori, il territorio inesplorato e inconscio della psiche, in riferimento a grandi sentimenti di perdita e/o deprivazione, per cui «si intende la distruzione o la perdita dei legami significativi precoci; perdita che può comportare un disturbo reattivo i cui sintomi sono la mancanza di capacità di dare e ricevere affetto, la messa in atto di comportamenti aggressivi verso gli altri e verso se stessi e consistenti problemi di controllo[...]» (Bastianoni, Baiamonte, Il progetto educativo nelle comunità per minori. Cos'è e come si costruisce, Erickson, p.17). Da questi vissuti e dalle mie considerazioni nasce l'elaborato, con la speranza di riuscire a trasmettere un approccio coraggioso a chi si affaccia sulla strada del dolore per la perdita. Il laboratorio teatrale in questo senso diventa il max contenitore, all'interno del quale l'individuo sente di poter dispiegare tutti i mezzi di espressione a lui concessi, intesi come libertà di esprimere e fornire tempo e cure al proprio legittimo dolore, in un'ottica di accettazione, condivisione, supporto e

integrazione di parti scisse del sé o dei propri vissuti. Senza minimizzare, senza cadere nella trappola dell'isolamento di un dolore non compreso, quasi inaccettabile, che rischi di rimanere radicato e latente, trascinandosi nel tempo, se non viene concesso a esso la dignità di esistere e manifestarsi all'interno di uno spazio simbolico preciso, circoscritto da una rete sociale, amicale e parentale di adeguato supporto e di cura. Winnicott in un'ottica evolutiva afferma a proposito dell'arte:

«L'arte e il sogno consentono di riattivare stati d'animo passati, perché offrono all'individuo la possibilità di attingere alla parte più nascosta ed ignota del proprio Sé, la cui strutturazione risale ad un periodo in cui non era possibile conoscere, pensare e ricordare con la mente, ma solo vivere attraverso la corporeità dei sensi ed entrare in contatto, in un modo primitivo e sensoriale con Sé e con il mondo”»

(Winnicott D.W., a cura di Cesarò A., Boursier V., *Psicoanalisi dello sviluppo*, 2004, p.51)

Dunque il lutto porta con sé l'importante compito di riorganizzazione interna in assenza della persona significativa. Si tratta di attivare una rivisitazione interna di sé e dell'altro, dei significati attribuiti a quella relazione e a tutte le relazioni significative della propria vita.

Attraverso l'indagine del corpo e del corpo-voce, la rievocazione di una memoria procedurale (motoria, involontaria, non dichiarata, emotiva), un'esplorazione cosciente del proprio immaginario, in una fase laboratoriale protetta e di co-costruzione, in cui è possibile indurre l'individuo quasi a uno stato di regressione attraverso il gioco; nota come la capacità dei bambini di assumere comportamenti e modalità di relazione tipiche di età precedenti a quella anagrafica. In questo modo si possono sperimentare, seppure limitatamente, modalità relazionali che sono state assenti o insoddisfacenti nel passato, o che hanno creato gravi fratture, in seguito ad eventi traumatici.

Il gioco si configura come una modalità rituale di rielaborazione del vissuto personale e talvolta collettivo per traghettare il soggetto da un momento particolare della propria esistenza ad un altro, o da una fase evolutiva del suo percorso di costruzione dell'identità ad un'altra (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p.61)



Jüdisches Museum, Berlino.

Dedicata ai fratelli migranti che hanno perso la vita nel Mediterraneo

Amuri Amari.

Amuri amari di 'nmezzu u mari
amuri ca forsi un pozzu vidiri turnari
amuri ammuccammuni sta ragioni:
figghi du mari ca un'annu chi mangiari
figghi d'amari ca si persiru nu mari
comu è fari? A pirdunari cu un prova stu duluri:
amuri di matri ca persi li figghi,
amuri di fimmina ca un si sintì chiamari,
amuri e duluri ammucciati dda darrè:
unni finisci u mari.

Amori amari

(traduzione).

Amari amori in mezzo al mare
Amore che forse non potrò veder tornare
Amore ingoiamo questa ragione:
figli del mare che non hanno da mangiare
figli d' amare che si sono persi nel mare
Come farò?A perdonare chi non prova questo dolore:
l'amore di una madre che ha perso i figli
l'amore di una donna che non si è sentita chiamare,
amori e dolori nascosti lì dietro,
dove finisce il mare.

G.E.Costanzino

Il teatro sociale ed antropologico e la terapia del lutto.

Una proposta di definizione.

“Di tutto restano tre cose:
la certezza
che stiamo sempre iniziando,
la certezza
che abbiamo bisogno di continuare,
la certezza
che saremo interrotti prima di finire.
Pertanto, dobbiamo fare:
dell'interruzione,
un nuovo cammino,
della caduta,
un passo di danza,
della paura,
una scala,
del sogno,
un ponte,
del bisogno,
un incontro.”
F.Pessoa

Come afferma Claudio Bernardi:

«Il teatro sociale si occupa dell'espressione, della formazione e dell'interazione di persone, gruppi e comunità attraverso attività performative che includono i diversi generi teatrali, il gioco, la festa, il rito, lo sport, il ballo, gli eventi e le manifestazioni culturali [...]. Il teatro sociale è parte dell'impegno antropologico attuale i cui punti forti sono la costruzione sociale della persona; la dinamica delle relazioni interpersonali e le comprensioni intersoggettive; la struttura delle comunità e delle forme sociali di piccola scala; si propone quindi come azione o liturgia della comunità, minacciate di estinzione dall'omogeneizzazione e personalizzazione della cultura da parte della società mediale e come ricerca del benessere psicofisico dei membri di qualsiasi comunità attraverso l'individuazione di pratiche comunicative, espressive e relazionali, capaci di attenuare il malessere e lo stress individuale tipico della società occidentale» (C. Bernardi, *Il teatro sociale*, in *L'ora di teatro. Orientamenti europei ed esperienze italiane nelle istituzioni educative*, Milano, 1998, p. 157)

Attore fondamentale del teatro sociale è proprio il gruppo, un insieme di individui, caratterizzato da una forte coesione interna, fondante sul sentimento del noi. Nell'elaborare il lutto e la perdita è molto importante che il sentimento fondante di esserci, della propria identità e dell'appartenenza sia consapevole. Lutto e identità sono un binomio ineludibile laddove confrontandoci con la perdita, ci confrontiamo con la nostra più intima e arcaica struttura psichica, con il Sè che si è strutturato tramite la relazione con l'altro significativo in un momento così precoce della nostra esistenza psichica, in cui il ricordo era affidato alle emozioni e alla percezione fisica che l'altro era in grado di restituirci tramite la cura destinata al nostro corpo (Uno sguardo al cielo, Bastianoni, Panizza, p. 17). Nel ritualizzare il momento di passaggio, che rappresenta la morte sempre dolorosa di una persona, ho osservato come una comunità di matrice tribale, nell'elaborare il dolore legato al lutto, è in grado di ristabilire sul piano simbolico delle appartenenze, delle figure archetipo chiave molto importanti per svolgere funzioni olistiche di significazione. Il teatro sciamanico, antropologico, in maniera molto semplice interpreta come primaria esigenza dell'uomo il bisogno di interattività e di scambio nelle relazioni interpersonali. Eugenio Barba inaugura il rapporto fra il teatro e l'antropologia, così detta antropologia teatrale, formalizzata dall'èquipe dell'ISTA (International School of Theatre Anthropology) da lui fondata insieme ad altri studiosi e artisti di culture teatrali fra loro anche molto lontane.

Durante le osservazioni che ho condotto sul campo, nella provincia di Bafang, est del Camerun, si evince come nella celebrazione del rito funerario tutta la comunità sia completamente coinvolta. Il gruppo che subisce la dolorosa perdita si adopera per offrire grosse quantità di cibo a tutta la comunità, maggiore è la gravità della perdita subita, maggiore sarà l'intensità con la quale i festeggiamenti avranno luogo. Il gruppo è strutturato, vi sono musicisti e danzatori, i primi posizionati al centro del cerchio, i secondi disegnano nello spazio un cerchio simbolico in cui riconoscere il proprio luogo fisico e la propria appartenenza. Il climax della celebrazione (che dura dai 3 ai 7 giorni) si ha quando delle figure precise, che ricoprono questi ruoli a livello sociale e di suddivisione dei compiti gerarchici, entrano a far parte del cerchio danzante con le loro maschere. La maschera può rappresentare lo stregone, i guardiani, l'animale guida e infine la fertilità, intesa come necessità di rinascita, perché quello che muore, torna alla terra per divenire in altre forme. Nella maschera ritroviamo l'essenza della persona, essa dà voce all'uomo, come l'uomo fa analogamente a Dio, cui la maschera dell'uomo dà voce (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p.31). Il suono dei tamburi è fragoroso, il movimento dei corpi è naturalmente sincronico e anche nel suono si coordina ad esso, grazie a dei sonagli chiamati *'ngy* e fatti di semi di dattero, attaccati alle caviglie. Altri elementi di importanza simbolica sono le fotografie della persona di cui si celebra la scomparsa ed anche le foto di tutte le figure parentali defunte nella genealogia; vengono esibite durante la danza dai partecipanti, in qualche modo simboleggiano la danza insieme alla morte; mentre una sensazione di trans sembra conquistare fortemente l'adepto manifestandosi come forma di entusiasmos dionisiaco, scintilla divina, forma di trance e possessione, che rintraccia nei riti entusiastici, l'esperienza di contemplazione e degli stati di coscienza alterati, procurati dall'iperstimolazione sensoriale (Lo sguardo di Dioniso, Esperienza estetica, esperienza estetica, esperienza estatica, Filippo Sciacca, p.47). Una trance che in una prospettiva di teatro educativo non significa chiudere gli occhi e non sapere bene dove si è ma piuttosto aprire gli occhi e comprendere finalmente dove ci si trova, attraverso uno stato altro, come il momento in cui un verso poetico ci colpisce, allora i capelli e i peli del viso si raddrizzano (è un'immagine di Robert Graves) e si ha un momento di comprensione.

Sul finire dei festeggiamenti, in genere la vedova, o la persona in relazione più intima con il defunto, siederà al centro del cerchio e riceverà delle offerte in denaro da tutta la comunità per far fronte anche alla sussistenza economica necessaria in un'ottica di riorganizzazione delle funzioni familiari, causata dalla perdita.

Queste riflessioni guardano alla possibilità di osservare e ricavare nell'individuo una serie di azioni fisiche e simboliche, che possono portare esiti positivi in una terapia del lutto. In una dimensione sacra proviamo a pensare anche ai principi Buddisti delle filosofie orientali, in cui la morte si celebra realmente come il momento della rinascita, nel ciclo del Samsara che vede nascita-morte-rinascita come manifestazione del ciclo karmico, risultante di azioni connesse a causa ed effetto. I principi sono piacevolmente esposti nel docu-film di Franco Battiato, *Attraversando il Bardo*, 2015. Si tratta di un metodo per non negare l'inevitabilità di una fine, integrandola alla continuità del nuovo inizio in un processo di continua trasformazione. Si innesta così un senso del cambiamento, pari al senso della realtà. Afferma Musil R., nel "L'uomo senza qualità", 1957:

«Se il senso della realtà esiste e nessuno può mettere in dubbio che la sua esistenza sia giustificata, allora, ci deve essere qualcosa che chiameremo senso della possibilità. Chi lo possiede non dice, ad esempio: qui è accaduto questo, oppure quello accadrà o deve accadere; ma immagina: qui potrebbe o dovrebbe accadere la tale o altra cosa; e egli si dichiara che una cosa è come egli pensa: beh, probabilmente potrebbe anche essere diversa. Cosicché il senso della possibilità si potrebbe anche definire come la capacità di pensare a tutto quello che potrebbe essere, e di non dare maggiore importanza a quello che è e a quello che non è».

Con la morte dell'altro significativo si interrompe immediatamente la realtà consolidata e consolatoria esterna ma non cessa il legame con chi non c'è più, semplicemente si trasforma. Il teatro sociale ci viene in aiuto nella misura in cui ci consente di manifestare questo atto psico magico di trasformazione (Jodorowsky, La danza della realtà, 2001), attraverso il sentimento fondante del noi. Il lutto è il momento per la rivisitazione interna di sé e dell'altro, dei significati attribuiti a quella relazione e a tutte le relazioni significative della propria vita. Una risignificazione necessaria, a volte, inibita dall'eccessivo dolore o dal tempo che non conferiamo al processo di accettazione, oberati dai numerosi impegni burocratici, oppure obbligati a mostrarci forti per sostenere gli altri, negando un vero collegamento con il proprio intimo sé. Il lutto e il momento necessario alla sua rielaborazione sono strettamente connessi alla capacità di comprendere la natura dei legami, le emozioni secondo le quali abbiamo strutturato le definizioni di sé e dell'altro. Si tratta di un momento per sperimentare, in questo caso all'interno del contesto protetto del laboratorio, senza giudizio, la natura della nostra esistenza attraverso la circostanza della perdita.

Il progetto educativo di comunità: Don Bosco 2000.

Parte I

“Certo, è strano non abitare più su questa terra,
non più seguir costumi appena appresi,
alle rose e alle altre cose che hanno in sé una promessa
non dar significanza di futuro umano;
quel che eravamo in mani tanto, tanto ansiose
non esserlo più, e infine il proprio nome
abbandonarlo, come un balocco rotto.
Strano non desiderare quel che desideravi. Strano,
quel che era collegato da rapporto
vederlo fluttuare, sciolto nello spazio.
Mentre i vivi errano tutti,
chè troppo netto, distinguono.”

Prima elegia, R.M. Rilke

Concept.

Di seguito, si presenta l'analisi e la riflessione intorno al progetto educativo, messo in atto presso il C.p.a. per msna “Don Bosco 2000” di Catania, su base empirica, centrato sull'importanza delle pratiche d'animazione teatrale e a supporto dell'apprendimento della lingua italiana, relativamente a contesti di disagio, cura e più esattamente, mirata all'elaborazione del dolore per la perdita, in una prospettiva di educazione alla morte. Si è pensato a un laboratorio teatrale laddove il minore si rappresenti appunto nella sua definizione totale, “quale essere che viene dalla morte per tornarvi attraverso la vita: lottando”. L'iniziativa nasce dall'esperienza di tirocinio intrapresa all'interno del percorso di studi del master, grazie alla quale sono potuta entrare in relazione con circa 60 minori, provenienti dall'Africa e dall'Asia, sbarcati da poco meno di un mese, sulle coste in prossimità del luogo in cui vivo. L'età spazia dai 13 ai 19 anni, le lingue che utilizzo per comunicare con i “miei ragazzi” sono principalmente il francese e l'inglese; ci sono anche molti minori analfabeti, che parlano esclusivamente dialetti locali.

Dove la comunicazione verbale fallisce per fortuna arriva quella non verbale, il corpo insomma, con l'espressività naturale che caratterizza il gesto autentico. Presto detto il motivo per cui non si parla di una visione del teatro mirata alla performance finale o a diventare attori, ma contestualmente al “fare teatro”, riscoprire cioè il piacere di agire e di sperimentare forme diverse di comunicazione (Seragnoli, Traitsis, Il ruolo del teatro nell'esperienza educativa dei minori: aspetti metodologici e obiettivi pedagogici, p.263). Attraverso semplici pratiche, guidate dalle regole del gioco, che non si identifica nella finzione, si vuole porre l'accento sull'importanza della rappresentazione simbolica attraverso la costruzione di azioni fisiche, portatrici di significato facilitando la rimarginazione di ferite emotive e la cooperazione tra gli individui, al fine di agevolare la gestione dei conflitti e l'ascolto empatico; ci si vuole soffermare sul concetto di *spersonalizzazione*, necessaria al gioco teatrale, per entrare e uscire dal ruolo, così come metafora della morte sarà l'annullamento del controllo della mente, per tentare di esplorare i luoghi inconsci delle assenze e delle fratture, con la volontà di voler sanare ogni dualità rispetto se stessi ma soprattutto in relazione all'altro, potenziando la facoltà recettiva dell'ascolto empatico; in una dimensione altra, ricercata e condivisa, dell'essere con e del non essere con. All'interno del gruppo di lavoro è proprio l'altro che ci offre delle rappresentazioni reciproche, e così ci aiuta a definire la personale identità, cioè il grande “sentimento fondante di esserci”. “Partire è vivere e un po' morire”, narra il titolo preso in prestito dalla canzone “Isole del sud” di Claudio Baglioni, poichè indagare la vita equivale a interrogarsi sulla morte quando la linea che le separa è davvero sottile, drammaturgicamente

parlando “essere o non-essere” di fronte a questo passaggio? Cosa significa essere arrivati qui vivi, sani e salvi, quando negli occhi è ancora atrocemente cucita l'immagine perfetta, fresca, della morte e dell'abisso? L'una si nutre dell'altra immagine, il Mediterraneo profondo e blu annega l'Africa. A quali necessità deve andare incontro un progetto educativo che funga anche da sensibile intervento riparatore, pochi giorni dopo un lungo e tremendo viaggio che ha visto la morte come tratto caratterizzante? Per capire meglio, ho scelto di iniziare un *viaggio* teatrale parallelo, che si spinga negli abissi delle emozioni, che aiuti a riconoscerle e osservarle, per resuscitare quella parte di noi autentica e vitale, che non possiamo perdere, omettere, negare.

Si presenterà una prima fase di analisi del contesto, riferendosi agli spazi, ai luoghi, ai bisogni ma soprattutto agli individui e al loro processo di creazione inteso come percorso di costruzione personale, di scoperta e ri-scoperta della capacità creativa, essenziale per la rielaborazione del trauma, del dolore per le numerose perdite, un rito collettivo che in una visione quasi sciamanica, possa aiutarci a salutare le anime che hanno terminato il loro viaggio terreno.

Si prenderanno in esame le tecniche utilizzate, seguendo tre principi fondamentali: la consapevolezza, l'amplificazione e lo spreco di energia. Nelle valutazioni effettuate si farà riferimento a un'intelligenza interpersonale ed emotiva, importante per la gestione delle abilità, al potenziamento delle qualità intellettive, allo sviluppo della capacità di adattamento e alla comprensione dei propri sentimenti e di quelli altrui. Un'alfabetizzazione emozionale è fondamentale in ogni tipo di rapporto umano perché la possibilità di comprendere [...], ci pone nella condizione di valorizzare tutte le nostre risorse personali (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, pp.43-46). Il laboratorio teatrale si identifica dunque come luogo delle relazioni, pertanto terapeutico e socializzante per sua natura. Le fasi della conduzione riguarderanno il training, l'improvvisazione e la narrazione. Sintesi di identità e alterità sarà l'immagine della coralità, che trova espressione nella dimensione della festa. Dove per festa si intende la nuova festa del teatro, che convoca nella più totale libertà, in un luogo dove si possa essere accolti, riconosciuti, accettati per quell'identità che non può che essere se stessa; festa che è fonte di reale integrazione, di comprensione e di nuove relazioni (Pontremoli, Comunità e rappresentazione, pp.23-32).

Riferimenti teorici e tecniche.

Nonostante l'eterogeneità degli approcci, si possono rintracciare riferimenti, al Teatro dell'Oppresso; una pedagogia secondo la quale tutti, educatori compresi, sono posti sullo stesso piano e operano in un regime di reciproco apprendimento, dentro un setting circolare. Ma anche alla tecnica della Drammaterapia, che in Inghilterra è riconosciuta dal servizio sanitario nazionale come regolare trattamento psichiatrico. Essa fa riferimento alle categorie drammaturgiche del tragico e del comico [...]. Il discorso preposto a questo scopo è la poetica che simula costantemente il punto di vista dell'autore drammatico, nel momento in cui quest'ultimo si accinge alla creazione e si domanda concretamente cosa debba fare; [...]. La coscienza del tragico è in diretta dipendenza con la domanda esistenziale di senso che scaturisce dall'esperienza della necessità: la coscienza dell'inevitabilità della parabola della vita che si dispone necessariamente verso la morte. La condizione umana può dunque apparire assurda e gettare il soggetto nella prostrazione, mettendone a repentaglio l'integrità psichica e la capacità di decisione esistenziale. L'esito della disperazione è infatti la rinuncia, il fatalismo, la follia, o in una direzione più positiva e attiva, la ricerca di una ragione che possa aiutare a sopportare il peso della necessità. [...] La necessità diviene, all'interno della trasposizione drammatica, la fatalità del limite, nel quale l'eroe si trova e col quale deve fare i conti. [...] L'esito è la morte tragica sacrificale dell'eroe, morte che costituisce il pattern psichico del tragico. L'eroe è un capro espiatorio, una vittima sacrificale rituale, che sancisce la fine di una condizione passata e la nascita di una nuova. Nello spazio protetto del rito il gruppo sperimenta la morte in maniera indolore: con un meccanismo di identificazione la vittima viene delegata a compiere per il gruppo l'itinerario di incontro con il divino e aiuta la comunità a superare il vissuto di crisi, le ansie del

cambiamento, l'angoscia della morte. Omeopaticamente la morte cura la morte, perché è inscritta in un sistema di simboli che la rende un ineluttabile passo positivo di rinascita. Questo potere terapeutico e razionalizzante nei confronti di un vissuto rischioso, questa strategia di superamento della crisi, che rende tollerabili i sentimenti di pietà e terrore suscitati dall'idea tragica dell'esistenza, si identifica con la catarsi. L'altra faccia della stessa medaglia esistenziale è il comico, modalità della coscienza che dà origine a forme dionisiache, carnevalesche, festive e drammatiche. [...]. Di matrice rituale, anche il comico costituisce una sorta di processo di razionalizzazione della dimensione assurda di una vita per la morte, percezione tipica della cultura precristiana. [...]. Anche il comico va letto come una forma di irrisione razionale dell'ordine costituito: dal mondo parallelo della festa, il riso è la dimensione corrosiva dell'istituzione, è la parodia del mondo serio e serio (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 81). Emblema della comicità è la maschera, che sul versante del pubblico rappresenta la possibilità di riconoscere un carattere, un tipo fisso, e di identificarsi con esso. Secondo un meccanismo mirabilmente usato da Pirandello, di fronte alla maschera la prima percezione è quella dell'avvertimento del contrario, vale a dire del contrario della maschera, la quale è ciò che chi la indossa non dovrebbe essere; a questo subentra, in un secondo momento, il sentimento del contrario, che porta ad interrogarsi sul senso della deformazione percettiva. [...]. Il setting della drammaterapia è il laboratorio teatrale, luogo del possibile, del "come se", della ricostruzione dell'identità, dove il corpo costituisce il medium espressivo privilegiato, soprattutto nella riorganizzazione dello spazio simbolico del paziente grave. L'esperienza teatrale ha origine invece da un investimento affettivo di natura transazionale, che si riversa su un suono, un segno, un oggetto e lo utilizza per significarne un altro. (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 84). Si farà riferimento a elementi di meditazione dinamica (danzaterapia) e ad elementi di musica d'insieme (musicoterapia). Inoltre più volte sarà considerata la dimensione della festa, intesa come drammaturgia della corallità. Il modello festivo, forma del processo educativo e di reintegrazione del diverso, è il modello del teatro della comunità. [...] All'interno del dispositivo festivo, emerge la dimensione dell'inconscio e dell'emozione. Si innesta la naturale convergenza con le culture altre; qui il processo di crescita umana del soggetto si salda con le procedure del tempo forte del rito (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 17).

La narrazione. Il luogo della familiarizzazione.

È stata messa in atto da subito una dinamica intersoggettiva in prospettiva socio-costruzionista, con funzioni di affiancamento e tutoraggio. Il gruppo ha subito sperimentato la dimensione dell'interazione in cerchio, rinunciando alla disposizione tradizionale di tavoli e sedie. Attraverso la dinamica dello stare in cerchio si sperimenta anche a livello di rappresentazione nello spazio, una cooperazione sinergica tra gli individui. In cerchio e a turno, fin dall'inizio e così ogni volta, ognuno di noi si è presentato brevemente, strutturando la presentazione secondo dei punti elaborati insieme. La narrazione è una forma di teatralità spontanea caratterizzata da una notevole valenza sociale, che nasce come un momento di forte coinvolgimento diretto dei soggetti entro la vita di una comunità o di un gruppo. La narrazione spontanea, ha lo scopo anzitutto di consolidare i legami e le relazioni all'interno della comunità, creando un momento di forte convivenza, caratterizzato da un forte coinvolgimento emotivo; in secondo luogo di contribuire alla formazione dell'identità collettiva. [...] La potenza della narrazione ha modo di dispiegarsi e produrre storia, memoria, appartenenza. [...] Il teatro di narrazione riconvoca l'uomo nella sua totalità, riporta la relazione al centro della vita degli individui, chiamati insieme in un luogo a porsi in ascolto di altri uomini, per recuperare la dimensione storica, come condizione per la progettazione di un futuro (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 64).

Si presenta così Alpha Soumah: (trascrizione testuale)

“Io rispondo al nome di Alpha Soumah, ho 17 anni.

Vengo dalla Costa d'Avorio, la cosa che mi piace di più del mio paese è la libertà e la pace. Il ricordo più bello che ho è al Don Bosco, è la grande considerazione e uguaglianza di ciascuno di noi. Nella mia vita ho imparato le forme più belle della cortesia, per vivere nell'insieme, nel rispetto di tutte le persone, sia nere che bianche, sono tutte uguali."

Mentre invece Pogba, si racconta a noi così (trascrizione testuale):

"Mi chiamo Pogba, ho 17 anni e vengo dalla Guinea Equatoriale. Del mio paese mi piacciono tante cose, perché nel mio paese c'è tanta animazione come nelle città ma c'è anche il vulcano, belle strade, la luce e il mare. Nella colonia Don Bosco mi piace solo che il mare è vicino alla mia casa. Io vorrei parlare di cosa faccio bene: è giocare a calcio, perché mi piace troppo, e quando ero bambino ho iniziato a giocare a calcio nel mio paese, così io gioco bene. Io ho bisogno di essere un giocatore in futuro, per questo io sempre prego a Dio."

Ed ancora Barry, (trascrizione testuale):

*"Io mi chiamo Barry Amadou Djoulde, ho 19 anni. Del mio paese mi piace tanto la foresta; il mio ricordo più bello, è il mare...
E so fare il meccanico."*

La narrazione mette in gioco tutta la corporeità dell'attore, ma soprattutto la voce, potente strumento di coinvolgimento, in grado di evocare emozioni, di visualizzare situazioni, di materializzare personaggi fra loro anche molto diversi (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p.63).

Il gioco. Il luogo dell'interazione.

Alle narrazioni di sé, rappresentazione verbale di se stessi, gradualmente, si aggiungono degli altri elementi di *gioco*.

Al contrario, come è noto, in molte altre lingue come il francese (*jouer*), l'inglese (*to play*), il tedesco (*spielen*), l'ungherese (*játszik*) il verbo "recitare" corrisponde a "giocare". In tal senso stimolare il bambino al gioco, soprattutto al gioco di gruppo, può significativamente comportare anche un'educazione tramite la teatralità come esperienza formativa di base. La letteratura scientifica è ragguardevole (Bateson, 1996; Caillos, 1989; Klein, 1978; Jenger, Voluzan, Dastè, 1977; Winnicott, 2006); (Seragnoli, Traitsis, *Il ruolo del teatro nell'esperienza educativa dei minori: aspetti metodologici e obiettivi pedagogici*, p.260).

Viene richiesto ai ragazzi di associare un'azione fisica e concreta, essenziale e pulita da un punto di vista scenico, chiara e lineare quindi, tradotta a livello corporeo, che risponda al quesito: "cosa vuoi fare da grande?", cioè, come mettere in atto un cambiamento positivo attraverso un'azione fisica? L'azione scenica in cerchio viene ripetuta da tutti i partecipanti, con il tempo viene ripetuta in altri momenti, una volta riscoperta, l'azione rimane alla memoria corporea e diventa evocativa di un vissuto condiviso e costruttivo, oltre che immediato.

Siamo stati a turno, ingegneri, pasticceri, calciatori, sarti, meccanici, rock star, insegnanti attraverso l'azione simbolica individuale e poi resa corale. Questo ha permesso di evocare la necessità di avere una progettualità, di immaginarsi in un futuro prossimo come individui realizzati.

In una variante del gioco i ragazzi sono stati invitati a mettersi in coppia, guardarsi negli occhi e scambiarsi di ruolo, facendo l'uno la presentazione dell'altro, un modo per stimolare la dimensione intersoggettiva e la risonanza affettiva ed empatica, potenziare la capacità di ascolto, incrementando i livelli di attenzione.

Sono state utilizzate in qualche caso altre varianti più connesse all'elaborazione del lutto: la breve presentazione di se stessi si è ripetuta anche bendati, per sondare una parte più intima del sé e ricercare un'azione il più possibile autentica, libera da stereotipi e pregiudizi. L'individuo al centro, bendato, viene guidato dal gruppo, stimolato a lasciarsi andare, ad abbandonare le sue resistenze a livello psico-fisico, a fidarsi della sua guida che in quel momento è la corralità del gruppo. Quando siamo al buio e non vediamo chi ci osserva, viene meno la tensione a essere giudicati, si ricerca una dimensione altra in cui si sperimenta anche la stasi e la dimensione dello spazio interiore, nella visione di vuoto e profondità, in questo spazio vuoto sta l'essenza del lutto. Nella considerazione che nell'ottica di un'educazione alla morte, questo atto, sul piano simbolico, significhi chiudere gli occhi al visibile e aprirli sull'invisibile, le stanze della memoria, osservandovi e lasciando andare sentimenti di paura, in virtù di un equilibrio interiore ricercato e consapevole, supportato da tutti gli attori del gruppo di lavoro (a tal proposito, si sono analizzati, tradotti dalla lingua originale e reinterpretati, passi del testo *"Il piccolo principe"*, di A. De Saint-Exupéry). La maggior parte dei ragazzi ha risposto in maniera positiva a questi stimoli: si sono mostrati recettivi al coinvolgimento e curiosi, molto partecipi; in alcuni, pochi, casi, si è assistito al rifiuto di indossare la benda. Episodi di esibizionismo o competizione inoltre vanno monitorati e delicatamente contenuti senza giudizio, senza creare spavento, ma in un'ottica di squadra ed educazione emotiva per scoprire insieme come gestire le emozioni e osservare il flusso di coscienza.

Particolare successo ha riscontrato la pratica con Tarek, il giovane ragazzo egiziano con un problema della sfera uditiva, la pratica teatrale ci ha permesso di creare una storia condivisa in un'occasione di comunicazione non verbale, con la quale entrare meglio in relazione con il gruppo. Inoltre è stato possibile indagare anche la dimensione del corpo-voce nella misura della vocalizzazione delle vocali e delle sillabe con un'introduzione agli elementi di armonia delle voci.

Nella seconda fase di conduzione del gioco, si è strutturato un intervento di tipo emozionale, dal punto di vista della dinamica teatrale si è proceduto con la metafora del viaggio. Si è avuto modo di sondare l'universo delle emozioni; su suggerimento dello psicologo Dott. Francesco Liotta che riportava una difficoltà dovuta alla diversità linguistica, nell'interpretare sintomi e disturbi dei ragazzi. Pertanto si è deciso di comune iniziativa, di basare l'insegnamento della pratica d'animazione teatrale su una strategia di comunicazione dei propri stati d'animo che valesse anche per i malesseri fisici.

Il nostro viaggio teatrale inizia con un veloce riscaldamento corporeo, con tecniche elementari di yoga e danza teatro, il corpo segue un movimento libero, indaga il significato del proprio posto nello spazio, o si radica in un punto, risponde a dei comandi: camminare, correre, saltare.

Ci si augura buon viaggio, si esorta a salutare, si odono voci più o meno timide: "ciao Abdul", "ciao mamma", "ciao Ajda", "buon viaggio!", "arrivederci!". Ciascuno nel suo immaginario riattiva rappresentazioni legate all'appartenenza ma anche all'evento del distacco, il momento doloroso ed emblematico della perdita. Durante questo viaggio introspettivo, intrapreso a volte in toni più giocosi, altre volte più distaccati o sarcastici, ciascuno ha espresso se stesso nel qui e ora. Ai comandi si include il "fermo!", momento importante di stasi, dove le emozioni si acquietano, il tempo sembra rallentare e la contrapposizione al movimento crea una tensione tendente all'osservazione più attenta del corpo e dello stato d'animo.

Infatti anche l'ascolto del silenzio e la vicinanza dei corpi, o la loro sovrapposizione, ha prodotto funzioni di contenimento e ascolto empatico, stimolanti.

Gradualmente sono state ricercate, a supporto dell'apprendimento della lingua, delle azioni fisiche, simboliche ed essenziali, corrispondenti al significato di affermazioni, come:

io sono qui, io non sono qui, io sono contento, io sono triste, io sono preoccupato, io sono stanco, io sono tranquillo, io ho nostalgia, io sono/non sono sicuro, io ho paura, io ho fiducia, io sto riposando, ho sonno, sono spaventato, provo solitudine; relativamente a un'osservazione dei disturbi più diffusi, si è richiesto di associare azioni fisiche a frasi come: ho mal di pancia, mi manca il respiro, io sbadiglio, ho bisogno di dormire, mi fa male la testa, mi viene da vomitare, sono vivo, sono morto.

Quest'attività, nonostante riattivi nell'immaginario rappresentazioni intime e delicate, anche intrise di sofferenza, si è rivelata molto apprezzata, i minori ospiti erano arrivati in Italia davvero da poco e spesso potersi conquistare la loro attenzione, comprensibile dopo un vissuto talmente traumatico, sarebbe stato difficile e avrebbe richiesto molto più tempo, con il solo approccio di un insegnamento tradizionale della lingua. Questo momento del nostro viaggio mi veniva richiesto spesso, ho potuto verificare che i ragazzi ne hanno tratto beneficio a livello psico-fisico. La sfera creativa si rivela di estremo supporto nella pratica dell'insegnamento e del contenimento, infatti per insegnare a condividere delle regole o ad eseguire dei comandi nella dinamica del gioco, è necessario entrare in risonanza affettiva con l'Altro significativo, in una prospettiva costruttiva ed empatica, creando un clima accogliente e sicuro, attivando il cosiddetto, collaborativo, spirito di squadra.

Con cura e in punta di piedi, quindi, si è tentato di abitare il luogo della perdita, dove sta l'essenza del lutto, con diversi livelli di rappresentabilità a livello di memoria, consapevolezza e narratività. Il dolore mentale viene rinchiuso in un luogo psichico per non essere sentito e ricordato[...] ma se sollecitato da eventi interni ed esterni torna a riattivarsi "improvvisamente" (Uno sguardo al cielo, Bastianoni, Pannizza, p.29).

Nel frangente di elaborazione della perdita si sono potuti individuare dei sintomi comuni nel gruppo seguito, secondo la classificazione suggerita dalla tab. Grassi, 2013, (Uno sguardo al cielo, Bastianoni, Pannizza, p.37). principalmente: a livello emozionale, shock e stordimento, angoscia e paura, rabbia, solitudine, tristezza, apatia; a livello cognitivo, sono emerse difficoltà di concentrazione, lievi stati confusionali, pensieri ricorrenti relativi al proprio caro e alle circostanze della morte; a livello comportamentale, si sono manifestati soprattutto disturbi del sonno, iperattività, fenomeni d'isolamento, il portare con sé oggetti che ricordano il proprio caro, forte dipendenza dagli altri; a livello somatico, abbiamo osservato debolezza e perdita d'energia, dolori muscolari, cefalea. Tali considerazioni sono state fatte in seguito a ulteriori fasi di colloquio individuale.

La poetica. Il luogo dell'illusione.

Intorno all'accento che in questo breve excursus, si fa alla poetica, che si propone come opportuno registro narrativo dell'esperienza drammaturgica e terapeutica, si ritiene opportuno riproporre di seguito il testo selezionato tra quelli proposti, e interpretato più volte dal gruppo di lavoro in oggetto, tratto dalla collezione poetica a cura di Adel Kader Konate, Conchiglie, Cauries, Poeti africani, Ed. La Cassandra, 2014, p.30:

«I morti non sono morti
Ascolta più spesso le cose
più che le persone.
La voce del fuoco si intende;
ascolta la voce dell'acqua.
Ascolta nel vento
il cespuglio in singhiozzi:
è il respiro degli antenati
Quelli che sono morti non sono mai andati via
Essi sono qui nell'ombra che si dirada e nell'ombra che si ispessisce.
I morti non sono sottoterra
essi sono nell'albero che stormisce, nel bosco che geme
essi sono nell'acqua che scorre, sono nell'acqua che dorme.
Essi sono nella capanna, sono nella folla,
i morti non sono morti
Ascolta più spesso le cose che le persone.
La voce del fuoco si intende;

ascolta la voce dell'acqua.
Ascolta nel vento il cespuglio in singhiozzi:
è il respiro degli antenati.
Il respiro degli antenati morti
che non sono partiti
che non sono sotto terra
che non sono morti
quelli che sono morti non sono andati via,
essi sono nel cuore della donna,
essi sono nel bambino che vagisce
e nel tizzone che brucia
I morti non sono sottoterra:
essi sono nel fuoco che muore,
essi sono nella roccia che geme,
sono nelle erbe che piangono,
essi sono nelle foreste,sono nella casa,
I morti non sono morti.»

Birago Diop

L'utilizzo dell'espressione poetica ha permesso di aprire uno spiraglio sull'immaginario legato alla morte in maniera molto delicata e affettiva, adeguata al contesto, recepita perchè rappresentativa di un sentire specifico, fondato sull'appartenenza. Lungo il percorso messo in atto, la riflessione aperta dalla poetica in questo contesto ha permesso un buon risultato.

La lettura è stata fatta anche in spazi all'aperto, aspetto fondante della nostra storia condivisa: l'accesso privilegiato al mare della struttura, oltre che di una buona fetta di boschetto ombroso. Condividere una passeggiata al mare o sotto gli alberi, promuovere oltre alla lettura silenziosa, l'ascolto del silenzio, immaginare il corpo fondersi con gli elementi della terra, in una prospettiva di body resonance (dalle tecniche giapponesi del teatro butoh), può essere un valido supporto meditativo e di consapevolezza del proprio corpo nello spazio; alternando il silenzio a spazi di lettura condivisa. La lettura e la comprensione del testo sono state agevolate dai temi trattati che hanno riscosso molto successo tra i ragazzi. Per tentare di comprendere il sentimento di perdita legata all'emigrazione, Boss nel 1999 propone il concetto di *perdita* ambigua, un'ulteriore considerazione dinnanzi la questione di analizzare il senso di perdita dovuto all'allontanamento dal luogo di origine e dagli affetti, considerato da diversi autori, connesso al dolore del lutto (Fruggeri, *Diverse normalità*, Monacelli, Mancini, p.177).

L'oggetto. Il luogo della trasformazione.

L'utilizzo di oggetti nella costruzione di scene può avere molta rilevanza sul piano delle appartenenze nella risignificazione della perdita; l'oggetto può trovare vari modi di essere posizionato, trasformato nel suo uso tradizionale, attraverso esso si possono evocare bisogni e desideri, può identificarsi come oggetto transazionale nell'esperienza adattiva in corso, in cui viene richiesto anche al corpo un'interpretazione del suo senso non necessariamente connesso al suo significato. Un oggetto di importante valenza simbolica può essere un comune foulard che può avere la valenza di maschera, permettendoci di non svelare la nostra identità, di celare il nostro corpo ed evocare infinite rappresentazioni. Anche la scelta di utilizzare altri oggetti può ritenersi opportuna: stimolante l'esperienza di Bankondji nell'esibire maschere archetipo e/o fotografie delle persone amate defunte, ricostruendo l'intera genealogia, durante il momento della ritualità presente; così nel setting laboratoriale si possono affidare specifiche consegne agli individui del gruppo, a seconda delle possibilità e/o circostanze si può chiedere di disegnare l'albero genealogico

delle appartenenze o di portare delle foto del proprio caro defunto, o legate a momenti specifici del passato.

Si è volutamente, scelto di evocare a questo proposito, il tema del viaggio e della speranza: si è pensato di fare riferimento ad autori africani che raccontano la storia del loro viaggio, quando prima di diventare scrittori, erano stati clandestini giunti in Italia, dopo mille peripezie, attraverso il mare. Bay Mademba nel suo libro *“Il mio viaggio della speranza. Dal Senegal all'Italia in cerca di fortuna”* (Giovane Africa edizioni 2012), racconta tutte le fasi del viaggio, permettendo di aprire dialoghi con i ragazzi del gruppo di lavoro, molto interessanti sulle specifiche problematiche del loro viaggio; Mademba propone la forma del diario di viaggio, annotando le vicissitudini che l'hanno coinvolto: dalla Costa d'Avorio, alla Turchia, alla Grecia, prima di sbarcare ad Ancona. Truffato, derubato, taglieggiato, per due volte imprigionato in Turchia perché privo di documenti, scampato ai pericoli di una traversata in balia delle onde, confinato tre mesi in un campo profughi a Rodi, sperso per le vie d'Atene, trova la felicità in Italia. Vi sono diversi riferimenti culturali, che ci permettono inoltre di conoscere meglio sfumature della tradizione africana, ma anche indiana, in quanto i compagni di viaggio del protagonista appartengono anche ad altre comunità asiatiche. Ne emerge l'importanza delle funzioni familiari, le sfumature della lingua, l'organizzazione sociale, la coesione dell'essere umano di fronte alla necessità, si legge a p.17:

«Allora giù tutti a pregare, ognuno aveva il suo Signore, chi chiedeva aiuto a Serigne Touba, chi ad Allah, chi a Gesù, chi a Budda; perché c'erano senegalesi, eritrei, etiopi, iraniani, indiani, della Costa d'Avorio e di altri paesi del mondo. Tutti pregavano nella propria lingua con grande fervore ed ecco che il motore riparte. Poi dopo 500 metri si riferma ancora e noi ricominciamo con le preghiere. [...] Finalmente il vascello si rimette in moto senza fare altre soste. Un indiano che era sempre stato silenzioso, mi volle ringraziare per la capacità di iniziativa che avevo mostrato in quel frangente e si avvicinò a me facendo un inchino e dicendo “namastè” che significa “saluto il Dio che è in te”.

Questa narrazione è servita per mettere in scena il nostro percorso ad ostacoli, il gioco segue i comandi di chi lo conduce, si immagina un percorso ad ostacoli, con corde per saltare, imprevisti da superare, per raggiungere quell'azione fisica che risponde alla domanda *“Hai un sogno?”*.

I ragazzi possono lavorare anche a coppie nella costruzione delle scene, possono utilizzare degli oggetti, può essere richiesto loro di inserire nella costruzione fisica, un oggetto legato ai loro ricordi o a una persona cara che non c'è più. Alcuni di loro hanno esibito talismani di varia natura, tutti con valenza socio-simbolica significativa: sassolini, braccialetti, corani, crocifissi, fotografie. Con gli oggetti abbiamo poi indagato lo spazio, per trovare loro una contestualizzazione nell'ambiente circostante, che in alcuni esiti è stata anche il fondo del mare. Dal mio punto di vista e come si evince a livello simbolico da una parte della filmografia dedicata al lutto (cfr. *The road*, J. Hillcoat, USA, 2009; *Hereafter*, C. Eastwood, USA, 2010; *Il cammino per Santiago*, E. Estevez, USA, Spagna, 2010), o come ancora suggerisce Jodorowsky nel suo psico teatro sciamanico (*A. Jodorowsky, Psicomagia, Una terapia panica*, Feltrinelli, 2013) riuscire a distaccarsi dall'oggetto simbolico che rappresenta la perdita, attraverso un atto creativo e trasformativo, può condurre ad esiti positivi e significativi nella rielaborazione della morte.

Esiste un «palcoscenico sul quale molti desideri impossibili e proibiti possono trovare espressioni sostitutive»: il teatro del transizionale (Mc Dougall J., *Teatri dell'Io. Illusione e verità sulla scena psicoanalitica*, Cortina Ed., Milano, 1988, p.7). La concretizzazione di questa esperienza si situa nella creazione di un oggetto transizionale, che esprime il compromesso e si fa portavoce di un bisogno infantile, che è poi un bisogno anche dell'uomo adulto. Questo oggetto in parte “creato” dalla fantasia che dimora il mondo interno e in parte “trovato” nella realtà esterna, esprime la possibilità di veder convivere e sovrapporsi, in modo sano e spontaneo, aspetti tra loro tanto contraddittori, come il riconoscimento oggettivo del mondo e la fantasiosa capacità immaginativa, l'accettazione della realtà, della disillusione e della separazione e la vitale capacità di illudersi, trovando sostituti simbolici per sopportare il dolore della perdita. (*Psicoanalisi dello sviluppo*, Winnicott, Armando Ed. 2004, p.53).

Il progetto educativo di comunità: il dispositivo festivo. Musica e danza nella terapia del lutto.

Parte II

“La muerte solo tiene un instante.
La vida tiene miles y miles de instantes.
Deja de preocuparte, los muertos no sufren.”
A. Jodorowsky

Il modello festivo, che nelle culture altre è avvertito come forma del processo educativo e di reintegrazione del diverso, è il modello del teatro della comunità. La festa è infatti la drammaturgia [...] della coralità, del primato del gruppo, della espressività del corpo, della immagine e della danza, del coinvolgimento e non della contemplazione, della ripetizione all'interno di strutture cicliche e calendariali di significato magico religioso (Teatro popolare: diversità dei vicini, 1977, p. 5). All'interno del dispositivo festivo emerge la dimensione dell'inconscio, dell'emozione. Si innesta qui la naturale convergenza con le culture altre; qui il processo di crescita umana del soggetto si salda con le procedure del tempo forte del rito. Quest'ultimo è compreso nello statuto della festa, predispone delle tappe all'individuo, il quale, grazie ad esse, costruisce la propria identità in un divenire che coinvolge la totalità dell'essere; [...] realizzando a pieno il compito di una comunità viva che accoglie e non oppone rifiuti. (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 17).

Rifacendomi all'esperienza maturata sul campo, nella comunità territoriale camerunese, ho potuto osservare come la dimensione della festa anche nel suo sovvertire degli schemi, produca degli effetti positivi all'interno di una dimensione di “trasgressione autorizzata”.

Durante la celebrazione funeraria hanno luogo una serie di danze apparentemente a corpo libero ma che in realtà rispettano strutture precise nello spazio geometrico e contribuiscono a maturare un senso di coesione fondante sull'esperienza del “noi”. Di queste danze i membri della comunità locale, dicono che sia un modo per “lasciare andare la sofferenza alla terra”, il movimento compulsivo e sincronico infatti spesso si realizza dall'alto verso il basso. La danza è accompagnata dal suono fragoroso delle percussioni e induce quasi ad una trance, portando ad una diminuzione delle censure; il ritmo suonato dalla percussione, ha valenze regressive perché evoca il rumore del cuore materno come viene percepito dal feto e marca un tempo seguito da tutti i partecipanti rinforzando il senso di appartenenza al gruppo, ma nello stesso tempo induce il movimento nello spazio e quindi evoca dinamiche di separazione e la ripetizione dei gesti, tramite un fenomeno di risonanza, amplifica i significati simbolici. (Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale, Pontremoli, p. 204).

A tal proposito è interessante osservare come a Bankondji, vengano riproposte delle maschere evocative di archetipi arcaici come la fertilità, caratterizzate dall'applicazione di piume sulla maschera. L'importanza dell'evocare la fertilità e quindi la trasmissione genetica ed ereditaria di identità, patrimoni e sistemi di cure alla prole è un tratto identificativo dell'indagine antropologica legata a questa comunità che palesa le funzioni primitive dell'essere umano; l'uso delle piume può evocare la gestazione dell'uovo, la nascita rappresenta il nuovo inizio, con la morte ha luogo una trasformazione, che ritualizzata rappresenta emblematicamente un passaggio iniziatico. In questa visione morte significa vita, la descrive così Jodorowsky in questa prospettiva, nell'interpretazione della ricostruzione di un'iconografia medievale:

«Se ti metti a girare in tondo, danzo insieme a te. Visto che il nostro incontro è inevitabile, affrontami adesso! Sono la tua ombra interiore, quella che ride dell'illusione che chiami realtà. Paziente come un ragno, incastonato come un gioiello in ciascuno dei tuoi attimi, condividi la tua vita con me; se ti rifiuti di farlo, non vivrai mai veramente. Potrai andare a nasconderti in capo al mondo, io sarò sempre al tuo fianco. Da quando sei nato, sono la madre che continua a darti alla luce. Rallegrati dunque! Soltanto quando mi concepisci la vita ha un senso. Insensato è chi non mi riconosce e si

aggrappa alle cose senza accorgersi che appartengono tutte a me. Non v'è nulla che non abbia il mio sigillo. Permanente impermanenza, sono il segreto dei saggi: essi sanno che possono progredire soltanto percorrendo la mia strada.».

(A. Jodorowsky, M. Costa, *La via dei tarocchi*, Feltrinelli 2012, p. 215).

Un linguaggio teatrale e figurato di un immaginario che guarda l'esperienza della morte come parte integrata e fondamentale della vita. In quest'ottica è possibile considerare una festa che accompagni il tempo del dolore in una dimensione di accettazione della forte trasformazione in atto. Una trasformazione che significa essenzialmente l'esperienza di abbandono del corpo, per divenire in una dimensione altra, qualcos'altro da quello che si era originariamente; forte valenza ha il motivo della terra. [...] il rapporto con la terra, che rimanda simbolicamente alla madre; all'alternanza dei piedi nel battere sul suolo, che per omologia riattiva le varie polarità con le quali l'essere umano si struttura fisicamente, mentalmente e psicologicamente

(piacere/dispiacere, buono/cattivo, presenza/assenza, maschio/femmina, altro/sè, eros/thanatos) e rimanda al meccanicismo del fort/da (lontano, qui) indicato da Freud come funzionale alla separazione della madre e all'acquisizione del linguaggio (*Elementi di danzaterapia, Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Pontremoli, p. 203). Tentare di vivere l'esperienza quindi vita/morte proiettando il movimento verso un graduale abbandono del corpo in un momento di trance condivisa, stimolata da danze e suoni “primitivi” può concedere il distacco e l'elaborazione del dolore e proiettare in uno stato altro che produce benessere psico-fisico; il tempo della festa diviene il tempo per condividere una trasgressione autorizzata in un'atmosfera protetta come quella della comunità, assaporando l'essenza della morte stessa proprio nell'atto creativo di lasciarsi andare oltre le paure di *essere o non essere*.

La danza come rituale.

A livello teorico si può fare riferimento a uno tra i principali orientamenti danzaterapeutici, ovvero l'*Expression Primitive*, ideata da Herno Duplan. Gli elementi fondamentali della tecnica (la ripetizione dei movimenti, l'alternanza del battito dei piedi, la pregnanza del ritmo, l'accompagnamento vocale, il rapporto con la terra, l'interrelazione col gruppo, la proposta di azioni fonogestuali che evocano immagini ancestrali) rimandano ad una concezione ciclica della vita che abbraccia non solo la dimensione umana, ma anche quella universale stabilendo un legame tra microcosmo e macrocosmo, umano e divino (*Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Pontremoli, p. 202).

Nello specifico del progetto educativo messo in atto, con questa valenza si è utilizzata la danza come azione meditativa (secondo la meditazione guidata di Osho Rajneesh, definita Kundalini, la cui guida è scaricabile su www.oshorajneesh.com/osho-kundalini-meditation-music-download.htm) con la funzione di promuovere il ripristino del contenimento, attraverso lo spreco di energia, sciogliendo tensioni fra il gruppo di pari, ristabilendo il senso di coesione, aumentando la capacità di resilienza, e quindi rivelatosi utile come strumento di acquisizione di consapevolezza psico-fisica.

La festa, panorama invece delle danze tradizionali che ognuno in una breve performance individuale ha realizzato al centro del cerchio, inoltre, è stata occasione di consolidamento di legami, è servita come momento di osservazione nella sua processualità simbolica, nel luogo e nel tempo del cerchio, per valutare anche i fenomeni di isolamento e quindi la messa in atto di nuove proposte. Inoltre è utile prendere atto di come il momento della festa può essere momento di integrazione con la rete esterna alla comunità; una lente d'ingrandimento sul qui e ora della comunità in senso lato. Infatti per essere un luogo vivo la comunità desidera compattarsi con la rete sociale nella quale è inserita, la festa si propone come un momento rappresentativo dell'inclusione e della gratitudine reciproca fra tutti gli attori.

La musica d'insieme.

«Il ritmo-suono partecipato-sottolinea Demetrio-ci riconduce ai vissuti corali, alla danza, ai riti iniziatici e magici dell'orchestrazione, dell'accordo tra strumenti, del dirigere, dell'essere diretti» (D. Demetrio, Educatori di professione, La Nuova Italia, Firenze 1990, p. 202-203).

Eeguire musica d'insieme è come armonizzare tutte le parti, dove per parti si intendono le persone. La musica ha accompagnato costantemente il gruppo di lavoro; ma in realtà è una costante nella vita di questi minori in comunità. Ricordo adesso Djallo, la mattina che l'ho conosciuto: erano i primi giorni al centro sia per me che per lui; ma lui era stato sempre assente al corso. Quella mattina suonava la chitarra seduto a terra sotto la palma, di fronte l'ingresso. Suonava con l'anima ancora più nera della sua pelle. Ho iniziato dicendogli che quel giorno stavo proprio cercando un'artista e finalmente l'avevo trovato, lui sembrava stanco di tutto ma non di ridere. Da quel giorno ha iniziato a frequentare il corso, ma nelle giornate storte portava la chitarra e sapeva di avere il diritto di suonarci una canzone, all'inizio o alla fine dell'incontro. Includere la musica nelle possibilità che si hanno a disposizione sia per progettare il futuro o per riparare a un vissuto, per colmare un senso di vuoto e appartenenza è una soluzione che ci si deve auspicare di adottare.

La musica unisce e proporre l'ascolto di testi in differenti lingue è un'altra attenzione da includere, perché educa il nostro orecchio all'ascolto diversificato e ci offre nuove informazioni sulle culture, sulle identità e sulle appartenenze altrui. Ognuno è felice di poter cantare nella propria lingua originale, ogni tanto.

Produrre dei suoni e ricercare un'armonia condivisa è un'esperienza produttiva in genere che tutti possono fare, le percussioni in tal caso permettono in modo naturale di tradurre il "ritmo che si ha in testa", evocando il battito del cuore. I minori in questo frangente, nell'esprimersi e mostrare entusiasmo, non avrebbero potuto fare di meglio, la musica è stato un elemento fortemente strutturante la nostra storia condivisa.



Foto di A. Fantechi. Laboratorio di teatro sociale, il cerchio.

Considerazioni finali.

L'esperienza ha portato a risultati proficui nel produrre cambiamenti positivi nei percorsi riparativi post-traumatici, durante il periodo di prima accoglienza dei minori. Il percorso, progettato in fase preliminare e più volte riveduto, riadattato e corretto a seconda delle specificità individuali, ha permesso di accedere alla comunicazione verbale e non, di riattivare nell'immaginario rappresentazioni di sé e dell'altro in una prospettiva intersoggettiva e socio-costruzionista, con particolare attenzione alla sfera creativa ed empatica. Esperienza gratificante, l'abitudine dei ragazzi di chiamarmi Maman Gioia, sfumatura affettiva che ripropone il modello delle culture familiari africane in cui è consuetudine riconoscere la genitorialità in base alla funzione di cura esercitata e non necessariamente rispetto a una generatività biologica. Questo sentimento traduce per me il significato di "grazie per come sai prenderti cura di me". In qualche modo forse si è riusciti a risanare delle fratture e a ristabilire il senso di un'assenza, di una perdita, di un vuoto; senza cedere a un eccessivo conforto affettivo, o della tradizione ma assicurando una comprensione, un'accoglienza, una responsabilità condivisa e l'assolvimento di una funzione parentale ed urgente, per arginare uno sconforto ai margini della necessità. La sofferenza che accompagna la morte, ineluttabile e spesso precoce in questi vissuti, deve rappresentare un'occasione per recuperare e rafforzare tutte le relazioni, sia con i propri cari che con una rete sociale e solidale, che in una realtà come quella attuale significa, oltre che responsabilizzare le istituzioni negli interventi di supporto ai singoli, essere coesi e integrati in un gruppo inteso come identità familiare, e di fronte al sentimento del dolore e della perdita, allenarsi *in relazione* ad affrontare gli ostacoli e le privazioni che la vita, con la morte e la fine di ogni cosa, per sua natura ontologica ci impone.



Fotografia di A. Fantechi. Laboratorio di teatro sociale con i rifugiati, dettaglio.

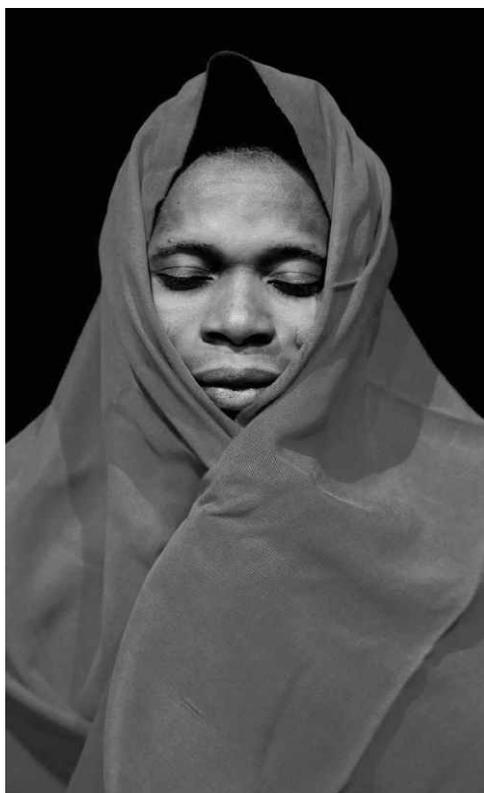


*Le maschere propiziatorie durante la celebrazione in alto.
In basso, gli 'ngy utilizzati per danzare.*



*In alto, la foto di uno dei defunti della genealogia esibita durante la celebrazione.
In basso, la disposizione in cerchio delle donne che si preparano al rito.*

Un ringraziamento speciale a tutti i minori e operatori del centro di prima accoglienza Don Bosco 2000, ad ARCS e alla comunità africana che mi ha accolto a Bankondji, ad A. Fantechi per aver condiviso, fotografie, pratiche e sentire, alla Prof.ssa Barrocu per il sostegno emotivo durante lo stage, al Prof. Seragnoli per la sensibile e partecipata rielaborazione di queste esperienze, all'intera équipe del Master.



Uso simbolico dell'oggetto nella pratica teatrale. Fotografia di A. Fantechi

Bibliografia

- Bastianoni p., Paolo Panizza (2013), *Uno sguardo al cielo. Elaborare il lutto*, Carocci, Roma
- Bastianoni, Biancardi (2014) (a cura di), *I diritti dei minori. Percorsi di tutela e protezione*. Seragnoli, Traitsis, *Il ruolo del teatro nell'esperienza educativa dei minori: aspetti metodologici e obiettivi pedagogici*, Edizioni Junior, Parma
- Bastianoni, Baiamonte (2016), *Il progetto educativo nelle comunità per minori. Cos'è e come si costruisce*, Erickson, Trento
- Bernardi C. (2004), *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma
- Demetrio (1990), *Educatori di professione*, La Nuova Italia, Firenze
- De Saint-Exupéry A. (1999), *Le petit Prince*, Gallimord, France
- Fruggeri (2005), *Diverse normalità, Psicologia sociale delle relazioni familiari*, Monacelli, Mancini, *Appartenenze culturali e dinamiche familiari*, Carocci, Urbino
- Kader Konate (2014), A., *Conchiglie, Cauries, Poeti africani*, Ed. La Cassandra, Pineto
- Mademba B. (2012), *Il mio viaggio della speranza. Dal Senegal all'Italia in cerca di fortuna*, Giovane Africa edizioni, Pisa
- Mc Dougall J. (1998), *Teatri dell'Io. Illusione e verità sulla scena psicoanalitica*, Cortina Ed., Milano
- Jodorowsky A. (2013), *La danza della realtà*, Feltrinelli, Milano
- Jodorowsky A., Costa M. (2012), *La via dei tarocchi*, Feltrinelli, Milano
- Jodorowsky A. (2013), *Psicomagia, Una terapia panica*, Feltrinelli, Milano
- Marino M. (2005), *Il mito della cittadinanza. Analisi e problemi in prospettiva pedagogica*, Anicia, Roma
- Pontremoli (2017), *Teoria e tecniche del teatro educativo e sociale*, Utet, Novara
- Ruggieri Tricoli M.C., *I fantasmi e le cose. La messa in scena nella comunicazione museale*, Lybra Immagine, 2000
- Sciacca F. (2013) (a cura di), *Lo sguardo di Dioniso. Esperienza estetica, esperienza estetica, esperienza estatica*, Lussografica ed., Agrigento
- Winnicott D.W. (2004) (a cura di) Cesarò A., Boursier V., *Psicoanalisi dello sviluppo*, Armando ed., Roma

Sitografia.

www.agitateatro.it/dallacqua-allacqua-da-lovere-a-lampedusa/

www.oshorajneesh.com/osho-kundalini-meditation-music-download.htm

www.youtube.com/watch?v=yNpcKCEJ_qU (Antologia del nulla, Isolecompreteatro)

www.youtube.com/watch?v=p-mcYOZ1SXg (Fragile, Isolecomprese teatro)

www.youtube.com/watch?v=zbG8l3YINi0 (HOME, tutti a casa, Isolecompreteatro)

www.youtube.com/watch?v=7BO5pP-z36g&feature=share (Terra di mezzo, documentario)

www.savethechildren.net/annualreview/#page-0

www.jmberlin.de

Filmografia.

Attraversando il Bardo, dir. FRANCO BATTIATO, documentario, Italia, 2015

Hereafter, dir. C. EASTWOOD, interpreti Matt Damon, Cecile De France, USA, 2010;

Il cammino per Santiago (The way), dir. E. ESTEVEZ, interpreti Emilio Estevez, Martin Sheen, James Nesbitt, USA, Spagna, 2010;

La teoria svedese dell'amore, dir. ERIK GADINI, documentario, 2016

The road, dir. J. HILLCOAT, interpreti Viggo Mortensen, Kodi Smith-Mc Phee, Charlize Theron, USA, 2009.